



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

N.54 V.29 - 2016

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





EDITORS/EDITORES

Nelson H. Vieira, Brown University
Luiz Fernando Valente, Brown University
Maria da Glória Bordini, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fernanda Verissimo, Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

EDITORIAL BOARD/CONSELHO EDITORIAL

USA

Earl Fitz (Vanderbilt University)
Marguerite Itamar Harrison (Smith College)
Maria José Somerlate Barbosa (The University of Iowa)
Paul Dixon (Purdue University)
Pedro Meira Monteiro (Princeton University)
Renata Wasserman (Wayne State University)
Susan Canty Quinlan (Georgia University)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Federal Fluminense)
Karl Erik Schøllhammer (Pontifícia Universidade Católica São Paulo)
Maria Ester Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais)
Marisa Lajolo (Universidade Mackenzie)
Marta de Senna (Fundação Casa de Rui Barbosa)
Regina Dalcastagné (Universidade de Brasília)
Simone Pereira Schmidt (Universidade Federal de Santa Catarina)

ENSAIO/ESSAY

- A literatura brasileira sem fronteiras**1
Kenneth David Jackson
- O global e o particular: uma leitura espacial de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato** .9
Cecily Raynor
- A arte como política: um olhar contemporâneo sobre a crônica de João do Rio**25
Renato Cordeiro Gomes, Aline da Silva Novaes
- Uma história da leitura das “Confissões de uma viúva moça”**49
Atilio Bergamini
- A viagem de João Antonio a Cuba: cartas e papéis de arquivo**.....74
Wagner Coriolano de Abreu
-

LITERATURA/LITERATURE

- A superioridade do artista**.....89
João do Rio
- Culturitiba**96
Paulo Leminski
-

RESENHA/REVIEW

- Silviano Santiago. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 418 p.**.....100
Eneida Maria de Souza
- Ana Luisa Escorel. *Anel de vidro*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013. 344 p.**107
Lucia Helena
- Miguel Sanches Neto. *A bíblia do Che*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 283 p.**.....113
Lucas Cyrino
- Rota 66: licença para matar**.....117
Justin Fish
-

A LITERATURA BRASILEIRA SEM FRONTEIRAS

Kenneth David Jackson

Yale University

Resumo: Confrontam-se as várias soluções teóricas para a dicotomia literatura brasileira/ literatura estrangeira: as que fazem desaparecer o segundo termo; e as que escondem o primeiro. E refere-se o meio termo: os escritores que conjugam brasilidade e outras culturas, além dos “novos bárbaros” que incorporam os elementos internacionais por deglutição. Sugere-se, para a internacionalização da literatura brasileira, a colaboração com os BRICS e tradução para grandes línguas mundiais e o aponta-se o grande potencial de circulação através dos falantes de língua portuguesa desses países asiáticos e africanos.

Palavras-chave: Literatura brasileira; internacionalização; literaturas estrangeiras; BRICS.

Abstract: The many theoretical solutions to the dichotomy Brazilian literature/ foreign literature are here compared: the ones that make the second term disappear; and the ones that hide the first one. And a middle term is considered: writers that combine Brazilian content with that of other cultures, as well as the “new barbarians” who incorporate international elements by "cannibal" devouring. To internationalize Brazilian literature the essay proposes collaboration with the BRICS, translation into major world languages and notes the large potential of circulation by means of the Portuguese-speaking peoples of Asian and African countries.

Keywords: Brazilian literature; internationalization; foreign literatures; BRICS.

A frase “sem fronteiras,” aplicada recentemente no Brasil ao programa “Ciência Sem Fronteiras,” que financia o estudo no estrangeiro de milhares de alunos brasileiros, não se refere, na realidade, a um espaço aberto, isento dos limites nacionais históricos. Ao contrário, expõe mais uma vez a questão que historicamente tem dividido os intelectuais

brasileiros, entre “cá e lá,” a nação e o exterior, entre uma preocupação com temas e ideias limitados exclusivamente ao âmbito geográfico nacional e outros que chegavam de fontes internacionais. Esse modelo, ou ritmo, surge como um dos principais desafios para a internacionalização da literatura brasileira hoje.

Essa dicotomia, seja entre o nacional e o internacional, o local e o universal, ou entre fronteiras terrestres e mares abertos, tem sido sujeita a numerosas formulações. Há alguma ironia nessa divisão quando aplicada à questão das origens de uma literatura brasileira: a posição apoiada por Afrânio Coutinho, de um lado, considera brasileira tudo que tenha sido escrito em território brasileiro, desde a carta de Caminha, portanto apoia uma visão que incorpora o internacional dentro do nacional, sugerindo dessa maneira uma antropofagia de academia; enquanto Antônio Cândido, do outro, identifica o começo de uma literatura chamada brasileira apenas no período arcádico, quando apareciam temas indígenas ou telúricos, numa visão que excluía o internacional, dando prioridade ao detalhe local. Surge uma divisão nítida entre o passado internacional colonial barroco e um presente nacional arcádico identificado pelas suas fronteiras temáticas, linguísticas e naturais. Encontra-se o seu reflexo na teoria de Roberto Schwarz sobre “ideias fora do lugar,” ou seja, as deformações a que estão sujeitas as ideias estrangeiras quando aplicadas no Brasil fora de uma suposta geografia nativa, ou de origem. No primeiro caso, o país se abre ao mundo do qual faz parte, enquanto no outro, o estrangeiro é excluído, as influências de formação colonial servindo apenas de pano de fundo.

O problema intelectual enfrentado por Oswald de Andrade em 1928, ano do *Manifesto Antropófago*, tratava da dupla condição cultural, política e comercial do intelectual desde a carta de Caminha – a coexistência em graus diferentes do nacional e do internacional. A solução do antropófago era simples e direta, deglutir tudo – ideias e bens – que chegavam da Europa, para enriquecer a matéria prima brasileira. O comércio é colocado a serviço de uma filosofia nacional de consumo autóctone. Como queria Afrânio, incorporava o internacional no nacional, mas por um ato que fazia desaparecer o estrangeiro. Nesse ato, em vez do escritor brasileiro participar numa retórica internacional, ele incorpora tudo dentro dele mesmo, eliminando a diferença a favor de um conteúdo apenas nacional, porém mais diversificado.

Já nos anos 1970 o ensaísta e teórico Silviano Santiago procurou um balanço entre os termos da dicotomia, com a teoria do “entre-lugar,” em que o intelectual brasileiro ocupa um espaço entre o interior do país, seu fundo mítico e folclórico, e a Europa, fonte de história intelectual. Silviano imaginou assim um tipo de jangada de pedra brasileira, que representava uma formação misturada, derivando sua identidade igualmente de tradições brasileiras e do pensamento europeu, ficando nem lá nem cá, no meio do oceano Atlântico. O poeta e ensaísta Haroldo de Campos, no seu resgate do barroco, também tentou superar o dualismo, ao propor que a literatura brasileira sempre tenha sido internacional, com a dualidade nacional e universal, recebida da herança barroca:

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como *diferença*, como *abertura*, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal. Nossa entrada no palco literário é, desde logo, um salto vertiginoso na cena do barroco, ou seja, uma articulação diferencial com um código universal extremamente sofisticado. *Transcrição*, 2013: 198.

Mais do que isso, insistia Haroldo, que num país jovem a literatura brasileira nunca teve infância, pois nasceu já adulta, como um Macunaíma erudito, falando nos códigos retóricos complexos do barroco que, por sua vez, ligavam o Brasil à Ibéria e às terras e mares do antigo império português: “Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem ‘simples’. Nunca foi in-forme. Já ‘nasceu’ adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época” (Sequestro, 1989: 64). Assim, a literatura brasileira já merecia um lugar de destaque no mar das letras, integrando-se na expressão barroca do mundo luso-castelhano. O escritor é brasileiro, mas escreve na linguagem de um legado universal.

Outra vertente da crítica literária procurava encontrar o universal no local, o genérico no particular, perspectiva aplicada a certo regionalismo dos grandes romancistas e contistas -- entre esses, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Procurava-se conscientemente na matéria prima brasileira uma leitura e interpretação

global que pudesse servir como ponte entre o escritor brasileiro e os profundos significados da literatura mundial. Fazia do Brasil um universo inteiro.

Machado de Assis, no celebrado ensaio, “Notícia da actual literatura brasileira: instinto de nacionalidade,” publicado no jornal nova-iorquino *O Novo Mundo* em 24-03-1873, já tinha superado a dicotomia ao ver na temática brasileira uma contribuição integral ao legado internacional, de maneira que os escritores não necessitavam limitar-se a assuntos apenas nacionais: “a vida brasileira também faz parte de um legado universal... todo o patrimônio de literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (803). Além disso, os escritores não mais careciam de se identificar pela técnica: “Cada tempo tem seu estilo,” dizia Machado. Aquilo que era mais brasileiro, seja qual fosse o estilo, pertencia ao mesmo tempo ao patrimônio universal, portanto o escritor não precisava ficar dentro das fronteiras do nacional: “O que se deve exigir de um escritor antes de tudo,” dizia Machado aos expatriados residentes em Nova York, “é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (804). Machado nos deu, nesses termos, a primeira receita realmente moderna da internacionalização da literatura brasileira. O que faltava para sentar à mesa da literatura mundial, segundo pensava, era uma crítica à altura do talento dos escritores: “... se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos.” (804). Esses dois fatores, literatura aberta e crítica à altura, continuam a ser bastante pertinentes à situação do escritor no século XXI.

No modernismo, citamos o intelectual Ronald de Carvalho, que participou na revista *ORPHEU* -- Fernando Pessoa recebeu e comentou o seu volume de poesias *Luz Gloriosa* de 1913, que apresentou uma visão aberta da literatura brasileira (no prefácio à *Pequena História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: Briguiet, 1937: 46-47), afirmando que era preciso “muitas e diferentes águas” para a literatura brasileira se polir: “O meio não é apenas o ambiente, o meio e a raça. O meio é toda a civilização, é a humanidade inteira, são todas as reações estheticas e sociaes, todas as aspirações, todas as

duvidas e todos os enganos, todas as verdades e todos os erros, o meio é o Universo...”. Ronald pensava que a literatura só ganhava ao incorporar elementos exteriores e navegar num “mar de letras”:

As causas exteriores, portanto, não devem ser despresadas como qualquer elemento perigoso de desnacionalização. Seria, por exemplo, um grave erro historico e philosophico aceitar, sem restrições, as desalentadoras conclusões do sr. Theophilo Braga contra as correntes espanholas e provençaes, que tanto contribuíram para a formosura e o esplendor da literatura portuguesa.

Não! As literaturas são como os seixos ao fundo quieto dos rios: precisam de muitas e diferentes aguas para se tornarem polidas. E se, por um lado, podem ficar menores, perdem, por outro, certas arestas duras e agressivas, infinitamente mais nocivas á sua perfeição.

Um breve panorama da produção literatura moderna confirma a persistência do ritmo que justapõe Brasil – exterior. No último romance de Machado de Assis, por exemplo, Tristão volta de Lisboa ao Rio, e viaja novamente para Lisboa levando Fidélia. Em *Macunaíma*, o papagaio que contava a história “abriu asas rumo a Lisboa.” Os escritores-diplomatas continuaram o contraponto, desde o volume de crônicas de Aluísio de Azevedo (vice-cônsul em Yokohama, 1887-89), *O Japão* (1894), tema que teve continuação no romance poético de Adriana Lisboa, *Rakushisha* (2007). Se de um lado o escritor brasileiro se sentia livre para abordar “assuntos remotos no tempo e no espaço,” do outro mantinha um pé no Brasil, como no romance *Budapeste* de Chico Buarque.

Na poesia pré-modernista, Ronald de Carvalho faz um contraponto em termos de viagem, em *Toda a América* (1926) e *Itinerário: Antilhas, Estados Unidos, México* (1935). A figura do poeta e artista viajante continua com Maria Martins, em *Ásia Maior*, *O Planeta China* (1958) e o grande Murilo Mendes, na *Siciliana* e no *Tempo Espanhol*, território do romance mais novo do embaixador João Almino no romance *Enigmas da Primavera*, para não falar da permanência nesse país do poeta João Cabral de Melo Neto. Outro contraponto, Brasil – lugar de origem, sobressai na ficção do século XX brasileiro da experiência do imigrante, exemplificada na biografia de Clarice Lispector, nos contos

de Samuel Rawet, no romance de Moacyr Scliar, *A Majestade do Xingu* (1997) e nos romances e contos de Milton Hatoum, desde *Relato de um Certo Oriente* (1989).

Aproveitando-se do conceito do manifesto oswaldiano, no ensaio “Da razão antropofágica,” Haroldo de Campos insiste que a literatura mundial precisa dos “novos bárbaros,” de cujas mandíbulas criativas não conseguirá escapar, mesmo porque os grandes autores metropolitanos precisam sempre da criatividade dos escritores de fora, os “ex-cêntricos.” Entendemos que, mesmo nesse argumento de comunalidade e continuidade, de um corpo literário universal que todos habitam, resiste ainda um fundo brasileiro, que resta na origem e elaboração do conceito antropófago. A antropofagia literária é brasileira, porém não discrimina, surge das margens da escrita como metáfora e teoria cultural para engolir o mundo das letras. Entre as margens e o centro sempre havia uma relação de dependência mútua.

Autor das *Galáxias*, 50 prosas experimentais à base de uma viagem psicodélica por cidades mundiais, Haroldo escreve uma prosa fora do âmbito nacional, numa visão global e sincrética. Para unir as literaturas todas, procura correspondências das mais inesperadas que aproximem escritores de línguas e países separados no tempo e no espaço:

...encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sígnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos (CAMPOS, 1997, p.268-269).

Intercalar a literatura brasileira numa produção global, aproveitando a criatividade de uma visão “sem fronteiras,” corre o risco de diluir a expressão brasileira, até nos seus sentimentos íntimos, num mar de linguagens, signos e épocas, ao ponto de não se poder apreciar a sua individualidade.

Em resumo: confrontados com a dicotomia histórica, os teóricos propõem soluções muito diversas para tratar do estrangeiro e do diálogo com outros países. Em consequência de algumas teorias, o estrangeiro desaparece, seja por afastamento, diferença, ou assimilação; e em outras esconde o brasileiro, feito participante numa

literatura transtemporal, intercultural e global. E há o meio termo: o viajante ou diplomata cujas experiências são formadas no grande mundo, que as incorpora na escrita, o intelectual dividido entre as qualidades de brasilidade e as de outras culturas; e os escritores “novos bárbaros” que comandam a festa, cultivando qualidades europeias e internacionais por deglutição. Finalmente, a corrente de universalização na modernidade poderá ter a consequência de diluir, abafar ou abolir as particularidades de autores de qualquer determinada cultura.

Livros e BRICS

Qual o caminho hoje para um Brasil sem fronteiras? Reconhecemos a tenacidade do modelo e a persistência da dicotomia nutrida pela própria história brasileira. Mas se a natureza e a definição de fronteiras mudaram na época da internet, já se mistura tudo com todos, numa competição pela atenção de um mercado global. Quais deveriam ser as estratégias da literatura brasileira hoje, para poder participar no mar de letras, nas “muitas e diversas águas” de Ronald de Carvalho, e conseguir se representar devidamente entre as literaturas do mundo?

Uma nova orientação possível, para quebrar a velha dicotomia Brasil--Europa, na qual o Brasil joga o papel de “ex-cêntrico”, engolindo pela metade as lições da missão francesa, ou de “entre lugar,” tentando acomodar Paris na América, seria pensar numa política literária entre os BRICS, a união de países emergentes na qual o Brasil assumiu recentemente uma postura de liderança. No congresso BRICS-II em Macau, em maio de 2015, propus a criação de uma política cultural. Esse gesto representaria para a literatura brasileira um caminho possível para colaborar com outras literaturas, cruzando novas fronteiras, numa união cultural com países que talvez sejam os mais importantes do século XXI. Uma das vantagens seria unir, sobretudo, Macau (China), a Índia (passando por Goa) e o Brasil. Essa associação poderia incentivar a tradução de obras brasileiras para outras grandes línguas mundiais, como o chinês, o hindi, o tâmil e o russo. A união também teria a vantagem de recuperar alguns dos traços históricos, linguísticos, culturais e comerciais da herança barroca lusófona, reformulados para o século XXI. De Macau,

ainda passa pela África, com a promessa de aproximação com a África do Sul por meio de textos brasileiros traduzidos para o inglês. Além de considerações de política econômica, uma atenção à nova união de países emergentes oferece uma opção aos antigos modelos reflexivos com a Europa que poderá servir de mercado, oficina de tradução, sala de aula e feira do livro para a literatura brasileira, num diálogo e encontro com outras e diferentes fronteiras.

Kenneth David Jackson é professor de Literatura Luso-Brasileira na Universidade de Yale, com publicações sobre movimentos modernistas na literatura e outras artes, a cultura portuguesa na Ásia, a poesia, música e etnografia. Entre os seus títulos estão *Machado de Assis: A Literary Life* (2015), *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (2010), *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006), *A Vanguarda Literária no Brasil* (1998), um álbum fotográfico, *A Presença Oculta: 500 Anos de Cultura Portuguesa na Índia e no Sri Lanka* (1995) e um estudo de verso crioulo indo-português, *Sing Without Shame* (1990). É co-tradutor de dois romances brasileiros para o inglês, *Industrial Park* (1993), de Patrícia Galvão, e *Seraphim Grosse Pointe* (1979), de Oswald de Andrade. Colecionou e editou o jornalismo da Pagu para publicação. Foi professor da Fulbright no Brasil e atuou como violoncelista em várias orquestras profissionais e num quarteto de cordas. É membro do Conselho Consultor Internacional do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra.

Artigo recebido em 28/12/2016. Aprovado em 30/12/2016.

O GLOBALE O PARTICULAR: UMA LEITURA ESPACIAL DE *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*, DE LUIZ RUFFATO

Cecily Raynor

Universidade McGill

Resumo: *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, é um romance estruturado em vinhetas, que apresenta diferentes histórias, gêneros e narrativas. Neste artigo, afirmo que a obra rompe com a linearidade geográfica na sua descrição de uma São Paulo com dimensões ao mesmo tempo locais e globais. Assim, convida um público hoje transnacional a múltiplas leituras e interpretações, através de suas micronarrativas e personagens de diversas procedências. Essa obra de Ruffato desafia a divisão global-local e um discurso de globalização frequentemente homogeneizante, colocando esses dois parâmetros espaciais-temporais em diálogo no âmbito da cidade. Por isso, teóricos como David Harvey, Saskia Sassen e Fredric Jameson contribuem para esta análise, em que se expõe a mescla textual do romance, os recursos visuais que o caracterizam e sua relação com a pós-modernidade global do século XXI. Põe-se em evidência, portanto, o universo polifônico de vozes da obra, suas referências a produtos globais assim como à cultura popular, além de suas particularidades locais. A manipulação temporal também é destacada, já que distorce presente, passado e futuro, conectando-se à produção cultural pós-modernista.

Palavras-chave: Luiz Ruffato; globalização; transnacionalidade; romance pós-moderno; representação da cidade.

Abstract: *Eles eram muitos cavalos* (2001), by Luiz Ruffato, is a novel structured in vignettes that allows for many interpretations, unconfined by a singular story, genre or narrative. In this article, I argue that the novel disrupts geographic linearity in its depiction of a São Paulo that is simultaneously global and local. It invites multiple readings and interpretations to its now transnational audience, through the work's use of micro-narratives and its depiction of protagonists of diverse backgrounds. The work challenges the global-local divide of a frequently homogenizing globalization discourse, placing these time-space parameters in dialogue in the framework of the city. Theorists such as David Harvey, Saskia Sassen and Fredric Jameson contribute to this analysis, as the work's textual *mélange* and its visual nature place it in dialogue with 21st century postmodernity. The work's polyphonic voices and references to global artifacts and popular culture extend beyond local particularities. Finally, this article stresses the novel's varied treatment of time and examines how it distorts present, past and future, further situating it into the theoretical framework of postmodernity.

Keywords: Luiz Ruffato; globalization; transnationality; postmodern novel; representation of cities.

Quinze anos após sua publicação inicial, em 2001, e sua tradução para diversas línguas, *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato, conta atualmente com um público leitor transnacional. Esse é um trabalho que convida a muitas interpretações, sem confinar-se a uma única história, gênero ou narrativa. Em suas 68 vinhetas, o romance mescla alta e baixa arte, desde excertos que incluem a lista de livros constantes em uma estante até passagens descritivas mais alinhadas a uma ficção tradicional. Esses estilos justapostos transpõem limites e dialogam com uma estética pós-moderna observável no aspecto lúdico do trabalho, sua mistura de técnicas e no modo como desafia a forma tradicional. De fato, muitos críticos têm notado sua natureza eclética, incluindo Cecília Costa, que já comparou o trabalho a uma janela de vitrais e a um caleidoscópio, além de Christiane Costa, que o chama de “romance-cebola” (3). Apesar de muitos já terem comentado sobre suas camadas, o que é frequentemente ignorado em estudos acadêmicos são os modos como a obra rompe com a linearidade geográfica na sua descrição de uma São Paulo incorporada globalmente. Sem dúvida, São Paulo é o centro da cena, como argumenta Beatriz Resende na sua interpretação da cidade como protagonista (cit. em Harrison). O que o romance também nos mostra, entretanto, é que esta é uma cidade que periodicamente corteja o mundo.

Importante para a realização desses objetivos é o uso da micronarrativa, ou os 68 vislumbres da cidade que Ruffato fornece. Esta forma permite que o trabalho se desloque por um terreno que é tão centrado quanto plural, desenhando-o em muitas direções em um único dia.¹ A estrutura também permite um sutil tratamento do tempo, com histórias que se sobrepõem e convergem, forçando-nos a prestar atenção a particularidades. Neste artigo, defendo a posição de que *Eles Eram Muitos Cavalos* desafia a divisão global-local, enfatizando formas em que esses dois parâmetros espaço-temporais dialogam no âmbito da cidade.

Com base em teóricos incluindo David Harvey, Saskia Sassen e Fredric Jameson, proponho a ideia de que a mescla textual do trabalho reflete uma pós-modernidade

¹ No primeiro fragmento, Ruffato enquadra a narrativa temporal e espacialmente no dia 9 de maio de 2000, em São Paulo.

global exclusiva ao século XXI. De igual importância, contudo, é o fato de que essa obra desafia um discurso de globalização frequentemente homogeneizante através de sua atenção a particularidades locais. Já que se situa em 9 de março de 2000, inaugura o século XXI não apenas por refletir os modos como a maior cidade do Brasil faz parte de redes internacionais, mas também como a literatura leva vozes locais ao cenário global. O romance também fala ao mundo; isso ocorre em suas muitas traduções, que ajudaram a globalizar particularidade da vida cotidiana em São Paulo através de uma disseminação multilíngue.

1 Zapeamento: a estética da micronarrativa

Eles Eram Muitos Cavalos atravessa limites de gênero, etnia, classe social e nacionalidade em suas abrangentes vinhetas. Dada a interseção de migrações históricas e do influxo de trabalhadores, turistas e residentes que definem São Paulo contemporaneamente, isso não surpreende.² Ruffato tira proveito da brevidade do formato da micronarrativa, o que permite que ele se mova entre uma série de espaços e experiências. Essas criam uma teia de intertextualidade que entrelaça tempo e espaço. O tratamento espacial envolve uma justaposição de histórias de diferentes procedências, criando um tipo de compressão remanescente da claustrofobia da cidade. Ao discutir a estrutura narrativa com Fabricio Carpinejar, Ruffato explica: “minha ideia sobre São Paulo requeria uma forma de zapeamento da realidade para conformá-la. Então, usei um recurso de um veículo para criticá-lo..., de mostrar uma sociedade em que o instantaneísmo é tão profundo que só é possível expô-la através de flashes” (Carpinejar 3). Realmente, há uma qualidade visual na tessitura narrativa desse trabalho, uma navegação textual evocativa da troca de canais da televisão. A leitura da narrativa é uma experiência que obriga a confrontar partes de informações rapidamente, de forma muitas vezes descontextualizada. Por vezes, as vinhetas terminam de modo surpreendente ou dão aos leitores a impressão de moverem-se a um fim indefinido.

Um efeito dessa técnica é que evoca a velocidade da vida urbana moderna: nossa atenção é dividida entre um e outro item, e nos entediamos facilmente depois de

² “Judeus, italianos, mineiros, nordestinos, burgueses, remediados, pilantras graúdos e miúdos, gente, enfim, vivendo como pode o duro viver urbano -- o desfile de mini-enredos é tão extenso quanto heterogêneo, num esforço muitíssimo bem-sucedido de sintetizar a babilônica Sampa” (Christiane Costa 3).

habituar-nos ao estímulo onipresente. Isso também chama atenção à continuidade dentro de uma só unidade. Os capítulos não são mais os morfemas da narrativa – são mais curtos, mais precisos, e frequentemente independentes. As vinhetas podem estender-se por uma linha ou por algumas páginas e essa variação possibilita novas formas de análise. Esse estilo de provocação constante, que pula de um item ao outro, evoca uma transição à cor preta nas artes visuais e tem uma qualidade cinemática, em vez de apresentar conclusões complementemente formadas. O mais óbvio exemplo textual disso é o penúltimo do romance, uma página, frente e verso, toda em preto. Essa técnica não apenas lembra os leitores de que o dia está no fim e que a noite cai na cidade, ela também imita o fechamento de um filme ou série televisiva, o momento de escurecimento da tela exatamente antes dos créditos. A página escurecida suspende as muitas vozes presentes no romance, é uma pausa para reflexão, o fim de suas muitas histórias. Entretanto, a obra não termina nessa cor preta, mas inclui uma vinheta final, em que um casal, deitado sobre a cama, discute se deve ou não checar uma pessoa que geme do outro lado da porta. Como nota Marguerite Harrison, existe aí uma inegável crítica social, que ela vê como um último apelo à ação em face à complacência urbana (161). Ao mesmo tempo, essa transição final faz lembrar como o romance desacelera o texto, mas também o torna veloz, em uma interação desafiando a aceleração.

David Harvey, o geógrafo famoso por cunhar o termo “compressão do tempo-espaço”, comenta a natureza visual da nivelação de espaços mistos, comparando a estética da ficção, a televisão e os mercados globais. Harvey reconhece o leque visual do global, percebendo similaridades entre a ficção contemporânea e as artes plásticas em sua justaposição e descontextualização dos espaços:

Espaços de universos bem diferentes parecem decair uns nos outros, mais ou menos da mesma forma como as mercadorias do mundo são agregadas no supermercado e como toda espécie de subcultura se justapõe na cidade contemporânea. A espacialidade disruptiva triunfa sobre a coerência da perspectiva e da narrativa na ficção pós-moderna, exatamente da mesma forma como cervejas importadas coexistem com as locais, o emprego local vem abaixo sob o peso da competição estrangeira e todos os espaços divergentes do mundo são montados toda noite como uma colagem de imagens na tela da televisão. (272)

Esse comentário lembra os flashes de Ruffato, um tipo de nivelação, uma montagem do global e do local em um universo polifônico de vozes, mais do que uma clara linha narrativa. As várias referências da obra a produtos globais e à cultura popular

estimulam a associação. Contudo, apesar de *Eles Eram Muitos Cavalos* certamente expor uma heterogeneidade espacial, também a ancora ao orbitar por São Paulo, no contraste com seu fraturado e multifacetado tratamento do tempo. Ainda que centrado em um único dia que progride até a noite, o tempo é enredado pela experiência subjetiva. Em algumas instâncias é vago e profundamente pessoal, como se vê em sonhos, flashbacks, leituras e sequências mnemônicas dos muitos protagonistas. Em outras ocasiões, o tempo desaparece, capturado na forma de um instantâneo, achatado, eliminado, ou feito irrelevante. As vinhetas exibidas em listas, como a do conteúdo de um quarto (vinheta 32), de itens de uma estante (24), ou de um cardápio (68), parecem quase congeladas no tempo e têm uma qualidade bibliográfica. Essas listas incitam uma pausa para reflexão, momentos de quietude em uma narrativa que se move rapidamente e em muitas direções.

2 Sinais do global: cultura popular, consumo e migração

Voltando ao texto, essa sobreposição de tempo e espaço é enfatizada por referências externas. Elas são vistas já nas primeiras páginas do romance. As primeiras duas vinhetas informam o leitor sobre o local, a data e o clima. Mas na terceira, os leitores encontram uma referência que se estende além da cidade, até Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, Itália, em 1413. Inicialmente, parece fora de lugar, e faz alguns leitores questionarem que importância pode ter. Seria ela significativa para o imaginário católico brasileiro? Teria sua herança italiana um papel relevante em uma cidade marcada pela imigração advinda da Itália? De qualquer forma, a santa católica afasta a obra dos limites temporais e geográficos de São Paulo desde suas primeiras passagens.

A terceira micronarrativa é interessante quando contrastada com a quarta, a qual descreve a corrida por uma autovia até o aeroporto, pela manhã, com um protagonista vestido com “calça e camisa Giorgio Armani” e “sapatos italianos” (Ruffato 14). Enquanto tanto o terceiro quanto o quarto fragmentos referem-se à Itália, o primeiro deles o faz através da figura do catolicismo do século XV, e o seguinte através de referência à moda popular. Os leitores são forçados a experienciar essas imagens da Itália juntas, combinando um passado religioso com um presente comercializado. Elas certamente refletem a influência da cultura italiana no Brasil. Entretanto, o que também

mostram são modos pelos quais marcadores globais, dois símbolos da Itália distanciados pelo tempo, intervêm na noção de espaço do romance.

De forma a sugerir ainda o nivelamento local-global descrito por Harvey, o quarto fragmento faz muitas referências a outros lugares: “nua sob a bata indiana” (Ruffato 14), “as primeiras neves de fairfield ohio graças a uma bolsa do american fields” (15), “arranhava suas incertezas no citibank” (15) e, finalmente, “ela desembarca london-gatwick um anel adquirido na portobello road na palma da mão” (15). Essas menções da Índia, de Ohio, de uma grande empresa multinacional sediada nos Estados Unidos e em Londres situam a experiência de um dia em São Paulo dentro de uma rede global: um produto distante manufaturado, uma experiência educacional, um grupo bancário global e, finalmente, uma jornada ao lar desde o Reino Unido. Apesar de isso parecer lógico quando se considera que a vinheta gira em torno do aeroporto, também nos mostra que a cidade é formada pelo movimento – de pessoas, corpos, e bens – de outros lugares. Em vez de isolado e insular, esse é um espaço fluido que navega o imaginário global. Talvez isso não surpreenda, já que São Paulo é frequentemente vista como uma metrópole conectada internacionalmente. Saskia Sassen, a geógrafa famosa por cunhar a noção de ‘cidades globais’ em seu livro *Global Networks, Linked Cities* (2002), reitera esse argumento. Sassen identifica São Paulo como uma cidade global emergente no mundo em desenvolvimento, propondo que novos padrões socioeconômicos têm surgido para moldar sua paisagem geográfica e cultural. Ela escreve:

Essa geografia agora inclui cidades como São Paulo [...]. A intensidade no interior dessa geografia, particularmente através de mercados financeiros, comércio de serviços e investimentos, tem crescido de forma acentuada, assim como as ordens de magnitude envolvidas. Também se veem geografias regionais de centralidade emergente, como exemplificado no caso de São Paulo. (Sassen 14, tradução nossa)

De fato, a cidade não é apenas parte de um mercado comercial global, mas é também um nódulo urbano central na região. Enquanto conquistamos uma posição no novo milênio, o romance de Ruffato age como um tipo de cápsula do tempo para os leitores na assimilação da cidade em redes mais amplas. O trabalho o faz de modo a nem sempre chamar atenção para si. Seus muitos personagens estrangeiros, referências e espaços aparecem organicamente, de maneira quase despretensiosa. Os locais internacionais antes citados, por exemplo, em vez de serem destacados com a distinção de

letras maiúsculas, misturam-se no cosmos de São Paulo e são escritos em letras minúsculas. Ruffato os deixa sem essa marca, uma diferenciação importante em relação a trabalhos posteriores do autor, como *Estive em Lisboa e Lembrei de Você* (2009), que deliberadamente enfoca o vocabulário de Minas Gerais e de Lisboa.

A integração global de São Paulo contemplada nessa obra é possivelmente mais visível em seu vigésimo oitavo fragmento. Nele, um pai busca seu filho em uma escola de Ensino Médio, lutando com a ideia de contar ao menino que sua riqueza provém de atividades internacionais ilícitas. Desde as primeiras linhas o leitor é confrontado com sinais de riqueza e elementos estrangeiros, "Blindado, o Mercedes azul-marinheiro faz uma meia-parada em frente à Graduate School" (Ruffato 53). O carro alemão de luxo e o uso da língua inglesa para se referir à escola do menino marcam status e classe social. O inglês, uma língua global, é associado ao acesso ao poder e a recursos no Brasil; claramente, essa não é uma família comum de classe média. Tendo em conta os regionalismos em português proeminentes em outras passagens, o inglês mantém uma distância geográfica e socioeconômica. O fato de a escola do menino estar em inglês o diferencia de outras crianças, com a Mercedes como mais um tipo de delimitação.³ Pai e filho estão em um veículo que os remove de todo o barulho exterior e são levados por um motorista de origem japonesa, Nakamura. O pai veste um terno Armani e ouve-se a música de Haydn ao fundo (Ruffato 53), barrando marcadores locais de espaço e cultura. Com efeito, os dois parecem estar operando em sua própria bolha espacial, evocativa do que Marc Augé descreve como não-lugares, ou lugares afastados dos traços culturais da localidade.⁴ Quando confrontado com a ideia de ir ao McDonald's o garoto responde

³ A inclusão do carro como marcador de globalidade é importante. David Harvey discute como a progressão do capitalismo mudou profundamente o modo como os espaços são navegados globalmente, "as inovações voltadas para a remoção de barreiras espaciais [...] têm tido imensa significação na história do capitalismo, transformando-a numa questão de veras geográfica – as estradas de ferro e o telégrafo, o automóvel, o rádio e o telefone, o avião a jato e a televisão, e a recente revolução das telecomunicações são casos em tela" (Harvey 212).

⁴ Em contrapartida, Augé descreve lugares antropológicos da seguinte maneira: "Não se deveria, porém, ignorar a parte de realidade subjacente à fantasia indígena e à ilusão etnológica: a organização do espaço e a constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. As coletividades (ou aqueles que as dirigem), como os indivíduos que a elas se ligam, necessitam simultaneamente pensar a identidade e a relação, e, para fazerem isso, simbolizar os constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de determinado grupo ou determinado indivíduo em relação aos outros) e da identidade singular (do indivíduo ou do grupo de indivíduos como não semelhantes a nenhum outro). (...) Reservamos o termo "lugar antropológico" àquela construção concreta e simbólica do espaço que não

alegremente em inglês, “Yes, yes!” (Ruffato 54). Entre nuggets de frango e Coca-Cola diet, o pai tenta contar a novidade.

É importante observar que indicadores de estrangeiridade se estendem para além da classe inglesa e de carros de luxo e *fast-food* importados, já que os leitores ficam sabendo que o pai faz parte de uma comunidade transnacional de riqueza, poder e influência. Descobrem, ainda, que o pai do menino está envolvido em uma corrida de armamento internacional abrangendo vários lugares, “galgaram intermediação de armas contrabandeadas [em] Miami. [...] pistolas Glock austríaca e Jericó israelense / submetralhadoras UZI israelense e FM argentina / fuzis russos AK-47, austríacos Rugger 223, suíços Sig Sauer / rifles AR-15, M-16” (Ruffato 55, 56). Dada a reticência do pai em falar abertamente sobre esse assunto, os leitores podem supor que as suas transações são ilegais. São bombardeados com locais internacionais, de Miami, Áustria e Israel à Argentina, Rússia e Suíça. Alusões a espaços globais podem refletir riqueza, mas há uma pluralidade intensa que atrai nossa atenção. São Paulo não é apenas marcado pela imigração, viagem e consumismo. O texto considera como o envolvimento na economia global inclui as desvantagens do comércio internacional, da corrupção e do crime transnacional. As nuances dessa descrição da globalização são importantes, à medida que o Brasil avança ao século XXI, mostrando como a integração internacional traz consigo oportunidades, assim como desafios. O fato de isso se manifestar na tensão entre pai e filho também humaniza eventos transnacionais que, caso contrário, seriam estéreis para os leitores.

Além do motorista japonês, outros paulistas de variadas origens aparecem em *Eles Eram Muitos Cavalos*, refletindo uma demografia internacional. A vinheta número vinte e nove apresenta um imigrante alemão, Gunther, chamado de “O Alemão”. Diversos personagens de origem italiana aparecem também, como visto em “Onde estávamos há cem anos?”, o quadragésimo fragmento. Isso é particularmente notável nas formas como o texto relaciona passado e presente, a Itália e o Brasil. O protagonista Henrique, parado em um semáforo, deixa-se levar pelos pensamentos, relembrando uma viagem à Itália a caminho da terra de seu avô, Mira. As lembranças de Henrique da Itália são separadas do resto das vinhetas por parênteses, um tipo de invólucro do presente. Parar no semáforo

poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja” (Augé 50-51).

leva a memórias da segunda geração da Paulista italiana, refletindo um momento de passagem: “(sete e meia da noite e o sol ainda oprime os campos próximos a Milão que o trem rompe velozmente. Henrique e sua esposa dividem a cabina com um casal de velhinhos...)” (Ruffato 71). A aventura de Henrique ao passado termina com mais parênteses, levando-nos de volta ao Brasil, onde ele pondera sobre o legado de seu avô em São Paulo. É importante notar que os parênteses são usados para criar um parâmetro para uma mudança geográfica, e não temporal, dividindo Itália e Brasil. Para chamar ainda mais atenção a essa distinção, Ruffato inclui um parêntese de fechamento quando indica as passagens no Brasil: “) O avô materno, um bigodudo...” (Ruffato 82). Isso é significativo, porque confirma São Paulo como o centro da narrativa; a Itália é transformada em “outra”. Também lembra os leitores da complexa identidade do protagonista pertencente a uma segunda geração, em busca de suas raízes, mas vinculado ao Brasil.

O fluxo de bens, corpos e ideias em uma São Paulo interconectada move-se em duas direções; não só os estrangeiros entram em espaços da cidade, mas brasileiros também migram para destinos globais. A migração, sintomática das dificuldades econômicas do Brasil, é algo que Ruffato explora extensamente em sua obra, dos cinco volumes de *Inferno Provisório*, com sua reflexão histórica sobre uma família italiana ao Brasil, a *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, que conta a história de um migrante econômico que vai à Lisboa durante a chamada geração perdida dos anos 1980. Com o objetivo de dar espaço narrativo às classes sub-representadas, o autor frequentemente baseia-se na experiência migratória que vem e vai em direção ao Brasil. Em uma entrevista de 2013, Ruffato fala de sua decisão consciente de narrar a migração historicamente: "Então no meio disso tudo houve, além dessas migrações internas, na década de 1980, a chamada década perdida. Era uma migração muito forte pro exterior. E então eu sabia que eu teria que tratar desse assunto num determinado momento. Para mim [*Estive em Lisboa e Lembrei de Você*] está dentro desse contexto de discutir esses grandes movimentos migratórios do Brasil nos cinquenta anos que vão de 1950 a 2000" (Raynor 217). Realmente, em seus trabalhos, protagonistas migrantes tem um papel central. Em *Eles Eram Muitos Cavalos*, isso pode ser visto claramente no fragmento cinquenta e sete, intitulado “Newark, Newark”, em que figura a trepidação de um homem em um avião em direção aos Estados Unidos.

Diferente do homem de negócios da vinheta vinte e oito, este não é um personagem que participa de círculos de riqueza cosmopolitas, mas sim um migrante econômico em busca de emprego no exterior. Nota-se que ele não está acostumado a viajar, "não fazia ideia de que os boeings fossem tão desconfortáveis" (Ruffato 103). Torna-se logo evidente que ele não fala inglês fluentemente e dependerá do limitado inglês de um amigo que o buscará no aeroporto Newark. O sinal mais claro de sua classe social é que sua jornada é indefinida, como ele comenta ao olhar do avião para baixo, para as favelas de Guarulhos, "talvez se despedindo para sempre, talvez, provavelmente" (Ruffato 103). Sua migração permanente diz muito sobre sua dificuldade financeira para voltar ao Brasil. Nos Estados Unidos, ele imagina que depois de três anos em Nova York, terá um apartamento, um salário e também um "chapeiro" (Ruffato 103), uma comodidade simples para a maioria, um luxo para ele. Fechar com um comentário sobre os males do Brasil do ponto de vista de um migrante lembra os leitores de que os confrontos do país com o global são frequentemente estimulados pela injustiça e desigualdade sociais. De forma similar às migrações da Europa para o Brasil durante o século XX e às migrações internas de áreas rurais para centros urbanos, como Minas Gerais a São Paulo, migrações para o exterior são sintomáticas dos desafios enfrentados pelas classes econômicas marginalizadas, como sujeitos nacionais, e dentro de suas próprias cidades. As práticas migratórias brasileiras do século XXI são moldadas por suas fronteiras e limites sempre flexíveis.

3 Fragmentação do Tempo e Particularidades

Para além do espaço, a manipulação do tempo em *Eles Eram Muitos Cavalos* distorce o passado, o presente e o futuro de uma forma que dialoga com as reflexões de Fredric Jameson sobre o pós-modernismo. Jameson argumenta que a produção cultural operou mudanças significativas, na segunda metade do século XX, em uma era que ele considera o capitalismo tardio. Essa mudança, de acordo com Jameson, é provocada por uma nova ordem socioeconômica, produzindo uma estética alinhada com nossa realidade contemporânea: uma mudança de canal contínua, espacial e simultânea, substituindo a narrativa linear. A posição do sujeito aqui é crucial, ecoando a alienação e a desintegração. Jameson escreve,

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática de heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (Jameson 52)

As tensões do complexo temporal às quais Jameson alude estão presentes nos flashbacks de Henrique, no futuro que o migrante imagina que terá em Nova York, e no entrelaçamento do tempo na viagem de carro até o aeroporto. A perspectiva narrativa é muitas vezes instável, com mudanças de voz nos diálogos, e personagens colidindo uns contra os outros, frequentemente dando a impressão de discordância em vez de troca. Esta é uma estética em que instantâneos visuais são abundantes, ou, como descreve Jameson, “um mundo transformado em mera imagem” (Jameson 45). A incoerência do tempo pode ser percebida em diversos fragmentos. No vigésimo terceiro, por exemplo, a narrativa se desdobra em direção ao passado e a partir de diferentes perspectivas. Isso inverte o tempo, estimulando nossa impressão de deslocamento, por sermos forçados a lidar com a ambiguidade. Dessa forma, ambas as referências à integração global, assim como a ruptura do tempo, conectam o romance à estética pós-moderna.

O foco do romance na vida local está em dialética com o global. Apesar de eu ter enfatizado os modos como o trabalho estende-se além e para fora de São Paulo, *Eles Eram Muitos Cavalos* lida, principalmente, com espaços e experiências locais. A grande maioria das micronarrativas, em origem, é local. Isso inclui momentos em que se enfoca a condição de pobreza, por exemplo, como na nona vinheta, em que uma criança mumificada é devorada por ratos; no roubo de fraldas em que se envolve um pai desesperado, na vinheta vinte e seis; nos políticos corruptos da quarenta e seis; ou no marido infiel que dorme com a mulher do chefe no quarto fragmento. No interior desses espaços locais há muitos momentos de humanidade, como o instante muito aguardado em que uma jovem de família evangélica canta no coral local, na trigésima oitava vinheta, ou, na décima, a intensa discussão entre marido e mulher. Essas figuras ocupam muitos dos espaços da cidade, vistos no décimo sétimo fragmento, intitulado “A espera”. Nele, um jovem homem encaminha-se para uma entrevista às duas da tarde, atravessando diversos pontos locais de referência, incluindo a “rua Sérgio Cardoso,” a “Estação República,” o “Edifício Itália,” a “avenida Ipiranga” e a “rua da Consolação” (Ruffato 36).

Dito isso, o romance não se limita ao centro paulista e se estende também à grande metrópole, respondendo a diferenças de status socioeconômico, gênero, classe social e raça. A ênfase dada no romance ao local se transforma em forte argumento sobre a inabilidade da integração global em eliminar nuances, diferenças, ou diversidade cultural e linguística. Ainda que São Paulo seja parte de uma rede global, essas particularidades permanecem vivas na cidade. Com efeito, o trabalho oferece um insight à diversidade da metrópole e às formas através das quais ela resiste a uma classificação singular. O leitor encontraria dificuldades na busca por uma mensagem totalizante, e teria mais sucesso encontrando temas. Nenhum paulista arquetípico emerge do texto, nem um conjunto de espaços ou temporalidades. As abundantes menções à comida e à música locais, assim como a produtos culturais, contrastam com as referências à cultura popular global.

Este foco no particular tem um impacto no tratamento que o romance dá ao tempo. Os leitores são forçados a parar e fazer um balanço da vida através de uma atenção ao detalhe que frequentemente beira ao excesso. Isso desacelera a ação e lança luz a circunstâncias individuais. Os exemplos são muitos, incluindo a vinheta sessenta e cinco, intitulada “Na ponta do dedo (3)”. Nela, uma série de profissionais do sexo é listada, incluindo travestis, loiras voluptuosas, homens, casais, e aqueles abertos à experimentação sexual. Após cada nome, que varia de ‘Aretha Gatíssima’ a ‘Cowboy e Bob’, descrevem-se seus serviços. A lista em si inclui treze indivíduos de diferentes perfis. Depois de ler cada nome, é natural que ocorra uma pausa antes de se voltar ao próximo. É possível que os leitores considerem como o fragmento se encaixa dentro da obra, ou por que se encontra entre a vinheta anterior e a seguinte. O fato de *Eles Eram Muitos Cavalos* estipular um número para cada uma das micronarrativas, apesar de serem autônomas, implica um tipo de ordem difícil de ignorar.

Diferentemente da estante (vinheta 24) e do cardápio (68) previamente mencionados, que listam substantivos, as seções que listam pessoas são particularmente difíceis de ler rapidamente; há uma inclinação à pausa. Isso se observa, por exemplo, no anúncio de emprego da décima oitava vinheta, “Na ponta do dedo (1)”, a qual enumera quarenta e cinco ocupações diferentes em uma página e meia. Elas citam desde galvanizador até instrumentalista, de jardineiro até vários tipos de impressores e gerentes, de lubrificadores a maçariqueiros. O que une essa lista é inicialmente incerto; os leitores

são atraídos ao início depois de ler o texto uma vez. Após inspeção cuidadosa, pode ser que notem que essas são posições ocupadas prioritariamente pela classe trabalhadora, e que descrevem requisitos educacionais ou a falta deles. Essa observação se alinha com o foco dado por Ruffato ao espaço representativo dos pouco representados.⁵ Os leitores são obrigados a focar-se nas particularidades do mercado de trabalho das classes mais baixas, frequentemente negligenciado na literatura brasileira canônica.

Mesmo a descrição de itens de cozinha e de uma copa no trigésimo segundo fragmento chama atenção para as muitas histórias vinculadas a cada um desses itens, evidenciadas pelas fotografias e pela lembrança de uma comemoração de bodas de prata. Uma imagem da Última Ceia está pendurada na parede, lembrando-nos da importância do Catolicismo no Brasil, como discutido em relação ao terceiro fragmento. Histórias emergem dessas listas sem ser necessariamente explícitas, requerendo um tipo diferente de leitura. Assim, o romance é formado por dualidade: de um lado, enfatiza as interseções com o mundo via cultural popular, comércio e migração, assim como a natureza veloz da vida moderna. De outro, o romance concentra-se em particularidades locais a ponto de desacelerar os rápidos fragmentos que produz. Dessa forma, a produção cultural brasileira continua ocupada com histórias que são locais, ligadas à cultura, à história e à experiência regional e nacional. O uso da língua inglesa pode ser notável, mas é um detalhe menor se comparado às formas dinâmicas e múltiplas com que o texto experimenta diferentes registros do português. Se São Paulo corteja o mundo e é afetado pela rapidez da modernidade, as vidas de brasileiros comuns expõem diversas táticas e estratégias de resistência e questionamento dessas pressuposições sobre a globalização. Nem todos participam dela igualmente, e o processo não está completo. O processo de integração global está longe de ser unilateral.

Uma das formas de o texto responder ao mundo é através da tradução. Isso porque a produção literária frequentemente enfoca particularidades locais, e suas

⁵ Ruffato fala desse objetivo de representar literariamente a classe média baixa em uma entrevista recente: "Quando eu comecei a ler a literatura, e mais especificamente a literatura brasileira assim com interesse, eu levei um susto, porque eu descobri que esse universo de onde eu vinha não estava retratado na literatura brasileira. Exatamente porque a literatura brasileira é feita por gente da classe média, e que não, realmente tem interesse no seu próprio universo ou então no universo de bandidos e tudo, mas não no universo de trabalhadores. Então foi uma tomada de decisão assim, consciente: eu quero escrever sobre este universo, porque não tem nada na literatura de representação desse universo, não é? Então foi uma decisão, digamos assim, desse ponto de vista bastante política, muito claro. Para mim que se eu fosse escrever eu tinha de escrever sobre esse universo" (Raynor 216).

traduções tornam-se um método de projetar o local no global. Isso dá à dinâmica uma qualidade que integra os dois lados, desafiando muitas das noções de centro e de periferia. Leitores de diferentes lugares agora tem acesso a *Eles Eram Muitos Cavalos*, que progressivamente alcança um público global. De fato, o romance já foi bastante traduzido. Desde 2001, somam-se oito versões em línguas diferentes, e agora uma nova tradução para o romeno está sendo produzida. As traduções já publicadas são: *Come Tanti Cavalli* - 2003 (Itália), *Tant et Tant de Chevaux* - 2005 (França), *Eles Eram Muitos Cavalos* - 2006 (Portugal), *Ellos Eran Muchos Caballos* - 2010 (Argentina), *Ellos Eran Muchos Caballos* - 2011 (Colômbia), *Es Waren Viele Pferde* - 2012 (Alemanha), *There Were Many Horses* - 2014 (EUA), *Rutosti Hevosia* - 2014 (Finlândia), *Eles Eram Muitos Cavalos*, em cirílico - 2015 (Macedônia).

Consoante o foco do trabalho em regionalismos e referências locais, o texto foi adaptado do português brasileiro ao europeu, em 2006, a terceira tradução a ser feita.⁶ Enquanto as traduções ao italiano, francês e espanhol são as mais lógicas por fazerem parte da mesma família de línguas românicas, o finlandês e o alemão se destacam por sua diversidade linguística. Está claro que o romance chamou atenção de várias comunidades linguísticas, maiores e menores.

Ainda que muito já tenha sido escrito – no campo da literatura mundial, por Gayatri Spivak, Emily Apter e outros – acerca da inabilidade da tradução de capturar efetivamente nuances culturais, o modo como ela leva o texto a um cânone global é igualmente importante. Em um artigo de 2012, o teórico da tradução Lawrence Venuti escreveu, “A literatura mundial não pode ser conceituada à parte da tradução [...] A literatura mundial consiste mais em traduções do que em composições originais” (Venuti, 2012, p. 180, tradução nossa). É realmente inegável que a tradução desse trabalho, em breve para nove línguas estrangeiras, coloca histórias locais ao alcance de um público leitor internacional antes inconcebível. Se considerarmos que textos em português brasileiro são normalmente classificados como literaturas menores, a tradução deste e de outros trabalhos serve como um gesto político importante, trazendo à tona literaturas menores, da América Latina e do Brasil. Isso faz parte de um projeto cultural contínuo com a Biblioteca Nacional Brasileira, que recentemente decidiu promover a

⁶ Este também foi o caso em *Estive em Lisboa e Lembrei de Você*, traduzido para o português europeu como *Estive em Lisboa e Lembrei-me de Ti* (2010).

tradução de textos brasileiros. É também significativo que uma versão da tradução para língua inglesa exista na Amazon, disponibilizando o romance por um preço reduzido no espaço digital. Portanto, um dos efeitos positivos da indústria editorial global sobre um pequeno grupo de textos estrangeiros em uma era de circulação transnacional é como contesta quais textos de literatura menor alcançam os leitores, e como e quando isso acontece. Conforme a América Latina se engaja cada vez mais no espaço digital, o número de romances contemporâneos digitalizados em plataformas multilíngues crescerá, permitindo que esses textos desafiem relações de poder hegemônicas que caracterizam o cânone literário mundial.

Eles Eram Muitos Cavalos é um texto oportuno. Como discuti neste artigo, ele explora as interseções de uma cidade global em uma rede de intercâmbios transnacionais. Também conta histórias locais de protagonistas enraizados na vida urbana em meio a uma paisagem culturalmente rica em particularidades. Além de o trabalho apresentar uma estética baseada na fragmentação do tempo e do espaço alinhada ao pós-modernismo e à teoria da globalização, também força os leitores a prestar atenção a detalhes importantes para a compreensão de uma demografia diversificada em uma cidade expansiva. Mesmo que o local e o global possam parecer opostos e dicotômicos, o que a literatura nos ensina é que operam juntos de forma fluida. Embora a importância do inglês seja crescente no processo de globalização, variantes regionais do português são usadas de forma criativa, local e dominante. Enquanto é possível que a cultura popular homogeneíze certas experiências na metrópole global, as referências a artefatos e lugares locais persistem. É verdade que o tempo corre vertiginosamente, mas também se detém na produção cultural, um enfoque necessário para entender a persistência da vida local no cenário global. Dessa maneira, a literatura brasileira pode também entrar em diálogo com a literatura mundial através da tradução, revelando o microcosmo de São Paulo por meio da circulação de textos online e do espaço analógico. *Eles Eram Muitos Cavalos* é um exemplo particularmente poderoso de literatura que captura a tensão local-global na vida contemporânea, e que agora alcança um público leitor multilíngue.

TRABALHOS CITADOS

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Traduzido por Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

- CARPINEJAR, Fabrício. Um dia de cada vez: entrevista com Luiz Ruffato. *Zero Hora*, mar. 2002. p. 2-3.
- COSTA, Cecília. Ousado, realista, e sonhador. *O Globo*, 24 dez. 2001. Segundo Caderno, p. 1-2.
- COSTA, Christiane. Literatura sem concessões. *Jornal do Brasil*, 5 out. 2002. p. 3.
- HARRISON, Marguerite I. São Paulo Lightning: Flashes of a City in Luiz Ruffato's *Eles Eram Muitos Cavalos*. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, p. 150-164, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1998.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Traduzido por Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- RAYNOR, Cecily. Testing Regionalism, Transnationalism and the Construction of Brazil: An Interview with Luiz Ruffato. *Ellipsis: Journal of The American Portuguese Studies Association*, n. 13, Aug. 2015. p. 215-229.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SASSEN, Saskia. *Global networks, linked cities*. London: Routledge, 2002.
- VENUTI, Lawrence. World Literature and Translation Studies. In: *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, 2012.

Cecily Raynor é Professora Assistente na Universidade McGill em Montreal, Canadá, onde é especialista em literatura latino-americana contemporânea e humanidades digitais. Ela conduz pesquisas sobre a evolução de literaturas nacionais e transnacionais, a expansão dos espaços de nação, assim como sobre literatura e globalização. Regionalmente, ela se concentra no Cone Sul, particularmente no Brasil, no Chile e na Argentina.

Artigo recebido em 30/11/2016. Aprovado em 22/12/2016.

A ARTE COMO POLÍTICA:
UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE A CRÔNICA DE JOÃO DO RIO

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/CNPq

Aline da Silva Novaes

IBMEC

Resumo: A superioridade do artista em relação ao político-ideológico, tema que atravessa a produção de João do Rio, para além das crônicas que comentam a vida política do Brasil de seu tempo, é claramente explicitada em texto, motivado pela leitura de Nietzsche. Por outro lado, permite apreender a posição do jornalista-escritor enquanto “intelectual”, quando incorpora “o radical de ocasião” (Candido) e traz para cena os escombros da *belle époque* carioca. Ou quando toma partido frente aos problemas políticos, em contraste com a crônica mundana dos “encantadores” da elite social. Assim, esta proposta pretende salientar o viés político de Paulo Barreto e discutir suas relações com a contemporaneidade, valendo-se das formulações de Rancière e de Agamben. Tal procedimento analítico evoca a noção de anacronismo que ajuda a ler João do Rio como nosso contemporâneo.

Palavras-chave: Arte e política; João do Rio; contemporaneidade; crônica; anacronismo.

Abstract: The artist's superiority in respect to the political-ideological, theme which trespasses João do Rio's literary work, going beyond the chronicles about Brazil political life of his time, is clearly stated in an homonymous text, motivated by his readings of Nietzsche. On the other hand, it allows to grasp the position of the journalist-writer as an "intellectual" when he incorporates "the radical of the occasion" (Candido) and brings to the scene the ruins of Rio de Janeiro's *belle époque*. Or even when he takes part facing the political problems, in contrast to the mundane chronicle of the social elite "charmners". Thus, the proposed paper intends to stress out the political bias of Paulo Barreto and to discuss his relations

to contemporaneity, using the Rancière and Agamben formulations. Such analytical procedure evokes the notion of anachronism that helps reading João do Rio as contemporary to us.

Keywords: Art and politics; João do Rio; contemporaneity; chronicle; anachronism.

A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte.

Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível*.

O escritor brasileiro tem a visão da Arte como forma de conhecimento, tão legítima quanto as formas de conhecimento de que se sentem únicas possuidoras as ciências exatas e as ciências sociais e humanas. Ele tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos, dela dissociando a demagogia dos governantes, o populismo dos líderes carismáticos e a força militar dos que buscam a ordem pública a ferro e fogo.

Silviano Santiago, “Uma literatura anfíbia”.

Everything is art. Everything is politics.

My activism is a part of me. If my art has anything to do with me, then my activism is part of my art.

Ai Weiwei, *Weiwei-isms*, ed. Larry

Warsh

As citações, em epígrafe, respectivamente, do filósofo francês, do crítico e escritor brasileiro e do artista-ativista chinês, que estabelecem uma estreita relação entre arte e política, podem remeter a certas formulações de Paulo Barreto/João do Rio em “A Superioridade do Artista” (ver esse texto, de difícil acesso, transcrito na Seção “Literatura” deste periódico), publicado postumamente em 1932, no volume *Celebridades, Desejos*. Esta crônica, sob a forma de carta, mas, na verdade, um ensaio, cuja linguagem encaminha para o tom radical de manifesto, marca uma tomada de posição político-ideológica, que atravessa a produção do escritor, para além das crônicas que comentam e narram as reformas urbanas do Rio de Janeiro, bem como a vida política do Brasil de seu tempo, ou ainda a produção jornalística que cobre

eventos da política internacional, como os textos recolhidos nos três volumes de *Na Conferência de Paz*, realizada em função do fim da I Guerra Mundial. Vale ainda lembrar que a política brasileira é tema que vai se tornando cada vez mais recorrente na produção de Paulo Barreto, o repórter, culminando com o jornal *A Pátria*, que criou e dirigiu, em 1920, em que assina a coluna “Bilhete” e defende os pescadores portugueses contra a nacionalização da pesca. Convém destacar ainda que João do Rio tinha plena consciência da função da mídia impressa, como depois do cinema e da publicidade, e do “papel que lhe coube na fixação e modernização do campo intelectual de inícios do século XX” (Antelo, 1989: 54), como revela sua atuação nos principais periódicos do Rio de Janeiro. A vastíssima produção, boa parte ainda preservada em fontes primárias, na hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional, prova o dilaceramento entre o repórter e o artista, deste “intelectual”, cheio de contradições, que tem a cidade e a imprensa enquanto arenas dos embates artísticos e políticos.

Sintomaticamente, inspirado em Nietzsche, “A superioridade do Artista” desenvolve-se no contraste entre o artista e o revolucionário, para defender a superioridade absoluta do Artista. O discurso que estrutura o texto revela uma primeira pessoa que fala diretamente a um interlocutor mudo nomeado como “Você”, caracterizado como um revolucionário bolchevista brasileiro. É a superioridade do Eu-Artista que conduz os movimentos das ideias do ensaio:

Eu sou superior a Você pelo dom da Inteligência, apenas. [...] Você pode amanhã rebentar-me. Eu serei superior a você, quer você queira, quer não. [...] A Inteligência-Luz, generosa pelo seu orgulho, manteve, porém, em todos os espíritos o mesmo ideal a realizar. Por causa desse ideal de perfeição [...] os homens fizeram a arte. [...] E de fato, meu caro camarada, eu sou muito mais – porque eu sou um Artista. Por menor que o Artista seja, é uma explosão de ritmo, é uma forma de corrupção do conservadorismo, é um transformador, é a bomba que abala convicções. (RIO, 1932:160-161)

Para esse Eu-Artista, alter ego de Paulo Barreto, espécie de máscara do sujeito (como também são os seus inúmeros pseudônimos), é justamente a Inteligência que

conduz à ética e ao pensamento claro de combate à intolerância e à desigualdade para englobar a Humanidade, “livre de partidos”. Porque sabe que vive a contemporaneidade do seu tempo: “Este é um tempo partido,/ tempo de homens partidos” (para usar as expressões de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Nosso tempo”, de *A Rosa do Povo*, 1945), é pelo traço político da arte que Paulo Barreto conclui: “Consequentemente, eu sou o superior. Consequentemente, o revolucionário, o reivindicador sou eu” (RIO, 1932:166). Como deixa claro no prefácio de *Celebridades, Desejos* – destaca Raúl Antelo (1989: 54) – a completude humana – “a Unidade espiritual do Cosmos, e a sua integração no Bom e no Mau” – só se alcança mediante a Arte, “guia dos homens e prolongamento ideológico da Natureza.”. E completa: com esta espécie de libelo programático, “A superioridade do Artista”, para João do Rio, “reside em um otimismo axiológico corroído pelas contradições”.

Problemática da criação que implica uma defesa da arte, João do Rio incorporou, em muitos de seus escritos jornalísticos e em sua ficção, sem querer fazer filosofia, a lição de Nietzsche de que a arte é o grande estimulante da vida, com seu poder criador e transfigurador, e a força capaz de, impregnando a atividade e o pensamento do homem, se contrapor ao niilismo contemporâneo. Também no filósofo alemão, ele apreendeu a oposição entre a arte e o conhecimento racional, ressaltando a positividade da arte como experiência trágica da vida; a experiência artística é superior ao conhecimento racional, logo a arte tem mais valor que a verdade (Machado, 1984: 8). Também de Nietzsche, Paulo Barreto tematiza a relação entre beleza e verdade (entre dionisíaco e apolíneo) e a apologia da aparência como necessário à vida e única via de acesso à essência; uma apologia, portanto, da arte (Machado, 1984: 12-13). Notam-se, no escritor carioca, certas recorrências que reinterpretem formulações do filósofo alemão: o jogo da aparência, a máscara, o figurino, o espelho, a maquiagem, a utilidade do fútil, a exacerbação dos sentidos (um dado decadentista que se observa nos contos de *Dentro da Noite*, 1910), o lado

histriônico do homem, “humano, demasiadamente humano”, como o ator do teatro da vida, em que representa uma ilusão (etimologicamente, ilusão = em jogo); a idealização da embriaguez ou da orgia (o jogo do artista dionisiaco), a intensificação do sistema inteiro dos afetos...¹ No ensaio “A superioridade do Artista”, alguns desses traços podem ser detectados.

Em perspectiva ideológica distinta, Antonio Candido considera que, embora o revolucionário profissional seja uma das figuras mais originais e características da era moderna, é também interessante o tipo oposto, “do homem sem qualquer compromisso com a revolução [...] e [que] no entanto em algum período ou apenas em algum instante da vida fez alguma coisa por ela: uma palavra, um ato, um artigo, uma contribuição, uma assinatura, o auxílio a um perseguido” (Candido, 1980: 77). O autor aponta que esses fatos ocasionais, isto é, essas atividades temporárias resultam em um total imenso de força e denomina esse homem de “radical de ocasião”². Tal expressão remete à figura do “intelectual” moderno, que, não sendo um estado permanente e essencial, toma temporariamente posição frente aos problemas imediatos da sociedade, concepção teorizada a partir do caso Dreifus, que provocou a publicação do libelo *J’Accuse*, de Zola, no jornal *L’Aurore*, em 13/01/1898.³

¹ O objetivo aqui não é estudar Nietzsche – nem haveria espaço para isso –, mas apenas apontar certas posições de Paulo Barreto que ele bebeu nas leituras do filósofo.

² Certamente, pode-se associar a expressão que Candido atribui a certo João do Rio, à formulação de Maurice Blanchot que define o intelectual “como uma parte de nós mesmos que não apenas nos desvia momentaneamente de nossa tarefa, mas nos conduz ao que se faz no mundo para julgar e apreciar o que se faz. [...] Afastado da política, não sai dela, mas tenta manter esse espaço de afastamento e esse esforço de retirada para aproveitar essa proximidade que o distancia a fim de se instalar nela (instalação precária) como guardião que está lá apenas para velar, manter-se alerta, por uma atenção ativa onde se exprime menos cuidados de si do que o cuidado dos outros” (1993: 60).

³ Nessa carta aberta dirigida ao presidente da república Félix Faure, Zola abre mão de seu papel de homem de espírito (de *clerc*), para tomar posição frente a um caso político, que mobiliza toda a sociedade. Seu libelo acusa o governo de antissemitismo e a prisão ilegal de Alfred Dreyfus, oficial do exército francês, que fora condenado a trabalhos forçados por espionagem em favor da Alemanha, Legitimado por sua anterior obra ficcional de sucesso, homem público e famoso, Zola observa os erros jurídicos e a falta de provas. O escritor foi, por sua vez, processado e condenado por difamação em fevereiro de 1898. Os opositores da iniciativa de Zola qualificaram-na, tendo à frente Maurice Barrès, de “protesto dos intelectuais”, num sentido pejorativo, que é logo redimensionado com valor positivo.

João do Rio busca, de certa forma, equacionar o desafio da realidade socioeconômica, político-social e cultural do Brasil dos primeiros anos da República, no processo da inserção compulsória do país na expansão do capitalismo internacional. Em diversos momentos de sua produção, o escritor -- em contraste com a crônica mundana dos “encantadores” da elite social, que ele praticou nas colunas dos jornais e revistas ilustradas -- incorpora o radical de ocasião e traz para cena os escombros da *belle époque*, a “obscena”⁴ (Gomes, 1996: 31). Mostra as problemáticas da modernização excludente pela qual passava o Rio de Janeiro no início do século XX, e revela as injustiças sociais que ocorriam naquele momento, narrando, assim, a história dos vencidos, de certa forma, uma “história a contrapelo”, que, contraditoriamente, se opunha às ficções oficiais e à cidade das letras.

Arte e política de Paulo Barreto, condicionada pela ideologia do progresso e contraditoriamente pela vida cotidiana da “canalha”, excluída desse processo, tinha como veículo a colaboração nos jornais em que desempenhava o papel de intelectual público. A atividade jornalística, assim, buscava atingir o real. Neste cenário político, o artista se travestia de repórter, às vezes um “radical de ocasião”, que se multiplicava nos disfarces dos pseudônimos com os quais ia assumindo múltiplas facetas de sua atuação de intelectual midiático. Em “O autor como produtor” (1985), Benjamin atenta para o fato de que nenhum intelectual deve abastecer os meios de produção e comunicação hegemônicos. Segundo o autor, o intelectual deve revolucioná-los, objetivando a democratização do poder e o descentramento de papéis. Pode-se dizer que, como um radical de ocasião, João do Rio se afasta do lugar comum de um repórter que alimenta uma imprensa hegemônica e revoluciona a atividade jornalística.

⁴ Cena e obscena foram definições criadas por Gomes (2008), para representar os dois lados da cidade partida. A cidade da tradição popular não poderia fazer parte da cena moderna, deveria estar fora de cena – fora da cidade moderna e civilizada –, isto é, obscena.

Ao analisar alguns textos da coluna *Cinematographo*, publicada na edição dominical da *Gazeta de Notícias*, de 13 de agosto de 1907 a 19 de dezembro de 1910, e outras produções de Paulo Barreto, este ensaio pretende salientar o viés político do escritor-jornalista e discutir suas relações com a contemporaneidade. Num primeiro momento, a reflexão se dá em torno da estética e da política, conceitos fundamentais para se pensar a arte segundo Jacques Rancière. Compartilhando a visão do filósofo, que compreende a arte para além de sua autonomia ou de uma mensagem revolucionária, considera-se a produção de João do Rio um exemplo da arte estética e política. Posteriormente, pode-se ver o que há de contemporâneo em Paulo Barreto baseado na concepção de Agamben, que evoca a “Segunda consideração intempestiva”, de Nietzsche. Para o filósofo, ser contemporâneo é estar em consonância com o seu tempo e, simultaneamente, ser capaz de enxergar além do óbvio, o que o teórico chama de “obscuridade”. Acreditando ser João do Rio um exemplo do que Agamben define como contemporâneo, estuda-se a aproximação entre o referido conceito e o político na perspectiva dada por Rancière.

1 Estética e Política

Para iniciar a discussão, o foco recai sobre a relação entre estética e política proposta por Jacques Rancière. Segundo o teórico, “não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma ‘arte’ que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo” (2005: 6). Com isso, o filósofo apresenta a crítica à separação existente entre os dois termos e introduz a sua tese de que a arte é estética e política na sua origem (perspectiva semelhante ao do artista chinês contemporâneo, Ei Weiwei, citado na terceira epígrafe deste ensaio).

Distanciando-se do reducionismo que entende a política como um exercício de poder, Rancière afirma que é a relação das palavras com as coisas que constitui o núcleo da política. Para ele, trata-se de um recorte espacial específico de ocupações comuns. Nessa mesma linha, evidencia que a arte é política pela forma como ocupa ou interfere nos tempos e espaços de uma comunidade; desconsidera, portanto, a ideia dessa atribuição pelas mensagens transmitidas ou pela maneira como representa estruturas sociais, conflitos políticos ou identidades, independente de quais sejam. Sobre essa questão, cabe ainda destacar:

Ela [arte] é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. [...] Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005: 2)

No que se refere à estética, Rancière segue a mesma diretriz ao assegurar que existe uma estetização na base da política, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2005: 16). O ponto de encontro entre as práticas estéticas e políticas seria o denominado por ele *Partilha do Sensível*. Ou seja, há simultaneamente um comum partilhado, simultâneo a uma repartição, e interessa a forma como se estabelece no sensível a relação entre ambos.

De acordo com Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005: 17). A partir da consideração do filósofo, é possível afirmar que existe em João do Rio uma escrita que se revela política.

Sobre essa questão, vale observar o prefácio do livro *Políticas da Escrita*, no qual o teórico explica a relação dos vocábulos que deram origem ao título:

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma. (RANCIÈRE, 1995: 7)

O filósofo defende a ideia de que o sensível é ocupado por meio da escrita e é ela que atribui sentido a essa ocupação. Ressalta ainda que a escrita é política porque representa a constituição estética de uma comunidade, e não por ser instrumento de poder ou saber. É essa escrita de João do Rio que circula por toda parte e fala a todos daquele tempo e espaço, que recorta o sensível do comum daquela comunidade, tornando-o visível. É por essa escrita que hoje mergulhamos na *belle époque* carioca, como leitores contemporâneos, ancorados num presente, que não é mais signo do futuro.

Segundo Rancière, para se pensar sobre o real, é preciso que este seja ficcionalizado. A arte, assim como outros saberes, constrói ficções no sentido que propõe uma nova disposição de “materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005: 9). Ora, se ao construir seu *cinematographo*, João do Rio também ficcionaliza a realidade que observa, enquanto *flâneur*-repórter, levado pela curiosidade frente ao mundo que se transformava, recorta e reconfigura o tempo e o espaço urbanos da cidade do Rio de Janeiro, refuncionalizando-os, o que nos permite associar tal processo a essa arte – política e estética – na qual acredita Rancière.

No prefácio do livro homônimo de 1909, em que explica sua concepção do livro, que não é uma mera transcrição das crônicas da coluna da *Gazeta de Notícias* (cf. Novaes, 2015), o escritor carioca traça também sua “política da ficção”, tópico que vai cumulativamente se desdobrando em prefácios de outros livros de Paulo Barreto,

todos assinados por João do Rio. A ela associa certa “teoria da distração”, cujos valores podem ser definidos com o olhar para o filme, em termos próximos ao que formula Walter Benjamin, na seção XVIII, “Recepção tátil e recepção ótica”, do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985: 192-194), em oposição ao poder de “consagração”, que exige concentração, e foi sendo eliminado da arte pós-aurática. Distração e destruição são, respectivamente, os lados subjetivo e objetivo de um mesmo processo – anota o filósofo alemão, que usa o termo *Zerstreuung* para distração, que também pode significar, nesse contexto, “entretenimento”: “The work of art undertakes to produce entertainment in a responsible manner” (cf. Benjamin, 2008: 57).

2 O contemporâneo em João do Rio

Em *O que É o Contemporâneo e Outros Ensaios*, Agamben parte da pergunta “o que significa ser contemporâneo?” para discutir e problematizar o referido conceito. Um dado interessante, exposto logo no início do texto, é que o contemporâneo não estaria relacionado especificamente ao tempo presente. De acordo com o filósofo, quando assim definimos um texto ou um autor, pode este ou aquele ser recente, recentíssimo, antigo e muito antigo, até mesmo escrito há séculos.

Dessa maneira, tratando-se de uma aula inaugural do curso de Filosofia Teorética realizado na Faculdade de Veneza, justifica as escolhas dos objetos de estudo: autores recentes ou que escreveram há muitos séculos. Para Agamben, a questão é “ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam” (2009: 57), pois é o anacronismo que permite a apreensão de um tempo e faz de determinado autor um contemporâneo.

Ao retomar a reflexão proposta por Nietzsche, que, em *Segunda Consideração Intempestiva*, deseja acertar as contas com seu tempo, assegura o filósofo italiano:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (2009: 58).

Em seguida, o autor esclarece que ser contemporâneo não denota estar ou querer estar em outro tempo, pois é fundamental, mesmo que exista pouca afinidade, a noção de pertencimento em relação ao tempo em que se vive. E completa:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009: 59).

Essa concepção que pode ser nuançada com a contribuição de outros teóricos que procuram caracterizar/ conceituar a arte contemporânea (cf. Resende, 2010 e 2016) permite perceber que ser contemporâneo é estar em consonância com o seu tempo. Isso torna-se evidente na obra de Paulo Barreto, autor que adere à modernidade e a relata em seus escritos. No entanto, vemos aqui o surgimento dessa outra faceta, que se apresenta inconformada com as injustiças e problemáticas do processo de modernização. Ao assumir esse posicionamento, o cronista “toma distâncias” de seu tempo, extrapola-o e salta para depois de mais de um século. É interessante notar que, nesses textos, encontram-se, em certo sentido, os conceitos de contemporâneo e de político.

A segunda definição proposta por Agamben considera como contemporâneo aquele que enxerga além do evidente. Só os que conseguem atravessar o óbvio e notar além do comum pode ser um exemplo do referido conceito. Para ele, ser contemporâneo está relacionado à capacidade de “perceber não as luzes, mas o escuro”, “ver essa obscuridade”, “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009: 62-63). Adiante, contudo, complementa que não é possível separar o escuro da

luz, como bem apontou Nietzsche na *Segunda Consideração Intempestiva*: “A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade” (Nietzsche, 2003: 9). Ao colocar que luz e obscuridade coexistem, o pensamento nietzschiano embasa o conceito de contemporâneo de Agamben -- atravessado pela premissa da possibilidade de se enxergar a escuridão. Entretanto, tal premissa, vale pontuar, não indica o desaparecimento da luz.

A partir disso, tomando como análise a obra de Paulo Barreto, podemos associar a luz às narrativas eufóricas da modernização carioca e a obscuridade às disfóricas, quando o escritor se revela um radical de ocasião e volta seu olhar para os mutilados da *belle époque* (a expressão é de Arnoni Prado, 1983).

O teórico italiano afirma ainda que é também uma atitude corajosa e rara adentrar por essa obscuridade e interpretá-la. No entanto, o contemporâneo, segundo Agamben, vai além de perceber o escuro do *presente*; ele também divide e interpela o tempo, colocando-o em relação a outros tempos. A partir disso, oferece, para o leitor, a história de modo inédito. E é essa história narrada por Joe, o pseudônimo que assina a coluna da *Gazeta de Notícias*.

Em 16 de outubro de 1910, Paulo Barreto inicia uma das crônicas da coluna *Cinematographo* contando, em detalhes, o sonho que teve na noite anterior. Estava em 1930, quando recebeu o telegrama de um deputado, convidando-o para jantar. Como a correspondência chegou depois da data do evento, o cronista resolve agradecer o convite pessoalmente. Assim que chega à casa do parlamentar, nota o excesso de luxo e de regalia. Desse modo, começa, então, a expor sua crítica à recente concessão de aumento salarial para a classe, que atinge seu ponto máximo no seguinte diálogo:

-- Lembras-te que há dez anos os deputados e os senadores brasileiros eram os que mais ganhavam no parlamento universal. Pois bem. Um belo dia, acharam pouco e pediram mais.
-- Deram?

-- Se eram eles que davam!
[...]
-- Você está brincando!
-- E não chega.
-- Mas é espantoso!
-- Enfim, meu amigo, as exigências foram crescendo a tal ponto que se criou um imposto por andar na rua: um tostão diário sobre cada transeunte, mesmo os mendigos – intitulado o “imposto dos pais da pátria”. A situação é esta. Sobre cada coisa, o deputado arranca a parte do leão. (16 de outubro de 1910)

O exagero de Paulo Barreto ao relatar os benefícios dos deputados oferece ao texto um tom de comicidade. Mesmo reconhecendo o excesso, é inegável o fato de muitas mordomias descritas na crônica serem verídicas, haja vista a motivação do escritor para denunciar essa dinâmica da vida política.

A corrupção na gestão pública também é alvo de críticas de Joe. Em 16 de janeiro de 1910, afirma que

qualquer cargo de administração no Brasil deve ser para o seu possuidor um inesgotável manancial de contrariedades. A facilidade ambiente obriga a que se considera cada funcionário uma espécie de “comedor”. Comer é um verbo que só tem um radical no Brasil: engrossar. Todos comem, todos são mais ou menos ladrões. É impossível que mesmo os caluniadores digam tais coisas convencidos. Mas dizem. Basta. Desde os mais altos magistrados até os pequenos, os humildes, todos comem. (16 de janeiro de 1910)

A citação traz à tona problemas como a desonestidade e falta de comprometimento por parte de alguns servidores públicos. Os escândalos relacionados a enriquecimento de figuras públicas, como nos mostra Joe, acontecia enquanto a cidade se modernizava e muitos eram excluídos dessa modernização. A palavra usada por ele, “comedor”, revela a necessidade constante desses homens de tirar proveito das situações, independente da classe social à qual pertencem.

No dia 23 de abril de 1909, chama a atenção o texto sobre política e organizações partidárias. Para colocar seu ponto de vista, utiliza a ironia ao escrever que os homens das organizações fazem tudo “em nome dos princípios” e, no fundo,

não atendem o objetivo do bem comum. Para ele, é uma frase “vazia de sentido, vazia de amor pátrio, vazia principalmente de convicção” (23 de abril 1909).

Quem viu há meses o Sr. Pinheiro Machado proceder quase só a uma retirada prudente diante do jovem e numerosíssimo partido do Dr. Carlos Peixoto, quem vê agora, o vencedor dos penúltimos anos de presidência, o Sr. Pinheiro vestir o ponche e depois de vários reconhecimentos de candidaturas em que se experimentou a fraqueza, a tibiez do Catete, reunir as hostes dispersas sob outros comandos, tem a tristeza de verificar que na mesa política só há um princípio de pé: já não o da inconstância, o da inconsistência dos partidos, mas a da falha de caráter.

— Em nome dos princípios...

Ai! coitados! E coitados de nós! Quem vê a aflição geral dos politiquinhos profissionais a farejar nestes últimos dias de que lado estão o vencedor, as propinas, as advocacias, os lucros, que eles chamam pátria, quem vê isso fica sabendo qual é o princípio fundamental dessa pilhéria irônica.

É o “primo vivere”, seja lá com que for, contanto que esteja de cima. (23 de abril de 1909)

Percebe-se, a partir do texto, que os políticos se escondiam atrás de discursos vazios; no caso, “em nome dos princípios”. Joe denuncia a falta de um posicionamento político coerente com as atitudes e toca na ausência de caráter dos homens do poder. No mesmo sentido, comenta a crise política por meio da figura do senador Machado. O cronista destaca que o povo está cansado dos velhos políticos – os denominados “tropilha de oligarcas” – que nada fazem em prol da população e prefere, então, apostar no novo (06 de junho de 1909).

No dia 24 de outubro de 1909, relata a ida do presidente da República Nilo Peçanha a uma fábrica em Bangu:

Nós temos um costumezinho ridículo de povo ainda meio colônia que só acha bom o que é feito no estrangeiro, e a grande massa ignora por completo que o Brasil tem progredido industrialmente, apesar da dança macabra das tarifas, apesar dessa intermitência de proteção de que são vítimas as indústrias manufatureiras. (24 de outubro de 1909)

De acordo com o cronista, Nilo Peçanha foi o primeiro a ter a atitude de visitar uma fábrica. Por meio desse relato, nota-se o progresso industrial no Brasil, que já empregava na época, direta ou indiretamente, 200 mil pessoas. Aproveitando a

temática, Joe critica a visão de muitos, inclusive dos ministros, que depreciam a própria pátria e não reconhecem os avanços do país.

No ano seguinte, o presidente volta à cidade e fica hospedado no Hotel White, na Tijuca. Crônica publicada em 30 de janeiro de 1910 fala sobre a estadia e a consequente melhora no bairro após a observação de Nilo Peçanha. Joe afirma, então, que outros bairros do Rio, como o Méier, poderiam também receber “uma estrela” que visse os atrasos para também terem alguma melhoria. No mesmo texto, coloca que os moradores desses locais sofrem diariamente com “o lamentável calçamento, o mau serviço dos *trainways* [sic], a dificuldade de condução” (30 de janeiro de 1910).

É importante salientar que a dicotomia existe entre bairros da Zona Sul e da Zona Norte e subúrbio é tema recorrente na coluna *Cinematographo*. Em 15 de setembro de 1907, por exemplo, Paulo Barreto retrata essa diferença ao narrar sua ida ao Encantado:

Oh! amáveis criaturas que acordais em Botafogo e tendes todos os confortos suaves da Cidade! Não podeis calcular nunca o horror de um homem acostumado à luz elétrica, aos *trainways* [sic] elétricos, às máquinas elétricas, em passeio pelo Subúrbio!
A floresta feroz só é realmente feroz nas proximidades da Cidade que a venceu. É um ódio covarde de vencida, um ódio danado. Quem se aventura, do campo inimigo não pode escapar. Eu escapei; mas como?
Escapei para cair no leito, exausto como se tivesse atravessado um trecho inédito do mundo.
E, no entanto, eu estive apenas no Encantado; sim, meus senhores, no Encantado, uma estação de subúrbio que tem um nome ridente, suave, alegre, um nome que pede até *pic-nics*.
Mas, ó mortais, não vos abalanceis, em caso nenhum da vida, a ir ao Encantado, sem fazer testamento antes e pôr os negócios em dia. Naquele horror de estradas esburacadas, abrindo sorvedoiros a cada passo, naquela desolação em que o sol dardeja inclemências bíblicas, esperavos, pelo menos, a desagradável figura do iminente Desastre! (15 de setembro de 1907)

É fato que o subúrbio e a Zona Norte ficaram sem as benesses da modernização e vemos isso no relato acima. No entanto, vale ainda observar que, mesmo em lugares contemplados pelo processo de urbanização, havia problemas. Prova disso é o alagamento em regiões do Centro, como a Avenida Central e a rua da Assembleia, relatado em 18 de abril de 1909: “E sabeis o que é uma chuva no Rio

atual? É muito pior que no Rio antigo. As ruas são imensamente largas, os altos prédios já não têm telhas portuguesas fazendo abrigo, a água parece mais copiosa”.

A péssima condição de trabalho da época é motivo de indignação para o cronista. No dia 12 de janeiro de 1908, denuncia o caso dos estivadores a partir de um diálogo que estabelece com um trabalhador da classe. O homem faz uma visita ao escritor e resalta sua importância na luta por melhores condições para a categoria: “V. S. tem opinião. Foi o primeiro que falou nos jornais da nossa desgraçada vida, foi o primeiro que pintou a existência e o nosso trabalho nas gazetas” (12 de janeiro de 1908). Em seguida, o cronista expõe seu parecer sobre a realidade dos trabalhadores:

Eu vira o labor dos carregadores de estiva, transformados durante dez horas em máquinas, em instrumentos de uma terrível engrenagem, suando, arfando, correndo em tábuas frágeis, sob ferros ameaçadores de morte; vira, à noite, na treva do mar, agarrando-se ao casco dos navios ou enterrados em montes de minério, adolescentes e anciãos, com as mãos rebentadas a dessorar um viscoso líquido amarelo — sujos e sem ideias sob a iluminação macabra de vagos archotes; vira, na orgia do vício e da crença que é do Rio, a orgia esmagadora do trabalho, donde nascem as energias econômicas do país e onde estalam as energias de um turbilhão de homens; aproximara-me da bocarra insaciável de Moloch... e pelos meus olhos passava a galeria dos trabalhos assassinos em que assenta a nossa indiferença, os cocheiros atrofiados das pernas com o coração a rebentar, os lavadores de moedas envenenados pelos ácidos, os vidraceiros despolindo os vidros e esfacelando os pulmões, os remadores estropiados, os maquinistas esmigalhados, os canteiros e as obras do cais arriscando a vida com tal indiferença que raro é o dia em que não seja esmagado um sem dar mais abalo nem mesmo aos jornais — toda a série infindável desse infindável jardim dos suplícios... (12 de janeiro de 1908)

A questão também aparece em crônica publicada no dia 23 de maio do ano seguinte. No texto, Joe coloca que os homens fracos e humildes compõem a “engrenagem da máquina fabulosa de carne e de osso” e a sociedade, egoísta, não se sensibiliza com as precárias condições de trabalho da classe que, de tão ruim, ocasiona a morte.

Em 27 de novembro de 1910, as palavras da coluna são dedicadas à Revolta da Chibata. Insatisfeitos com os maus-tratos, os marinheiros se unem e resolvem protestar. Como recurso, Joe inicia contando que achou o diário de um carioca e vai publicar alguns escritos. Através do olhar deste, narra o momento de tensão da

população do Rio de Janeiro, a razão do movimento liderado pelo negro João Cândido que exige melhores condições de trabalho – entre elas, o fim da chibatada, prática do período imperial – e, por fim, o debate sobre anistia.

Os escritos de Paulo Barreto comprovam a existência da exploração de mão de obra infantil na época. Em 29 de setembro de 1907, coloca:

Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças. Nesta cidade, a criança é um utensílio fácil para toda a sorte de coisas pouco sérias como o trabalho grátis nas companhias, espoliadas por latagões infames até a miséria esmoladora. É da miséria esmoladora que a chefia de polícia pretende iniciar o seu inquérito, é aí que abundam os casos atrozes. Nada mais pavoroso que esse meio em que há adolescentes de dezoito anos e pirralhos de três, garotos amarelos de um lastro de idade e moçoilas pobres sujeitas a todas as passividades. Viver algumas horas em contato com essas crianças, desvendar-lhe os segredos, é pasmar. Os pequenos são lançados no ofício torpe pelos pais ou por criaturas indignas, e crescem com o vício, adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicância malandra. (29 de setembro de 1907)

Joe comove-se com a situação dos menores que nasceram e cresceram à margem, fadados a uma vida de exploração, miséria e, às vezes, ligada ao crime e à prostituição. Para o escritor, eram necessários os projetos que oferecessem a essas crianças e adolescentes um caminho diferente. É sabido que a solução para uma sociedade mais democrática, com oportunidades iguais para todos, é pautada na educação. Já naquela época, Paulo Barreto estava convicto da necessidade da reforma no sistema de ensino. Ele comenta sobre a importância do novo projeto para melhorar na educação do carioca, que não saiu do papel, pois foi adiado por Affonso Penna devido à possibilidade de aumento das despesas com as novas contratações.

A saúde no período inicial da República apresentava limitações. Ao falar da construção de um novo hospital, discorre sobre a precariedade da saúde no município do Rio. O cronista ressalta a necessidade de espaços para receber e cuidar dos enfermos, pois “o homem só é lastimável quando está doente” (29 de maio de 1910).

Os nossos hospitais são uma lástima. Os jornais têm contado coisas da Misericórdia que, sem a menor má vontade, são a pálida verdade. Aqui há meia dúzia de coisas intangíveis, ninguém

sabe por quê. A Misericórdia é uma delas. Velho hospital, atrasado, sessenta anos, sem conforto, sem condições de higiene, podia servir, sem nos humilhar perante a civilização antes da guerra de 70. Agora é útil, mas é útil porque não há outro. [...]
Precisamos ter um hospital, um hospital montado como são montados os hospitais da Alemanha, da Áustria. (Ibidem)

O problema da saúde é mais um dos muitos relatados neste artigo que era notado no início do século XX. Na referida época, a situação dos hospitais já era caótica, inclusive, no se refere à higiene desses espaços. É assustador se certificar que o Estado do Rio de Janeiro continua a ser um lugar moderno, civilizado e com recursos básicos como educação e saúde apenas para uma parcela da população. A outra, que foi esquecida há mais de um século, assim permanece.

3 Considerações finais

Na primeira epígrafe deste ensaio, nos fala Rancière que a política na arte transcende o desejo do artista. A arte é, por si só, política. Ao longo da discussão, a afirmativa do filósofo foi observada. O viés político é notado nos textos lidos aqui como contemporâneos, que abordam a exploração de crianças e trabalhadores, a corrupção política, a questão do alagamento em virtude das chuvas, entre outros. Embora seja privilegiado o olhar para a coluna *Cinematographo*, é importante sublinhar que, se forem analisadas as produções de João do Rio, percebe-se que esse traço político da crônica costura toda a obra e vai se intensificando.

Já em 1903, a coluna “A Cidade”, publicada na *Gazeta de Notícias*, estampa textos que evidenciam os problemas do Rio de Janeiro, como a demora da construção de edifício da Maternidade, na Lapa, a falta de policiamento após as 19h e a escassez de água. Em *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), por exemplo, marcam presença as problemáticas da sociedade e o senso de justiça do escritor em, para citar algumas crônicas, “A fome negra” e “Os trabalhadores da estiva”. A característica em questão segue em *Nos Tempos de Venceslau* (1917) até a culminação na coluna “Bilhete”, no

jornal *A Pátria* (outubro/1920 a junho/1921), quando a atividade política de Paulo Barreto ganha corpo e se encerra com o seu falecimento. Antes de finalizar, nesse diapasão, vale ainda salientar os escritos sobre a Conferência de Paz, logo após a Primeira Guerra Mundial, em 1919. Foram aproximadamente 80 reportagens que tentavam dar conta do “mundo após a Guerra”, para citar o título escolhido pelo autor.

Não se pode negar a aproximação de João do Rio com a *belle époque* carioca. No entanto, também é notória, em suas narrativas disfóricas, a “distância”, a qual Agamben considera fundamental para um homem contemporâneo, semelhante ao efeito de distanciamento formulado por Bertold Brecht. É por meio dessa estratégia discursiva que o cronista relata os problemas da sociedade da época, que vivenciou uma modernização excludente. Ele enxerga a obscuridade e, para irmos além, relaciona diferentes tempos, inclusive o dele e o nosso, ao se colocar como um radical de ocasião. As reflexões do filósofo italiano, inspiradas, sobretudo, na *Segunda Consideração Intempestiva*, de Nietzsche, certamente também conhecida por Paulo Barreto, leitor contumaz do filósofo alemão, permitem ver a contemporaneidade de João do Rio não porque os problemas de que trata sejam ainda atuais, mas porque, lido na ótica de hoje, percebe-se como ele enxerga o lado obscuro de seu tempo, sem deixar, no entanto, de ver também a luz, contraste detectado no texto de Nietzsche. Se, por um lado, adere à euforia da modernização e do progresso, atraído pelo mundo da técnica, dos aparatos modernos, a exemplo do *cinematographo* e do automóvel que aqui chegavam, por outro escreve contranarrativas disfóricas sobre os excluídos da “inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*”, para usar a expressão de Nicolau Sevcenko (1983).

Nesse sentido, essas duas faces da mesma moeda, cujos contrastes e tensões são estruturados nos escritos de João do Rio, se inscrevem no regime de representação ao pagar tributo ao referencial, próprio do campo do jornalismo. No entanto, ao mesmo tempo, em outros textos, com dominância do ficcional, simula levar à ruína o próprio sistema de representação (sistema em que a dignidade de temas comanda os gêneros

da representação), como no famoso conto “O bebê de tarlatana rosa”, de *Dentro da Noite*, e ataca o engano estético da representação (o desajuste entre a face descarnada do bebê e a máscara, o engano que atrai o cínico personagem Heitor de Alencar, com todas as suas conotações de erotismo, de violência, de demanda e provocação).

O ponto de vista de hoje permite ver com mais nitidez a produção de João do Rio, que olhava criticamente a realidade política da classe dominante da sociedade brasileira. Por um lado, exaltava a ideologia do progresso e, por outro, paradoxalmente, apontava para as consequências desastrosas da vida vertiginosa do mundo moderno que ia esvaziando as marcas do humanismo, dando lugar ao predomínio da máquina e da velocidade, como se vê na sátira “Um dia de um homem de 1920”, escrito em 1910, espécie de ficção científica, exercício de futurologia, que encerra o volume *Vida Vertiginosa*, de 1911, livro que se abre com o texto “A era do automóvel”, o grande sugestionador do mundo moderno, que exalta a velocidade e os aparatos da tecnologia. Em outra perspectiva, que completa por contraste, ou contradição, a sua visão mais radical e individual, em sua política da ficção, ou da política de sua escrita, João do Rio, ao adotar a crônica enquanto gênero atrelado ao cotidiano urbano e ao instante (cf. o instantâneo fotográfico, como ele registra), elege como mote recorrente de seus textos o registro do *qualquer um*.

Rancière reafirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (2005: 47-48) e se concretiza em “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificando os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária [...]” (2005: 49). Assim, textos de João do Rio são contaminados pelo regime estético em que o anônimo é capaz de se tornar arte, já que não há mais a hierarquia de temas. Entretanto, essa hierarquia acaba sendo reposta e confirmada, mesmo que diga ter ojeriza à mediania burguesa, que “está respeitando o código e trapaceando” como reconhece, em atitude consciente e racional: “Nas sociedades organizadas interessam apenas a gente de cima e a canalha. Porque são

imprevistas e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos” (1920: 126), nas palavras de Godofredo de Alencar, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, que lhe empresta a ideologia prática de homem de jornal, com aguda consciência de trabalhar para o mercado. A cidade do Rio de Janeiro, em metamorfose, como palco em que se monta uma máscara-figurino de uma mistificação do moderno, convoca o Artista para representar travestido de jornalista. Por este viés, ensaia vislumbrar o papel do artista e da arte na sociedade moderna. O otimismo de João do Rio esbarra na angústia moderna que provém da consciência dilacerada da mudança, o que se pode contrastar com o pessimismo do contemporâneo do século XXI.

Pessimismo esse reconhecido por Rancière e que atravessa posicionamentos contemporâneos em relação ao destino da arte e ao seu comprometimento político. O filósofo, assim como este ensaio, não se une ao coro dos enlutados da modernidade. Citamos:

Pelo contrário, penso que podemos nos distanciar deste clima atual se entendermos que o “fim da arte” não é o destino perverso da modernidade, mas o reverso da vida da arte. Na dimensão em que a fórmula estética une a arte à não-arte desde o início, parece que a vida se situa entre dois pontos desvanescentes: a arte torna-se apenas vida, ou a arte torna-se apenas arte. Já declarei que, levadas ao extremo, cada uma dessas situações implica sua própria entropia, o seu próprio fim. Mas a vida da arte no regime estético consiste precisamente no ir e vir entre essas situações, opondo autonomia e heteronomia, e heteronomia e autonomia, opondo, ao fim e ao cabo, a ligação entre arte e não-arte. [...] Isto significa que há uma certa indecidibilidade nas políticas da estética. Há uma metapolítica da estética que enquadra as possibilidades da arte. A arte estética promete uma realização política que não pode cumprir-se e ganha com esta ambiguidade. É por isso que aqueles que querem isolá-la da política estão de certa forma fora da questão. Por isso também aqueles que a querem realizando sua promessa política estão condenados a uma certa melancolia. (2010: 132-133)

As tensões entre arte e política, entretanto, não são contradições exclusivas do contemporâneo do século XXI, esse tempo pós, em que se decreta o fim da arte, das ideologias, das grandes narrativas, das utopias... que caracterizaram a modernidade. Aquelas tensões e contradições instauram-se com a conquista da autonomia do campo de produção cultural, submetendo a arte a novas regras, e colocam em crise o espaço de independência própria dos criadores, quando a arte vai se condicionando à lógica

do mercado que se intensifica com a expansão dos meios de comunicação de massa. A produção de João do Rio aponta para o seu dilaceramento entre o Artista (para ele o verdadeiro revolucionário, cuja superioridade reside na Inteligência) e o repórter que tem consciência de que escreve para o mercado. Dilacera-se entre arte e vida, arte e não-arte, nesse entre-lugar, nesse terceiro espaço, em que esses opostos podem se imbricar. Daí a indecibilidade nas políticas da estética de que fala Rancière. O múltiplo Paulo Barreto não é exceção entre os escritores brasileiros que praticam “uma literatura anfíbia”, como sublinha Santiago (citado na segunda epígrafe): “tem também a visão da Política como exercício da arte que busca o bom e o justo governo dos povos”. Na cena do ódio faz uma ode aos Artistas: “Os Artistas dotados de Inteligência estão acima dessa miséria - porque querem a igualdade geral da raça, e agem nesse sentido sempre”. Mesmo que ele, João do Rio, tenha ficado entre acreditar numa promessa política e ser acometido por certa melancolia.

TRABALHOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesbo. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AI WEIWEI. *Weiwei-isms*. Ed. Larry Warsh. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2013.

ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus; Timbre, 1989.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Obras escolhidas: magia, arte e técnica, arte e política*. Trad. São Paulo: Brasiliense, 1985. v.1.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia, arte e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.v.1.

BENJAMIN, Walter. Theory of distraction. In: _____. *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. Ed. Michel W. Jennings, B. Doherty, and T. Y. Lenin. Trad. Howard Eiland. Cambridge, Mass; London: The Belknap Press of Harvard University, 2008. Trad. das citações para o português Renato Cordeiro Gomes.

- BLANCHOT, Maurice. *Los intelectuales en cuestión*. Trad. Manuel Arranz. Madrid: Tecnos, 1993. Trad. das citações para o português Renato Cordeiro Gomes.
- CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 83-94.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.
- GOMES, Mayra R. *Poder no Jornalismo: discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo: Harcker; Edusp, 2003.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio/Arte, 1996.
- GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio / por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NOVAES, Aline da Silva. *João do Rio e seus cinematographos: o hibridismo da crônica na narrativa da belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Mauad; FAPERJ, 2015.
- PRADO, Arnoni. Mutilados da *Belle Époque*: notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres; Nova York: Continuum, 2010 (As citações em português foram traduzidas por Ana Paula Daudt, doutoranda em Comunicação Social da PUC-Rio).
- RANCIÈRE, Jacques. Estética como política. *Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte: UFMG, 2010b, v. 7, n. 2. p. 14-36. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/devires_v7n2. Acesso em: 8/01/2015.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RESENDE, Beatriz. *O contemporâneo e a literatura brasileira*. 2016. Inédito.

RIO, João do. *Cinematographo*: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911.

RIO, João do. JOE. Cinematographo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1907-1910. Coluna semanal da edição de domingo.

RIO, João do. *Dentro da noite*. Paris: Garnier, 1910.

RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris: Aillaud; Lisboa: Bertrand, 1920.

RIO, João do. A superioridade do Artista. In: _____. *Celebridades, desejos*. Ed. póstuma. Rio de Janeiro: Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto, 1932.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque. In: _____. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Renato Cordeiro Gomes é doutor em Letras; professor associado da PUC-Rio, pesquisador 1A do CNPq. Autor de *Todas as Cidades, a Cidade* (2. ed. Rocco, 2008); *João do Rio: Vias do Vício, Ruas da Graça* (Relume-Dumará, 1996); *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes* (AGIR, 2005), além de ensaios publicados em livros e revistas especializadas no Brasil e no exterior. Organizou com Izabel Margato as coletâneas (ED. UFMG): *O Papel do Intelectual Hoje* (2004); *Literatura, Política, Cultura* (2004); *Espécies de Espaço* (2008); *Literatura e Revolução* (2011); *Novos Realismos* (2012); *O Intelectual e o Espaço público* (2015); *Políticas da Ficção* (2016).

Aline da Silva Novaes é doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio (2013), mestre em Comunicação Social (2009) e bacharel em Jornalismo (2006) pela mesma instituição; é licenciada em Letras pela UERJ (2006). Realizou Pós-Doutorado, com o apoio do CNPq, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio (2015). Atualmente, é professora do IBMEC. Autora do livro *João do Rio e seus Cinematographos*: o hibridismo da crônica na narrativa da *belle époque* carioca (Mauad/Faperj, 2015) e co-organizadora de *Rio Circular: a Cidade em Pauta* (Autografia, 2016), além de capítulos de livros e artigos publicados em periódicos científicos.

Artigo recebido em 18/12/2016. Aprovado em 20/12/2016.

UMA HISTÓRIA DA LEITURA DAS “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA”

Atilio Bergamini

Universidade Federal do Ceará

RESUMO: O ensaio descreve a polêmica ocorrida nos jornais do Rio de Janeiro por ocasião da publicação da narrativa “Confissões de uma viúva moça”, de Machado de Assis, no *Jornal das Famílias*, em 1865. Em seguida, considera a hipótese de que a polêmica literária se ergueu em meio a uma discussão política entre duas frações liberais representadas pelo *Diário do Rio de Janeiro*, onde Machado era redator, e pelo *Correio Mercantil*. Ao longo desse caminho, o argumento procura mostrar diversos modos de leitura e circulação da narrativa: na polêmica imediata, no jornalismo, em revista, em livro.

PALAVRAS-CHAVE: Imprensa no século XIX; Machado de Assis; História da Leitura

SUMMARY: The essay describes the polemic occurred in newspapers of Rio de Janeiro when Machado de Assis’ short-story “Confissões de uma viúva moça” was released in *Jornal das Famílias*, in 1865. Then, it considers the hypothesis that the literary polemic was part of a political discussion between two “liberal” parties represented by *Gazeta do Rio de Janeiro*, where Machado de Assis was journalist, and *Correio Mercantil*. Along this path, the argument seeks to show different reading schemes and some kinds of circulation of the short-story, *i.e.*, the immediate controversy in newspapers, the presence in a magazine, and, finally, in books.

KEYWORDS: Press in the 19th; Machado de Assis; History of Reading

1 Uma polêmica, passo-a-passo¹

¹ Este ensaio desenvolve hipóteses apresentadas na XIX *Semana de História da UNESP, História, Leitura e Cultura Midiática*, entre 10 e 12 de setembro de 2013. Naquela oportunidade, o título do trabalho era: “Confissões de uma viúva moça – relações de leitura e escrita no mercado de impressos em meados do século XIX”. Agradeço a Janaína Tatim e Valéria Cristina Bezerra por discutirem versões anteriores do texto. Os equívocos que deixei passar, é claro, são de minha responsabilidade. As pesquisas que resultaram neste artigo foram financiadas por uma bolsa de pós-doutorado da FAPESP e aconteceram no horizonte do projeto temático “A circulação transatlântica dos impressos e a globalização da cultura no século XIX”.

Era dia 01/04/1865 quando, nos apedidos do *Correio Mercantil*, O Caturra (um pseudônimo, convenção naquele tipo de espaço) criticou certo “romancito”, “Confissões de uma viúva moça”, publicado por um jornal “que se diz das famílias”. Poucos meses tinham se passado desde a conflagração da guerra no cenário do Paraguai.

A crítica alegava, com sarcasmo ainda hoje vívido, que, pela mostra do pano, os pais de família pés-de-boi poderiam inferir a qualidade do vestido exposto para as jovens leitoras do *Jornal das Famílias*. Mostra do pano significava que dois capítulos tinham aparecido e o resto da narrativa, que, nós sabemos, seriam outros cinco capítulos, ainda estava por ser publicado. Dois capítulos saíam no final de abril, mais três no final de maio. Mas, dizia O Caturra, dada a mostra do pano, convinha conclamar os pé-de-boi como ele a criticarem junto com suas filhas os “edificantes escritos” harmonizados com o “século reformista”.

Tudo isso dizia respeito aos capítulos I e II, como dito. Neles, a leitora ingênua e os leitores pés-de-boi encontravam uma viúva escrevendo cartas semanais para uma amiga. Na segunda dessas cartas, iniciada com a frase “Era no tempo do meu marido...”, a viúva relata o início de um flerte no teatro, com um desconhecido -- um flerte ocorrido no tempo de casada, portanto. Ao procurar se esquivar da atração que sentia pelo homem desconhecido, conta, correu para casa, onde buscou refúgio nos afagos do marido, que a rechaçou. O folhetim é interrompido com a narradora lembrando seu choro, na época, e fazendo uma pergunta: “Seria a primeira advertência do pecado?”

Além de argumentar que a crítica de O Caturra não levava em conta o conteúdo dos capítulos, a réplica ao apedido do *Correio* – assinada pelo autor da narrativa, J., e dada à luz no *Diário do Rio de Janeiro*, em 2 de abril – enfatiza o título da obra, o emblema do jornal e o nome do editor: “O romance intitula-se *Confissões* (...)”; “sr. Garnier, editor do *Jornal das Famílias*”; “o jornal do sr. Garnier”. Essa ênfase quase recobre a defesa propriamente dita, segundo a qual não havia na narrativa “uma só linha em que o vício seja endeusado”. Por consequência, O Caturra escrevera por desafeição a Garnier.

Em 11 de abril, Um Velho publicou, ainda no *Correio*, apedido que reproduzimos integralmente, por nem sempre estar presente nas discussões a respeito da polêmica:

Confissões de uma viuva moça.

Lemos o romance começado no *Jornal das famílias* com o titulo acima, e em seguida uma ligeira analyse sobre elle feita por alguem que assignou-se *Caturra*, o qual, não julgando o mesmo romance digno de ser lido por donzelas inexperientes, clamou para isso a atenção dos poucos pais conhecidos pelo apelido de *pés de boi*. Em seguida foi combatida semelhante opinião, dando-se-lhe como causal o desejo de prejudicar ao proprietário daquelle *Jornal das famílias*.

Nessa luta de opiniões, nós, que tambem pertencemos ao pequeno numero de pais escrupulosos, que não reputão como parte integrante da boa educação das filhas essa multidão de facecias banaes dos salões próprias somente dos dandys e leões da moda, vamos com justificado direito emitir tambem o nosso juizo a respeito, com o unico fim de auxiliar a verdade.

Razão teve de certo o *Caturra*, na observação que fez: pois o romance em questão, comquanto muito bem elaborado, não é próprio para a sua publicação naquelle *Jornal das famílias*; porque de cada phrase extraia uma dose não pequena de subtil veneno para ser aspirado e incubado nos inocentes corações das incautas donzellas.

Não queremos estabelecer polemicas, e por isso vamos terminar, pedindo tambem aos pais escrupulosos que não consintão a leitura de semelhante romance, embora as filhas os chamem *rabugentos*. Abracemo-nos com os preceitos da moralidade, e condenemos essas doutrinas perigosas pelas quaes daremos contas a Deos.

Um Velho.

O elogio à habilidade do escritor (“muito bem elaborado”) atualizava, de maneira sutil, uma antiga maneira de criticar romances, percebida, aliás, pelo perspicaz Caturra (que, nada impede, ser também Um Velho... ambos, por sua vez, podem ser lidos como posições discursivas, inclusive de autoria coletiva). É que dias após, em 1º de maio, em seguida ao início da circulação do número mais recente do *Jornal das Famílias* (o periódico costumava chegar de Paris por volta do dia 23-25 de cada mês, conforme atestam anúncios no *Diário do Rio* e no *Correio Mercantil*)², O Caturra subiu o tom. Representou o romance como “dos mais perigosos para a juventude”, “inconveniente e venenosa leitura para meninas”, desde o título “despertador de curiosidade”, um escrito “traçado por mão de mestre na especialidade erótica”, de sedutor fraseado, com sentimentos se esbatendo voluptuosamente, embora com hipócritas veleidades de pudor. Seguiu-se crítica da “civilização”, isto é, da ideia de

² Por exemplo: *Correio Mercantil*, 24/12/1862, p. 1, e *Diário do Rio de Janeiro*, 23/01/1863, p. 1.

uma mulher casada receber visitas sozinha, e um reforço do questionamento: seria o escrito digno da apreciação de donzelas? O Caturra se ocupou ainda de rebater o argumento, exposto na réplica de 2 de abril, de que fosse inimigo de Garnier, mas criticou a escolha editorial e remeteu a um “modelo”, o *Magazin des Dames et Demoiselles*.

Nem tanta liberdade de imprensa, meus senhores: já basta que entre nós tanto se barateie a reputação civil nos jornais, morificando-se assim a muitos chefes de família, poupe-se-lhes o que lhes resta de mais caro, a castidade nos santuários da família, e assim a respectiva reputação privada.

Agora, os leitores dispunham dos capítulos I a IV: no terceiro, o marido daquela que viria a ser a viúva narradora aparece, durante um baile, com um novo amigo: o desconhecido do teatro. A viúva, no tempo da escrita, faz reflexões a respeito do casamento por conveniência, que levaria à situação exposta. No quarto capítulo, há um diálogo entre os dois apaixonados e, em seguida, novas reflexões morais da narradora. Fica ressaltada desde já a forma da narrativa: os momentos de paixão e arrebatamento são sucedidos por momentos de reflexão moral. A estrutura parece estar pensada para enfatizar esses momentos de reflexão. Contudo, como se vê, O Caturra e Um Velho liam de outra maneira: para eles, os diálogos e as cenas chamavam mais atenção do que as reflexões morais. Pais escrupulosos, eles pensavam saber como o efeito de leitura se dava no coração de suas filhas donzelas. Sabiam ou pensavam que sabiam quais passagens da narrativa produziriam efeito e quais passagens sequer seriam notadas.

Fosse como fosse, a resposta à nova investida de O Caturra apareceu no dia seguinte, 2 de maio, dessa vez no *Correio Mercantil*. Nela, Machado de Assis afirmava ser o autor do romance que até então vinha assinado com “J.” e pedia que se aguardasse o resto do escrito para o julgamento da sua moralidade.

Em 4 de maio, O Caturra – reforçando argumento já mobilizado por Um Velho – assinalou não afirmar a imoralidade da narrativa, mas “apenas em relação ao seu órgão de publicidade”. “Ninguém de boa fé contestará que esse romance, embora bonito, é inconvenientíssimo para entretenimento de meninas”. De que adiantava a virtude brilhar no final se ao longo do enredo as meninas leitoras a sentiriam ofuscada pelos “relâmpagos das grandes paixões”?

No dia 9 de maio, “Uma mãe de família” defendeu no *Correio Mercantil* a moralidade da narrativa (e, sobretudo, do jornal), salientando o rigor do processo de Garnier na seleção dos colaboradores de seu periódico (“ele rejeita tudo o que contém menor alusão inconveniente”).

A resposta de O Caturra saiu no dia 15, a representar como injustiçada a voz do “sexo feio”, dos “pés de boi”.

Em 3 de junho (logo após a publicação dos capítulos V, VI e VII), Sigma defendeu – no *Correio Mercantil* – um espectro de ideias afins de temas recorrentes nas narrativas de Machado no *Jornal das Famílias*, como “O anjo das donzelas” e “Casada e viúva” (publicadas, respectivamente, em setembro e outubro de 1864 e em novembro de 1864). Segundo Sigma, a imprensa precisava combater a atmosfera artificial, o invólucro de santa ignorância em que viviam as moças de boa família, colocando-as em contato com a “sociedade”, suas artimanhas de sedução e vícios, bem como com as decepções inerentes ao casamento.

Com epígrafe de Bocage (logo quem!), “dos vícios o quadro a virtude apura”³, Sigma saiu-se com um parágrafo que poderia ser – e talvez tenha sido – escrito por Machado:

Quem estas linhas escreve não morre de amores pela escola realista, que por mais de uma vez tem censurado em suas mais descabeladas produções; não deixa todavia de reconhecer que, respeitado o decoro, como no romance *Confissões de uma viúva moça*, e observada a decência, tanto na linguagem como na pintura dos quadros, são esses escritos de subida vantagem para as famílias, conselheiras íntimas, roteiros seguros na senda da virtude.

2 Representações sobre o *Jornal das Famílias*

Em resumo, a polêmica teve início em abril, com uma crítica de O Caturra no *Correio Mercantil* e uma réplica no *Diário do Rio de Janeiro*. No dia 11 de abril, Um Velho entrou no debate, defendendo O Caturra. Do início a meados de maio, dias 1º (O Caturra), 2 (Machado), 4 (O Caturra), 9 (Uma mãe de família) e 15 (O Caturra), intensificou-se a “luta de opiniões” e, em 3 de junho (Sigma), a luta encerrou-se.

³ Não consegui localizar o original; talvez se trate de uma interpretação do poema “A pavorosa ilusão”. Machado utilizou referências a Bocage em pelo menos duas outras ocasiões no *Diário do Rio de Janeiro*. Lúcia Granja e Jefferson Cano discutem a questão na introdução à *Comentários da semana*. Campinas: Unicamp, 2008, p. 44 e 45.

Portanto, foram nove textos. Cinco defendendo a inadequação de “Confissões” em relação ao *Jornal das Famílias* (quatro de O Caturra, o outro de Um Velho) e quatro defendendo a adequação e utilidade social desse tipo de narrativa em tais periódicos (J., Machado de Assis, Uma mãe de família e Sigma – sendo o texto assinado por J. certamente de Machado e sendo o texto assinado por Sigma provavelmente de Machado).

O Caturra, além de apontar jocosamente para as relações entre a literatura e a moda (“pela mostra do pano”), e, portanto, para as relações entre o jornalismo e a expansão no Brasil de mercadorias importadas da Inglaterra e da França, demonstrava conhecer a proposta de uma economia de leitura baseada na vigilância dos pais sobre esposas e filhas. Ele e seu colega, Um Velho, atacaram a imagem de si continuamente proposta pelo *Jornal das Famílias*, em diversas das suas seções. Estava pressuposta no ataque uma imagem de um ideal de periódico disseminada na imprensa fluminense por Garnier.

Machado de Assis era um dos redatores do *Diário do Rio de Janeiro* quando a seguinte notícia foi publicada:

Esta publicação continua a merecer o aplauso de todos pela maneira com que cumpre fielmente seu programa e seu título. É propriamente um jornal de famílias, reunindo uma leitura amena e instrutiva a uma escolha de trabalhos de moda, figurinos, música, bordados, desenhos etc. Acresce a isso a impressão nítida e elegante feita em Paris, sob as vistas de cuidadosos diretores e revisores. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 21 de maio de 1864)

Este anúncio disfarçado de noticiário apresenta indícios, se não estamos enganados, de um conflito de imagens a respeito do trabalho de Garnier. Faria parte de um investimento do editor para responder críticas, como as de O Caturra e Um Velho. O anúncio reforça a ideia de que o jornal cumpria seu programa (mas para que isso? alguns estavam a dizer que não o cumpria?) e de que sua composição era cuidadosamente controlada por diretores e revisores competentes (posto sofrer, entre outras, críticas de que a composição na França minava os livros editados por Garnier de erros de composição tipográfica [SCHAPOCHNIK, 2004]).

Em certo sentido, O Caturra contrariou ponto por ponto os termos da publicidade no *Diário do Rio de Janeiro*, ao afirmar que o *Jornal das Famílias* descumpria seu programa e que a leitura nada tinha de amena, pelo contrário,

relampejava. Além disso, o polemista tomou posições irônicas em relação às reformas (que, no período, eram entendidas, em geral, como reforma política e educacional, separação entre religião e estado, abolicionismo), asseverando também que os homens seriam trabalhadores pés-de-boi, a sustentar a “civilização” (francesa e inglesa), quer dizer, o lazer das mulheres e dos dândis.

Todavia, há mais coisas nessa luta para lá do aspecto caricatural. Há uma contradição, por exemplo: o modelo de revista indicado por O Caturra é francês. O *Magazin* citado por ele, provavelmente com nome truncado⁴, indica uma estrutura do ato de ler da época, qual seja, comparar o que se fazia no Brasil com objetos culturais franceses e, sobretudo, tomar esses objetos como modelos. Diferentemente do apelo à moralidade, que pôde reivindicar entrada somente na discussão das relações entre narrativa e periódico, a comparação com objetos franceses ocorreu em todas as posições de leitura provocadas pela narrativa.⁵

Pés-de-boi *versus* civilização. Moral e França. Talvez não seja desmedido argumentar que o *Jornal das Famílias* procurava se inserir no mundo dos plantadores de café, tomando para tanto vilas, fazendas e o interior do país como espaços narrativos privilegiados. “*Virginus*: narrativa de um advogado” é exemplo disso. Assinada por Machado de Assis e publicada em meados de 1864, conta a história de um sitiante a transitar entre fazendas de café, fugindo da devassidão de maus proprietários e de bacharéis.

Sitiantes, tropeiros, camaradas, capangas, agregados e agregadas de todos os tipos recorrem nos textos publicados nos primeiros anos do *Jornal das Famílias*, assim como fazendeiros de café, donzelas, viúvas e esposas. Os dilemas que enfrentam via de regra se relacionam aos novos valores trazidos pelo mundo da “civilização”, não raro alegorizado na figura do “bacharel”. Sob certos aspectos, seria o dilema em que se colocava parte do jornalismo brasileiro (e dos jornalistas) do período. “Tanto mais se ligavam ao mundo”, escreve o historiador Ilmar Roholoff de Mattos, a respeito dos

⁴ Circulava então o *Le Miroir Parisien: Journal des Dames e des Demoiselles*. Prometia moda, literatura, teatro, música, etc. Era um periódico parecido com o *Jornal das Famílias*. Até mesmo os motes publicitários (o mais bem impresso, o mais bem escrito) se assemelhavam. Ver <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32816751h/date>. Acessado em 14/07/2016.

⁵ Talvez seja oportuno notar que Brito Broca retomará esse modo de ler em meados do século XX, ao pensar as “Confissões” como um *Madame Bovary* brasileiro. Ver “Entre a Política e as Letras”. In: _____. *Machado de Assis e a política*. São Paulo: Polis;INL, 1983. p. 48-53.

consumidores de cultura na região cafeeira, “quanto mais aprofundavam as características coloniais da produção que lhes dava vida. Os artigos de luxo europeus eram adquiridos na Rua do Ouvidor com os rendimentos gerados pelo trabalho escravo” (2011, p. 79).

3 Conflitos entre liberais e as “Confissões”

Há nos comentários de O Caturra um imaginário a respeito de conflitos entre gêneros, gerações, posições no mundo econômico, concepções a respeito do trabalho de Garnier e, talvez, conflitos a respeito do destino do partido liberal.

Sobre esses últimos, Brito Broca (1983) apontou que, ao longo de 1865, Machado vinha atacando, nas páginas do *Diário de Rio de Janeiro*, o gabinete liberal de Furtado, enquanto o *Correio Mercantil* defendia esse mesmo gabinete.⁶ Em 4 de maio, portanto em meio às discussões a respeito das “Confissões”, um apedido qualificou o folhetinista do *Diário*, isto é, Machado, de “traquinas desabusado”, eco das opiniões políticas e das paixões odientas do “impertinente pai”, ou seja, do *Diário*.

A divergência entre liberais, a que Broca se refere, teve início em novembro de 1864, pouco antes de a Guerra do Paraguai ser deflagrada. Naquele momento, o *Diário* atacou o ministério de 31 de Agosto, por discordar da indicação, pelo ministério, do conselheiro José Maria da Silva Paranhos, mais tarde Visconde de Rio Branco, como enviado extraordinário nos conflitos na região do Prata. O *Correio Mercantil* saiu em defesa de Paranhos – outrora diretor do próprio *Correio* – e acusou O *Diário* de promover desnecessário desacordo entre os membros do partido liberal (CORREIO MERCANTIL, 26 de novembro de 1864). Mais tarde, quase no fim da Guerra do Paraguai, o periódico teria uma guinada conservadora e encerraria as atividades (cf. FONSECA, 1941, p. 312-313).

A cisão se acirraria quando, logo após a chegada de Paranhos ao cenário das discussões diplomáticas entre Brasil, Paraguai e Uruguai, em 2 dezembro, Lopez declararia guerra em apoio aos Blancos uruguaios, seguidores de Aguirre, recém

⁶ O período que vai do início dos anos 1840 até o início dos anos 1860 é considerado por muitos historiadores como o “Tempo Saquarema”, isto é, período em que gabinetes conservadores deram a

derrotados por tropas brasileiras e uruguaias. O *Diário* passou a argumentar que houve falta de habilidade diplomática, da parte de Paranhos, que atuara por três anos na diplomacia nas questões do Prata. Contrariamente, o *Correio* continuou defendendo as ações do liberal e maçom Paranhos, que, ao lado de Zacarias de Góes e Vasconcelos compunha com o ultraconservador Olinda um novo período de “conciliações”.⁷

Isso tudo sugere que seria adequado começarmos a discutir o apedido de 4 de maio no horizonte das leituras a respeito das “Confissões”. Não porque ele ajudaria a definir de uma vez por todas o caráter do conjunto de apedidos, isto é, se foram autopublicidade de Garnier ou se foram uma polêmica liberal, mas porque ele ajuda a pensar as correntes políticas que organizaram o sistema literário no momento de sua consolidação. Se a hipótese levantada mas não desenvolvida por Brito Broca está correta, ler e escrever literatura eram atividades suficientemente importantes naquela formação social para que o reconhecimento ou a crítica de uma obra literária se irradiasse para outros setores da sociedade, como a política.

4 Ler apesar do lido

Um trecho da narrativa tal como apareceu no jornal foi cortado quando Machado a republicou em livro. Reproduzimos as versões, lado a lado.

Trecho publicado no <i>Jornal das Famílias</i> , em 1865	Trecho modificado, nos <i>Contos Fluminenses</i> (1870)
As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa póde fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal. Dou-te minha palavra de que has de gostar e aprender. E oito dias depois da minha última carta irei abraçar-te, beijar-te, agradecer-te. Tenho necessidade de viver. Estes dous annos são nulos na conta de minha vida: forão dous annos de tédio de desespero intimo, de orgulho abatido, de amaor abafado.	As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa póde fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal. Dou-te minha palavra de que has de gostar e aprender. E oito dias depois da minha última carta irei abraçar-te, beijar-te, agradecer-te. Tenho necessidade de viver. Estes dous annos são nulos na conta de minha vida: forão dous annos de tédio de desespero intimo, de orgulho abatido, de amaor abafado.

direção do governo imperial. Com a retomada de posições ministeriais pelos Luzias, ficaram mais acirradas também as divergências dentro do campo liberal. Ver Mattos, *O Tempo Saquarema*.

⁷ A posição liberal do *Diário do Rio de Janeiro*, desde sua refundação, em 1859, até a entrada de Machado de Assis em sua redação, está sintetizada pela já referida introdução de Lúcia Granja e Jefferson Cano à edição da série de crônicas *Comentários da semana*. Ver principalmente p. 24-25 e 35 a 37.

Tinha uma companheira meu infortúnio: era aquella Poetica franceza de que sempre gostei tanto, e que não me esqueci de introduzir na mala de viagem. Era a Desbordes Walmore. Lia e relia aquellas elegias tão repassadas de sentimento, tão simples de phrase, tão vivas de inspiração e de espontaneidade. Não disse já outro poeta: “Lire des vers touchants, les lire de un coeur pur C’est prier, c’est pleurer, et le mal est moin dur? Lia, pois. Mas só o tempo, a ausencia, a idéa do meu coração enganado, da minha dignidade ofendida, puderão trazer-me a calma necessaria, a calma de hoje.	Lia, é verdade. Mas só o tempo, a ausencia, a idéa do meu coração enganado, da minha dignidade ofendida, puderão trazer-me a calma necessaria, a calma de hoje.
--	--

Como apontou Regina Zilberman (2008), em artigo no qual, entre outras coisas, compara essas versões, a primeira coluna deixa ver o que provavelmente foi o mote da narrativa, um poema da francesa Marceline Desbordes-Valmore, “Aveu d’une femme”, “Confissões de uma mulher”, no qual um eu-lírico mulher se reporta a uma amiga para confessar ter se apaixonado: “Savez-vous pourquoi, madame,/ Je refusais de vous voir?/ J’aime! Et je sens qu’une femme/ Des femmes craint le pouvoir” (tradução livre: “Senhora, você sabe por que/ eu recuso te ver?/ Eu amo! E sinto que uma mulher/ teme o poder das mulheres”)⁸.

Podemos acrescentar a essa informação o fato de que Alphonse Lemerre foi editor de Gautier e da obra poética de Valmore. Como veremos a seguir, o jornal *A Reforma* elogiaria os *Contos Fluminenses* remetendo-os ao estilo de Gautier e Nerval. Ambos (ao lado de Vitor Hugo, Gozlan e Musset) seriam elogiados por Machado de Assis no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira”, de 1873, o que atesta a permanência dessas referências como argumento de autoridade, bem como o impacto das publicações daquele editor francês em pelo menos um círculo de letrados no Brasil.

Machado também suprimiu os dois versos buscados de Sainte-Beuve, em crítica publicada na *Revue des Deux Mondes*, em 1841.⁹ Nela, Sainte-Beuve, que

⁸ Outro artigo de Zilberman também menciona as duas versões da narrativa: “Autores entre o testemunho e o arquivo”. *Patrimônio e memória*, v.4, n.2, jun. 2009, p. 74-99. As cartas de mulheres para mulheres eram uma estratégia ficcional de relativo sucesso desde o início da circulação de romances no Brasil. Garnier vinha publicando romances com esse mote. Referimos alguns desses romances na seção 8, ao final deste ensaio.

⁹ *Revue des Deux Mondes*, quatrième série, tomo 27, 1841, p. 779-790. Também disponível em www.gallica.fr.

vinha batalhando contra o que chamava de “literatura industrial”¹⁰, elogiava o poema narrativo *Marie*, publicado pela primeira vez dez anos antes, na Petite Colletion Rose, de, é claro, Alphonse Lemerre.¹¹ Em seus elogios, Sainte-Beuve ressaltava a qualidade poética da escrita de Brizaux. Mesmo na prosa dos prefácios e comentários, comentou Sainte-Beuve, a pena de Brizaux parecia com brasas ardentes ou então um passeio noturno no pavimento molhado (REVUE DES DEUX MONDES, 1841, p.781).

Além das supressões feitas por Machado, talvez seja relevante prestar atenção também no que ele não suprimiu: a justificativa ficcional – moral para todos os efeitos – para as confissões da viúva: “a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes. Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida”.

Mas não é só isso. A ficcionalização do ato de ler, presente no trecho, sugere que a narradora, embora encontrasse consolo na leitura, somente encontrou a “calma necessária” quando deixou as leituras de lado e passou a se entender com a experiência vivida. Assim, as cartas se apresentavam ao mesmo tempo como vida real transformada em literatura e como literatura que tenta se passar como vida real, lição etc.

Os diversos passos da polêmica e a própria narrativa formam um conjunto não pequeno de imagens tão conflitantes quanto combinadas sobre os atos de ler e escrever. Ainda assim, um ponto é recorrentemente estabelecido: boa literatura é o que os franceses, a poética francesa, as revistas francesas, os escritores franceses fazem. Por outro lado, boa literatura significa atentar para a vida como ela é, reduzindo os livros às necessidades e às pressões da realidade dos leitores e leitoras.

Pascale Casanova (2002) escreveu que o capital literário “francês” é *também* patrimônio universal. De acordo com ela, graças a essa particularidade de poderem ser universalizáveis, desnacionalizados, os espaços literários podem ser reconhecidos como (relativamente) autônomos. “O patrimônio literário é um instrumento de liberdade com relação às exigências nacionais” (p. 115). O espaço francês consagra,

¹⁰ Em 1839, Sainte-Beuve publicara na *Revue des Deux Mondes* o ensaio “Da literatura industrial”, que se tornou um marco nas demandas pela deslegitimação do folhetim e da literatura produzida para o mercado. A revista *Remate de Males*, 29(2), jul. a dez., 2009, publicou uma tradução do ensaio feita pelo professor Jefferson Cano.

¹¹ A primeira edição de *Marie* pode ser consultada em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k826493/f6.image>. Acessado em 14/07/2016.

legítima, autoriza. Este espaço é disputado por frentes políticas, econômicas, editoriais, morais, religiosas, até que não reste dele senão certa aparência de pureza, a pureza consagradora da literatura.

Foi esse talvez um dos mecanismos pelos quais a “literatura universal” pôde ser lida e usufruída, além de escrita, na sociedade escravista brasileira.

5 O livro nos jornais

A Reforma, do Rio de Janeiro, a 10 de fevereiro de 1870, publicou a seguinte nota:

O Sr. Machado de Assis ainda está recebendo os merecidos aplausos, motivados pela aparição das *Phalenas*, e já oferece ao publico um novo volume, que honra o muito talento do jovem escritor.

Depois de uma formosa collecção de poesias, uma delicadissima serie de *contos*, tão recomendáveis pelos atavios romanescos como pelo primor e castigado do estylo.

Sempre poeta distincto, quer escreva versos como os das *Phalenas*, quer prosa como a dos *Contos Fluminenses*, o sr. Machado de Assis sabe adornar os seus livros com galas sedutoras.

Alguns d’esses romancetos e phantasias, no gosto dos melhores contos de Theophilo Gautier ou de Gerard de Nerval, já são conhecidos do publico, e todos eles confirmam o bom conceito litterario que gosa o Sr. Machado de Assis, a quem comprimentamos cordialmente.

Louvores ao Sr. Garnier, editor de mais esse bom livro brasileiro, pelos serviços que vai prestando.

O “sr. Garnier”, imigrante francês, é o cumprimentado editor “desse bom livro brasileiro”, contendo contos “fluminenses”, impressos numa tipografia francesa, num estilo tão recomendável quanto o de escritores franceses. Para além de ser brasileiro inscrevendo-se no sistema de referências transatlânticas, Machado significava desde então uma trajetória. A nota inscreve os contos, romancetos e fantasias na história do “poeta distinto” e aponta, sem explicitar, a razão pela qual eram conhecidos do público: terem aparecido no *Jornal das Famílias*. A nota como que alienava os contos de seu sistema inicial de produção, circulação e consumo. Inscrevia-os num sistema pretensamente mais amplo e sublime, constituído por autoria, livro, nacionalidade e referências “ocidentais”, isto é, francesas.

Na versão da narrativa publicada nos *Contos*, Machado suprimiu a alusão a Saint-Beuve e, de outra maneira, a Valmore, ambas remetendo ao editor Lemerre. Dessa maneira, o leitor do livro já não tinha elementos materiais imediatos, nem nas “Confissões”, nem em nenhum outro conto recolhido no livro, para dizer que se tratava de contos “no gosto dos melhores” de Théophile Gautier e Gerard Nerval. (É curioso, aliás, que o elogio aqui feito à qualidade poética da prosa de Machado se parece bastante com o elogio que Sainte-Beuve fez ao autor de *Marie*.)

Julgamos ver aí uma inversão. Quando o poema de Valmore – e, portanto, a ligação com a literatura francesa, representada posteriormente na crítica d’*A Reforma* pelos nomes de Gautier e Nerval – estava presente na narrativa, esta foi lida por O Caturra a partir de uma relação entre a narrativa e o projeto editorial do jornal. Quando a ligação havia sido apagada, a narrativa foi lida pelo jornalista (ou publicista) de *A Reforma* na sua relação com aquele “gosto” francês.

Esse não ler o que está lá e esse ler o que não está lá sugere um processo de acomodação da novidade trazida pelos contos em modos familiares de ler ou mesmo em interesses editoriais (como discutiremos em seguida). No presente caso, a relação de leitura se autonomizou, ou, caso queiramos, reificou-se em perspectivas e disposições que as “Confissões” (e o complexo editorial e político de sua publicação) em parte desestabilizaram, em parte acataram e reproduziram.

Em sentido forte, ler, pelo menos desde a perspectiva dos homens de letras que tinham espaço nos jornais fluminenses, demandava inserir o lido no concerto das Nações Civilizadas, aqui significando aproximar Brasil e França. Outros, porém, percebiam esse movimento como algo criticável e, à ligação do Brasil com a “civilização”, preferiam que o Brasil fosse dirigido, ao menos moralmente, mesmo que não o fosse possível intelectualmente, pelos pés-de-boi, trabalhadores.

Essa luta pelo estabelecimento da direção moral tanto da nação quanto do espaço privado apareceu em meio a processos econômicos e sociais que não temos condições de descrever aqui, mas que passam pela intensificação dos contatos entre as regiões do Brasil com a França e a Inglaterra, o que ampliou também a disseminação de livros, revistas e outros produtos da “civilização” (francesa e inglesa) pela região cafeeira, que, àquela altura, avançava pelo vale do Paraíba, começava a avançar para o

oeste de São Paulo e pelo sul de Minas (MATTOS, 2011, p. 142 e *passim*). Em “*Virginius*”, referido anteriormente, Machado fabulou o conflito entre “civilizados” e o proprietário de uma fazenda de café. A indicar a complexidade das relações que estamos tentando compreender está o fato de que, naquela oportunidade, o escritor e o jornal foram simpáticos ao cafeicultor (que talvez fosse um público leitor a ser conquistado). Machado esteve, então, mais próximo de ser um Caturra do que um Machado.

Outro exemplo dos mecanismos de leitura aqui expostos: em 17 de fevereiro de 1870, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma resenha a respeito dos *Contos Fluminenses*. Desta vez, o escritor francês a que se recorreu para uma comparação foi “Alfredo de Brehat”. O *Diário* havia publicado um folhetim deste escritor, *Os Caminhos da Vida*, em 1866. Outro romance dele, a quatro mãos com Octavio Ferre, sairia em 1867 e 1868 no *Correio Mercantil* (cf. HEINEBERG, 2004, anexos, pp. 46 e 54). Brehat foi lembrado a propósito de “Miss Dollar”, narrativa que abre os *Contos Fluminenses*, com um “perfume encantador” e um desenlace surpreendente. “Nas *Confissões de uma viúva moça*”, diz a resenha, “o estylo do romancista (...) é propriamente o estylo descriptivo, a analyse de sentimentos intimos, sob a fôrma epistolar a mais caprichosa”.

Ao que parece, o jornalista do *Diário do Rio de Janeiro* lê algo que não está exatamente no que é lido. Há evidente interesse em divulgar, na comparação crítica, a qualidade das obras escolhidas para figurar no folhetim do jornal. Ler, uma vez mais, concerne em fixar interesses disfarçados em remissões, ora mais, ora menos hábeis, ao “universal” literário francês. Seja por qual razão for, não há menção, no artigo do *Diário*, aos aspectos morais dos contos. Mas há menção ao *Jornal das Famílias* e à Garnier.

6 O jornal e o livro

Ainda que as polêmicas entre liberais e a legitimidade da literatura como produto da “civilização” tenham constituído a escrita e a leitura das “Confissões”, há alguns elementos mais específicos desse processo que precisam ser levados em conta. Eles dizem respeito, em parte, à posição de Garnier no mercado editorial brasileiro e

também aos esforços de Machado – desde as primeiras narrativas publicadas no *Jornal das Famílias* – em tornar imanentes à forma literária características do projeto editorial do periódico. Em dado momento, o viés “universal” era tão autoevidente, que poderia ser apagado. No caso das “Confissões” e do *Jornal das Famílias*, o desafio era propriamente inscrever o público leitor no imaginário “universal”. Para isso, era fundamental levar em conta a realidade desse público leitor.

A questão do “universal” ajuda a entender porque Machado pôde suprimir na segunda versão do conto as passagens contendo nomes e referências francesas. Uma hipótese para dar sentido a isso seria a seguinte: ler um livro demandava remetê-lo ao universal-francês, não havia necessidade de o escritor fazer isso na forma de sua escrita. Tanto é que as referências francesas apareceram nos diversos textos jornalísticos sobre os *Contos fluminenses*, mesmo não havendo referências francesas explícitas nos contos citados. Concomitantemente, o viés moral precisava ser explicitado, sem o que, por hipótese, os vínculos entre Machado, Garnier e seu público almejado no complexo cafeeiro poderiam se esfacelar.

“Confissões de uma viúva moça” foi a única narrativa escrita por Machado de Assis desde o ponto de vista de uma mulher e talvez a primeira narrativa brasileira com essa característica¹². O romance de adultério (ou quase adultério) era também pouco recorrente na tradição literária nacional, embora fosse comum na gama de traduções que circulavam desde a chegada da Impressão Régia. Ou seja, essas novidades no conjunto da produção nacional não eram novidades no conjunto do consumo de literatura, ladino em adultério pelo contato com romances franceses e com o teatro realista francês. A história da escrita e a história da leitura no Brasil estavam por vezes em passos distintos – discrepância que, como já vimos, gerou conflitos.

Isso fica mais visível quando reparamos que no caso de “Confissões”, ao que parece, as duas formas de circulação – em periódico e em jornal – fomentaram relações de leitura distintas. O imaginário – motivado por publicidade disfarçada ou

¹² Zilberman, 2008, p. 162: “Mas certamente estaria consciente de que relatos ficcionais – ou memorialistas, então tão raros em língua portuguesa, ou de viagem – enunciados por uma mulher ainda não tinham sido produzidos pela literatura brasileira, mesmo quando a autora pertencia ao sexo feminino”. Em nota: “Maria Firmina dos Reis escreveu o conto ‘A escrava’, em que interpola a narrativa em primeira pessoa, enunciada pela personagem do título. Esse texto, porém, foi publicado em 1887”.

por indignação política sincera – em torno da narrativa no periódico vindicava que ela se coadunasse com a função do periódico (um jornal de família, para mulheres de família); enquanto o imaginário mobilizado pelo suporte livro – se aceitarmos o jornal *A Reforma* como exemplo suficiente – inscrevia a narrativa no universal-francês.¹³ No primeiro caso, ressaltou-se a moralidade. No segundo, o primor e o castigado do estilo.

Essas duas formas de circulação precisam ser entendidas em sua dialética. Nada mentiria mais a respeito do processo de formação social dessas circulações do que entendê-las como antônimas. A polêmica no jornal preparou o momento posterior da consagração no livro; a consagração no livro existiu porque a narrativa foi reconhecida e publicizada em jornais.

Mais fundamental do que isso é entendermos a especificidade das diferenças entre ler e escrever uma narrativa num jornal e ler e escrever uma narrativa num livro no século XIX brasileiro. E, além disso, é preciso atentar à especificidade das funções que a narrativa de Machado cumpria no *Jornal das Famílias* -- mas não somente no *Jornal das Famílias*.

A discussão entre as constrações impostas pelo suporte e pelo periódico recorrem na imprensa do período. Era tão imediatamente reconhecível pelos leitores, que foi lembrada na apresentação das primeiras fases da *Revista Brasileira* (1855, 1857, 1879), que se propunha a educar seu público para uma transição de uma leitura dispersa de jornais para uma leitura concentrada de livros. O mesmo ocorreu com a *Revista Popular*, periódico que foi substituído pelo *Jornal das Famílias*: em anúncio no *Correio Mercantil* de 4 de janeiro de 1862, Garnier achou por bem enfatizar a pressuposição de que o jornal estava por substituir o livro. Não há no anúncio qualquer espanto com essa afirmação. Pelo contrário, em tom tranquilo, ele procura avançar na pressuposição, afirmando que a revista substituiria o livro na tarefa de publicar “matérias de vital interesse público”.

Por tudo o que se disse, quase se poderia falar em duas “Confissões”: uma é a do mestre do erotismo; a outra, a do mestre da literatura. Uma é a do jornalista; a

¹³ Para uma discussão a respeito do jornal como um sistema no qual cada seção realiza funções distintas, ver o estudo de Marie-Ève Therénty, *La littérature au quotidien*.

outra, do escritor. Uma é a do polemista; a outra, do gênio. Uma é a do público, a outra, do familiar. Uma, do mercador; a outra, do literato. Uma, do jornal; a outra, do livro. E dizemos “quase se poderia falar”, porque esses critérios trazem implícita uma série de avaliações, às quais a pesquisa não deve aderir imediatamente.

Garnier tinha interesse em vender sua revista, logo estava propondo um papel social, por assim dizer, um valor de uso, para sua mercadoria. Nada o impedia de, ao mesmo tempo, incitar de todas as maneiras possíveis a compra dos livros que editava. De todo modo, o conjunto de textos e ilustrações publicados pelo *Jornal das Famílias* parece indicar a necessidade de desconstrução do papel de mulher proposto pela literatura, para que as mulheres lidassem com a vida concreta, os dilemas e conflitos do casamento, os sedutores, a dureza das traições dos maridos, os limites do casamento. E isso, somente periódicos poderiam fazer.

Fica claro aqui o quanto um problema posto pelo projeto editorial do jornal foi pensado, por Machado, como uma característica da narradora das “Confissões” e, assim, tornado forma estética: a viúva deseja instruir e deleitar a amiga. Faz isso citando referências francesas; deixando instruções morais claras; refletindo a respeito das seduições de um “bacharel” e da vida digna em um casamento com um marido trabalhador. Portanto, as demandas do projeto editorial foram pensadas junto aos modos de ler efetivos naquele momento. Ao mesmo tempo, aquelas demandas tornaram-se instâncias “estéticas”, na medida em que passaram a ser justificadas pela experiência de vida e pelos conflitos da personagem e da narradora. Tornaram-se características do que Machado chamaria, anos depois, “pessoa moral”.

Então, o *Jornal das Famílias* defendia um espaço público na “castidade privada”. Este espaço fundamentava a existência de uma imprensa para mulheres, mas precisava ainda ser construído. Por isso, quando O Caturra reivindica que “a castidade nos santuários da família” não seja maculada pelo jornalismo público, ele está, ocasionalmente ou não, tocando no nervo da prática de escrita e leitura que o jornal tentava construir desde a mudança de nome, de *Revista Popular* para *Jornal das Famílias*.

Os corações e mentes das donzelas estavam em franca disputa – pensavam os homens. Por essa razão a ideia de que certas ficções precisavam ser bem escritas para

que seus vícios e imoralidades pudessem ser aceitos pela pureza das leitoras recorreu nas discussões a respeito da legitimidade do gênero romance. Essa lógica crítica estava naturalizada no horizonte do que talvez pudesse ser chamado de cultura ficcional transatlântica. A partir dos trabalhos de Márcia Abreu, entre outros, é possível sugerir a permanência dela, desde as atividades da Real Mesa Censória até o período em que “Confissões” era lido pela primeira vez.¹⁴

Elogiar o estilo, a forma, a composição de uma ficção talvez fosse também uma maneira de salientar certas habilidades cínicas e hipócritas dos escritores e editores, que assim mais facilmente disseminavam doutrinas criticáveis (a civilização e a reforma) no recanto mais puro do mundo privado fluminense. Uma vez mais, os argumentos de O Caturra souberam ir direto ao ponto.

7 De tudo para todos: sexo, paixão e literatura universal na região cafeeira

“Seios moles, hálito forte, gengivas e lábios descorados, perda da umidade nos olhos, sardas, espinhas, botões no rosto, diminuição do tecido muscular, perda da memória, da razão, morte lenta e penosa”, assim o médico José Ricardo Pires de Almeida descreve, já no início do século XX, a condição das mulheres que, sob efeito de leituras impróprias, entregavam-se ao clitorismo, ou seja, à masturbação (EL FAR, 2004, p. 199).

No que tem de risível, a lista deixa perceber um campo de conflitos que tinha como base a circulação de narrativas. Os livros a que se referia Pires de Almeida eram os mesmos criticados por literatos como Machado de Assis, entre diversos outros. Porém, a crítica ao que pensava serem maus romances nunca distanciou Machado dos movimentos do mercado editorial do seu tempo. Testemunha a esse respeito o fato de

¹⁴ Em “O Templo de Jatab: um romance licencioso publicado pela Impressão Régia do Rio de Janeiro” (*Revista Floema*, n. 9, 2011), Márcia Abreu reproduz parecer exarado por um frei para a Real Mesa Censória, a respeito de *A história de dous amantes ou O Templo de Jatab*. “Só por uma veemente sugestão de Asmodeos, podia este depravadíssimo Autor escrever tanta indecência, e sustentar a longa série de obscenidades, q’são precisas para encher trez livros. Alem deste veneno, tem o atractivo de hum estilo agradável, q’concorre para o fazer mais nocivo”. (Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/789>. Acessado em 01/11/2013.) Antonio Candido também discutiu, em dois artigos (“O patriarca” e “A timidez do romance”), a recorrência do argumento da “pílula dourada”, na defesa ou ataque de romances. A ideia de “pílula dourada” se relaciona – às vezes parece uma facilitação – da concepção de decoro e verossimilhança, que fez fortuna na França neoclássica e esteve sempre presente na maneira de ler e escrever de Machado de Assis.

Garnier estar vendendo, no mesmo ano da publicação das “Confissões”, livros chamados *A Força de uma Paixão*, *Novas Cartas Amorasas, por uma Apaixonada* e *O Perigo das Paixões, Conto muito Moral, Seguido de uma Analyse Sobre as Paixões*.¹⁵ Não é improvável que Machado estivesse aprendendo com seu editor algumas hipóteses a respeito do que o público leitor almejava.

Ao longo da segunda metade do século XIX, o Brasil conheceu um aumento na quantidade de títulos de romances publicados e entre os títulos de maior circulação, num momento de consolidação desse processo, estavam “romances de sensação” e os “romances para homens”. Os primeiros encadeavam reviravoltas, crimes, erotismo e redenção ou queda, enquanto os últimos se compunham de uma sucessão de cópulas, muitas vezes enfeixando moral. Em 1880 era possível publicar no Brasil livros com títulos como *Cartas Pornográficas de D. Pedro I* ou então *Os Amores Secretos de Pio IX*. Esse é, sintetizando bastante, o argumento do livro de Alessandra Al’Far, *Páginas de Sensação*.

Guardadas as proporções, quem pensaria, hoje, nas *Cartas Pornográficas do Generalíssimo Médici* ou então n’*Os Amores Secretos de João Paulo II*? A comparação esdrúxula pode servir, apesar de tudo, para entendermos o alcance da relativa autonomia em relação aos poderes políticos e religiosos que livreiros e tipógrafos construíram ao longo do reinado de D. Pedro II (1840-1889).

Pode-se talvez falar da crescente importância das razões de mercado – comparadas com as razões imediatamente partidárias, políticas ou religiosas – na determinação da atividade dos livreiros e editores no Brasil, o que impunha mudanças de estratégias mesmo em agentes ainda ligados à igreja, ao Império, ou a ambos.

Quando B. L. Garnier ascendeu no mercado editorial fluminense, na década de 1860, lançou a *Revista Popular* (1859-1862). De 1859 a 1862, contudo, procurou atender o mercado explorado por periódicos anteriores, como *O Guanabara*, *O Espelho* e *Nova Minerva*. O objetivo era “uma leitura para todos”,

homens e mulheres, velhos e moços, estadistas e eruditos, comerciantes e industriais, lavradores e artífices buscam e acham artigos e notícias que os instruem, os divertem, os entretêm sem causar-lhes fadigas. Bem se vê que tal livro era uma verdadeira necessidade porque nem todos têm o tempo de estudar os *in-folio* das bibliotecas, e de outro lado os jornais se ocupam com

¹⁵ De acordo com um catálogo inserido em livro, em 1865.

certas e determinadas questões. Faltava a leitura das horas vagas para todos, a Revista veio preencher esta lacuna.

Além da linhagem de periódicos que vinha desde os anos 1820, ele também se aproveitou do exemplo de periódicos franceses, como *La Mode Illustrée: Journal de la Famille* editado em Paris pelos irmãos Firmin Didot, que prometia, em seu cabeçalho, desenhos de moda, trabalhos de agulha, belas-artes, música, novidades, crônicas, literatura, além do citado *Journal des Dames e des Demoiselles*.

Alexandra Santos Pinheiro (2007) chegou a uma lista maior de periódicos com propósitos semelhantes, todos circulando e/ou sendo escritos no Brasil. Caso essa relativa homogeneidade seja confirmada por pesquisas específicas a respeito de cada um dos periódicos, precisaremos levar em conta o impacto desse regular e duradouro conjunto de ideias para a formação dos escritores, suas práticas, suas estratégias. Uma quantidade excessivamente grande da pesquisa em literatura no século XIX ainda se baseia nas relações entre a escrita e certa tradição literária, deixando em segundo plano ou ignorando as relações entre a escrita e constrições mais concretas e presentes na prática literária, como projetos editoriais de periódicos, habilidades de leitura dos leitores concretos, discussões jornalísticas sobre a função social das narrativas etc.

A proximidade entre a ideia do que era um bom periódico e do que era uma boa ficção especifica um pouco mais onde devemos procurar para produzir nossas perguntas. “Instruir e deleitar” foi um *topos* crítico no jornalismo fluminense do século XIX e em cursos, manuais e histórias da literatura, a exemplo do *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira*, de Francisco Sotero dos Reis: “o fim da literatura é instruir deleitando, ou tornar, por um trabalho tão proveitoso como agradável o homem melhor... pondo-lhe constantemente diante dos olhos o protótipo do belo, do grandioso, do sublime, do justo, do honesto” (1866, p. 4).

Em algum ponto, os propósitos explicitados pelos editores dos jornais coincidiam com aqueles explicitados por legitimados críticos literários e aqueles tematizados por literatos em suas obras. Na composição das “Confissões”, é possível perceber um processo de “redução estrutural” para o literário do que ao mesmo tempo constituía estratégia de venda de jornais, crítica literária, projeto editorial etc. Creio que a isso Lúcia Granja se referia em seu artigo recente a respeito das “Confissões”:

essa narrativa e suas leituras fazem ver as relações entre “consciência das formas literárias”, “seu veículo” e “seu público”.

O *Jornal das Famílias* resultou de um acúmulo de trabalho simbólico e material, tanto do próprio Garnier, quanto de diversos outros editores. A partir desse acúmulo, Garnier conseguiu um diagnóstico a respeito do que poderia oferecer para o público e de quem era, concretamente, esse público.

Para termos uma ideia, o número do *Jornal das Famílias* em que “Confissões de uma viúva moça” foi lançado continha as seguintes seções, além da narrativa machadiana: Viagens (Uma viagem ao sul do Brasil), Mosaico, Poesia (Dorme e sonha/ A uma menina), Modas. A literatura e a moda são enfatizadas tanto pelo número de páginas que ocupam (quase dois terços do total de páginas) quanto por se localizarem nas duas pontas, o início e o fim, do jornal, que se apresentava como um todo coeso. A narrativa, dentro desse todo coeso, tinha funções específicas, acatadas e transformadas pela escrita literária de Machado de Assis.

Na *Revista Popular*, esperava-se que a literatura fosse um momento de relativo relaxamento do espírito; no *Jornal das Famílias*, a formulação mudou um pouco:

Mais do que nunca dobraremos os nossos zêlos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao paiz, á economia doméstica, á instrução moral e recreativa, á hygiene, n’uma palavra, ao recreio e utilidade das famílias.

Diretrizes de um editor, pressões do público e posição do escritor: três distintos desejos de literatura, numa renhida luta por reconhecimento. A expansão do capital literário francês e a universalização de referências literárias se davam em um espaço nacional específico e, talvez, em uma região de expansão cafeeira, na qual o editor pressentia um nicho de leitores.

Essas relações, em parte imaginárias, em parte concretas, do editor, do escritor e de parte do público com um texto ajudam a compreender alguns aspectos das relações que fundavam a produção, a circulação e o consumo de literatura no Brasil. Os primeiros leitores de “Confissões” ainda tiveram a chance de praticar leituras tensionadas, conflituosas. Para eles, ler era relacionar a narrativa com os suportes de publicação e, talvez, com as posições políticas liberais de seu autor. Ler era, a partir da leitura, discutir as práticas do partido liberal. Ler era praticar exercícios de relações do

texto com o próprio imaginário do que um texto deveria ser, incluindo aí noções de moralidade e de autoridade do mundo cultural francês. Ler era buscar instrução e recreio. Ler era correr o risco de se haver com o erotismo, a sedução.

A publicação em livro e a canonização de Machado acataram as concepções de uma prosa amena, quase poética, que, no entanto, foram (e são) somente uma entre as inúmeras maneiras de ler que historicamente foram possíveis em relação às “Confissões”.

8 Velhas leituras, novas tensões

Pesquisas a respeito das “Confissões” têm salientado três aspectos da presença dela na cultura letrada e na historiografia literária brasileira, a saber, (1) a polêmica ou falsa polêmica veiculada no *Correio Mercantil*¹⁶; (2) a edição da narrativa para os *Contos Fluminenses*, em 1870, na qual Machado suprimiu referências a Sainte-Beuve e a Marceline Desbordes-Valmore¹⁷; (3) a inserção das “Confissões” na contística machadiana¹⁸.

Depois de nosso trajeto, podemos ponderar o peso que se tem dado, nesse conjunto de reflexões, à hipótese de que os apedidos constituíam publicidade de Garnier no *Correio Mercantil*. Sem desconsiderar essa possibilidade, trabalhamos, com Brito Broca (1983), também a proposta de que os apedidos são peças de ataque ao

¹⁶ Raimundo Magalhães Jr. propôs que o conjunto de apedidos constitui falsa polêmica, paga pelo próprio Garnier para gerar publicidade para o *Jornal das Famílias* e para a narrativa de Machado. O objetivo seria alavancar a venda de assinaturas num momento de perdas financeiras, em razão da Guerra do Paraguai, então no seu início. Magalhães aponta elementos para a defesa de sua hipótese, entre eles, o fato de a polêmica ser publicada sempre nos dias posteriores à publicação do *Jornal* (ver “Falsa polêmica”, em *Machado de Assis vida e obra*, v. 1, 372-384). Jean-Michel Massa recolheu a polêmica em *Dispersos de Machado de Assis*, mas não incluiu o texto de Um Velho, reproduzido anteriormente, na seção 1 de nosso ensaio. Em 2008, Lúcia Granja sintetizou os debates em “Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis”, artigo que parte dos trabalhos de Magalhães e Massa, além das reflexões de Maria Silvia de Azevedo, para postular a ideia, que, de outra maneira, nos guiou aqui, de que na polêmica se pode flagrar o processo de elaboração de uma “consciência das formas literárias em sua relação com o seu veículo e seu público”.

¹⁷ Zilberman, Regina. “Leitora de folhetim em um conto do Jornal das Famílias”. In: Bastos; Jobim; Secchin (Orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: Ed. UFF, 2008. p. 164.

¹⁸ Em 13 de fevereiro de 1870, o jornal *A Reforma* anunciou “delicadíssimos contos no gosto de Gautier e Nerval”. Depois da inserção como parte do volume, novas relações de leitura enquadraram as “Confissões” na contística machadiana como um todo e, mais recentemente, trabalhos como os de Silvia Maria Azevedo e Alexandra Pinheiro voltaram a pensar as relações entre a narrativa e o *Jornal das Famílias*.

jornalista liberal Machado de Assis, então atuando nos quadros do *Diário do Rio de Janeiro*. A partir disso, arriscamos hipóteses parciais e experimentais a respeito dos sentidos do ato de ler na expansão cafeeira pelo Vale do Paraíba e Oeste Paulista, bem como sobre a literatura em um jornalismo voltado ao mercado, mais do que a questões partidárias ou religiosas.

Pensamos ter evidenciado que os envolvidos na polêmica pensaram suas leituras a partir dos seguintes termos: uma narrativa, para ser elogiável, precisava – instruindo e deleitando – se adequar ao seu suporte; tinha que explicitar seu conteúdo moral (tanto mais caso fosse uma narrativa “bem composta”); e devia remeter a objetos culturais franceses.

Seria relevante saber se tais termos fazem parte de uma elaborada peça publicitária ou de um dissimulado ataque político; sendo isso impossível no atual momento das pesquisas, achamos interessante todavia mapear as posições explicitadas nesse raro encontro de tantas leituras. Sob esse aspecto, a função imediata que os modos de ler tiveram articula-se com outras funções, mais amplas e mais permanentes. Afinal, semelhantes modos de ler eram mobilizados há décadas – e continuariam a ser mobilizados por décadas – em resenhas, anúncios e comentários metaficcionalis. Isto é, de qualquer maneira, não conseguiríamos explicá-los observando somente a sequência de apedidos e sua função polêmica imediata. É como se tivéssemos acompanhado leitores se apropriando de modos de ler, mas, talvez principalmente, modos de ler se apropriando de leitores. Como eram aprendidos e disseminados esses modos de ler tão tenazes?

Àquela altura, argumentamos, esses modos de ler estavam suficientemente estabelecidos para efetivar certa autonomia em relação a qualquer função imediata. Até certo ponto, tornaram-se quase mandatórios em discussões sobre obras de ficção, fossem por propósitos morais, políticos, publicitários ou literários.

Essa dialética entre um acontecimento e uma estrutura, entre o passageiro e o duradouro, entre o poder e o novo, é objeto de discussão de diversos pesquisadores do

livro e da leitura¹⁹, uma discussão que, esperamos, apareceu, apesar dos nossos limites, como inquietação das nossas reflexões.

TRABALHOS CITADOS

- ABREU, Márcia. O Templo de Jatab: um romance licencioso publicado pela Impressão Régia do Rio de Janeiro. *Revista Floema*, n. 9, 2011. Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/789>. Acessado em 09/02/2014.
- CANO, Jefferso; GRANJA, Lúcia (Orgs., int., notas). *Comentários da semana – Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2008.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FONSECA, Gondin. *Biografia do jornalismo carioca*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.
- GRANJA, Lúcia. Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, v. 1, n.1, jun. 2008.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996 e 1999. v.1 e 2.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. Falsa polêmica. In: _____. *Machado de Assis vida e obra*. Rio de Janeiro: Record, 2008. v.1. p. 372-384.
- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1965.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias e sua rede de produção*. Tese (Doutorado em Letras) – Unicamp, Campinas, 2007.
- REVUE DES DEUX MONDES, quatrième série, t. 27, 1841, p. 779-790.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Malditos tipógrafos. In: *Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, 1, 2004. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- THERÈNTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.

¹⁹ Refiro-me a *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser. Nesse trabalho, Iser, em busca de uma teoria do efeito, o define como acontecimento liberado que precisa ser assimilado. Por meio de sucessivas transformações e combinações, o efeito se ajusta ao familiar, ao coerente, até ganhar um sentido, até se adequar a uma expectativa básica de “constantes de sentido”. Assim, o não-familiar se torna possível e o familiar permanece em modificação. Refiro-me também, já sob um ponto de vista histórico, às reflexões de Roger Chartier a respeito da tensão entre as estratégias de controle e gerenciamento de leitura, de um lado, e as estratégias de produção e invenção de leituras, de outro, bem como às reflexões dele a respeito das relações entre escrita e leitura, da produção social da possibilidade de um texto ser “literário”. Ver principalmente *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

ZILBERMAN, Regina. Leitora de folhetim em um conto do Jornal das Famílias. In: BASTOS; JOBIM; SECCHIN (Orgs.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: Ed. UFF, 2008.

Na Hemeroteca Digital Brasileira:

Revista Popular.

Jornal das Famílias.

Correio Mercantil.

Diário do Rio de Janeiro.

Atilio Bergamini é professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Ceará. Em mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em doutorado na mesma instituição, com estágio sanduíche na Yale University, pesquisou Machado de Assis, a imprensa do século XIX e efeitos estéticos na sociedade escravista brasileira. Em pós-doutorado em Teoria Literária na Unicamp, estudou o início da disseminação de romances na imprensa brasileira do século XIX. Atualmente, desenvolve pesquisas a respeito de escravos que sabiam ler e escrever. Contato: atiliobergamini@gmail.com

Artigo recebido em 14/07/2016. Aprovado em 20/07/2016.

A VIAGEM DE JOÃO ANTONIO A CUBA: CARTAS E PAPÉIS DE ARQUIVO

Wagner Coriolano de Abreu

Universidade de Caxias do Sul

UNIRITTER

Resumo: A viagem de João Antônio a Cuba é aqui reconstituída por meio de sua correspondência (com Fábio Lucas, Mylton Severiano e José Ramón Rodrigues Neyra), de livros do escritor, de papéis do arquivo pessoal e de documentos fora do arquivo. A descrição da viagem é feita a partir de notas encontradas em cartas e notícias jornalísticas, sobretudo no depoimento concedido ao jornal *Letras & Artes*, em que o ficcionista preserva impressões de viagem e posiciona-se como crítico da cultura cubana. Por meio desta leitura, sob o pressuposto de que o passado deixou um rastro, estende-se uma ligação entre a viagem a Cuba e a viagem simbólica a países de língua espanhola, através da tradução de seus contos.

Palavras-chave: João Antônio; correspondência; Viagem a Cuba; arquivo.

Abstract: In this article, João Antonio's journey to Cuba is reconstituted according to his correspondence (letters to Fábio Lucas, Mylton Severiano and José Ramón Rodrigues Neyra), as well as books and papers found in his archives and out of them. His account of the travel was given to the newspaper *Letras & Artes*. There, Antonio preserves the impressions caused by the trip and positions himself as a critic of Cuban culture. Under the assumption that past might leave traces behind it, a link between the trip to Cuba and the symbolic journey to Spanish-speaking countries is extended through the translation of his short stories.

Keywords: João Antônio; correspondence; Travel to Cuba; archive

As cartas e os papeis aqui trazidos sintetizam a parte recortada de um arquivo pessoal, que por sua vez se inscreve parcialmente no Acervo João Antônio, moldado pelas intervenções (lastro multidisciplinar do trabalho) e pelos deslocamentos

decorrentes da mudança do âmbito privado para o público. Tomado como arquivo literário, o acervo apresenta caráter heterogêneo por seu fundo documental abranger documentos pessoais, biblioteca, móveis, virtualidades etc., mescla que impossibilita uma compreensão total de seu conjunto (cf. MARQUES, 2015: 11).

Em seu Acervo, guardada por João Antônio, uma página da *Folha da Tarde* informa que, em janeiro de 1987, ele viajaria a Havana na companhia do crítico Fábio Lucas, a fim de participar do júri do concurso literário Casa de las Américas. A matéria assinada por Wladir Dupont traz a transcrição das palavras do escritor, em face da viagem prestes a acontecer: “E sabe o que vou dizer aos cubanos? Que o Brasil tem a maior e mais rica literatura do continente, e que se ainda não sabem disso, azar de todos eles!” (DUPONT, 1986: 22). Sem entrar no mérito da comparação entre literaturas, importa aqui investigar a viagem a Cuba em documentos do arquivo pessoal preservado por uma ação familiar e em documentos fora do arquivo.

Refiro-me ao Acervo João Antônio, composto de correspondências, fotos, documentos firmados com editoras, recortes de jornal, originais das obras, hemeroteca, discografia, iconografia, móveis e outros objetos, que foi guardado por uma prima em seguida à morte do escritor e repassado à Universidade Estadual Paulista/Unesp, Campus de Assis.

A operação de deslocamento do arquivo pessoal para a Universidade, a partir de uma negociação entre as partes, do escritor e da Universidade, faz com que o arquivo ganhe vida pública. Ao deixar o âmbito doméstico, rumo à nova acomodação espacial de seus materiais, o arquivo experimenta complexos processos de desterritorialização e reterritorialização. Reinaldo Marques observa que “nesse deslocamento do espaço privado para o espaço público opera-se uma metamorfose por meio da qual o arquivo do escritor transforma-se em arquivo literário” (, 2015: 19).

De acordo com Izabel Neme, após a morte “seus pertences foram levados para o sítio de sua prima, em Jacarepaguá, onde permaneceram de 6 a 7 meses sob um galpão que, por ocasião de chuvas, ficava totalmente molhado” (NEME, 2005: 120). Posteriormente, por intermédio de antigo contato do escritor com a universidade, as 145 caixas com os pertences e alguns móveis foram depositados no campus

universitário de Assis e ficaram sob a guarda do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa/CEDAP.

Em 1998, após a transferência dos documentos, textos e objetos de propriedade do escritor João Antônio Ferreira Filho (1937 – 1996), o acervo passou “por um prévio levantamento de tipologia documental ali existente e uma breve avaliação das condições nas quais se encontravam a massa de documentos e seu estado de conservação” (NEME, 2005: 116). À época de seu mestrado, Jane Christina Pereira, em estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio, afirma que o contato com o acervo a “leva para o mundo do mistério e do maravilhoso, onde história e memória são os atores principais de um longa-metragem chamado arte. Habitar o passado se torna mais do que uma expressão metafórica quando nos situamos em meio a todo esse material” (PEREIRA, 2001: 21).

Em pesquisa junto ao Acervo João Antônio, obtive por meio de recortes de jornal e documentos impressos informações sobre a viagem do escritor a Cuba, dados que ampliam a reconstituição do período e sua movimentação por cidades cubanas, em viagem de trabalho, conforme registra a posteriori: “Fui a Cuba a trabalho, como jurado do prêmio Casa de las Américas, e não para fazer turismo. Foi um trabalho muito pesado, iniciado em Havana” (ANTÔNIO, 1987: 4). Igualmente, a viagem será abordada por meio das cartas que enviou a Fábio Lucas, do depoimento que concedeu ao jornal *Letras & Artes* de Brasília e de sua experiência de escritor como viajante, valendo-me substancialmente de documentos pertencentes ao acervo.

Sobre o entendimento de um acervo literário, Bordini adverte que “o escritor guarda de seu trabalho criativo aquilo que lhe parece útil para o futuro ou lembra alguma passagem significativa de uma elaboração passada”, mas “nem sempre suas escolhas quanto ao que será conservado lhe pertencem” (BORDINI, 2005: 17), podendo haver interferências alheias, dos herdeiros e até do arquivista.

Seguindo os rastros produzidos no processo de criação ficcional, na correspondência, no depoimento posterior à viagem, na recepção crítica da obra, o leitor encontra um roteiro, uma possibilidade de arranjo deste material ainda disperso, sabendo que “em face da multiplicidade de fios que se desenrolam para seu percurso

analítico, o pesquisador de acervos deve estar consciente, de antemão, da provisoriedade de sua análise se comparada a outras” (CURY, 1995: 55). Seu trabalho se assemelha ao de organizador de acervo, que no fortuito “vislumbra uma possibilidade de ressignificação” (BORDINI, 2005: 17), e lê o documento na relação que estabelece com outros documentos e pelas lacunas sentidas e pressentidas.

Este trabalho não apenas recorreu ao Acervo João Antônio, mas incorporou documentos de outros arquivos, como o de Fábio Lucas, materializado na edição das cartas recebidas do escritor, bem como de meu arquivo pessoal integrado por recortes de jornal, por um exemplar da revista *Casa de las Américas* e cópia da carta do diretor daquela Casa ao escritor, acrescido de uma coleção de livros de e sobre João Antônio. De modo diverso, Mylton Severiano também desvela documentos de arquivo, algumas cartas e papéis a ele enviados, com os quais reconstitui uma trajetória existencial e literária, em estilo biográfico.

Baliza importante para a recomposição da viagem se encontra na trajetória de João Antônio, quando das viagens ao exterior. Da viagem a Europa, em 1985, o escritor volta fortalecido, trazendo uma história que fará parte do livro de contos *Abrçado ao meu Rancor* (1986), lançado em seguida a seu retorno ao Brasil. Refiro ao conto “Amsterdam, ai”, cujo narrador se situa “na Holanda, investe-se do ponto de vista do estrangeiro. [...] O narrador procura na famosa cidade as personagens confinadas do submundo. E, entre espantos e novidades, descobre o Brasil, sua pátria” (LUCAS, 1987: 138).

João Antônio irá ainda mais uma vez ao continente europeu, com estada na Alemanha, em meados de 1987. A bem da verdade, cabe lembrar que as andanças do escritor são anteriores ao período dessas viagens internacionais. São conhecidas suas idas e vindas entre São Paulo e Rio de Janeiro. Sobre seus deslocamentos por diversas regiões do país, ele escreve a Fábio Lucas, no início dos anos 1990. Informa que continuava “viajando o país a convite de universidades – como faço desde 1976” (ANTÔNIO, 2004:120).

João Antônio agencia de modo consciente uma notícia de jornal, devidamente arquivada, de acordo com a qual, no segundo semestre de 1976, visitou mais de trinta

faculdades de Letras e Comunicação. Ademais, comenta que as viagens contribuíram para a ampliação do mercado de livros nacionais.

Posso dizer que este trabalho de divulgação, se pode ser chamado assim, foi um sucesso. Principalmente porque é uma área já semeada, com possibilidades, faltava apenas alguém forçar, começar a fazer, deixando de lado os atuais padrões de divulgação da cultura que estão, há muito, emperrados (ANTÔNIO, 1977: 29).

A viagem de Cuba – Havana e regiões da Ilha – aconteceu oficialmente no período de 24 de janeiro a 10 de fevereiro de 1987 (SEVERIANO, 2005: 174), mas devido a problemas de saúde o escritor permaneceu em solo cubano, internado no Pavilhão de Angiologia do Hospital Salvador Allende, por mais quinze dias. No total, ficou por um mês na Ilha. Na correspondência posterior a Fábio Lucas, informa que escreve “só um bilhete para lhe dizer que já estou no Rio. Estou bem. [...] Quase sofri uma cirurgia. Escapei por muito pouco, coisa incrível.” (ANTÔNIO, 2004: 102).

Acerca de lugares que percorreu na Ilha, há duas menções registradas em entrevista concedida meses depois de seu retorno ao Brasil:

Éramos 31 jurados de diversas repúblicas do Caribe, vários países da América Latina e fomos levados a Santi Spiritus, que fica a 400 km de Havana” e “eu viajei pelo interior de Cuba, estive em Trinidad, em Santa Clara, e não vi nenhuma criatura humana de pé no chão (ANTÔNIO, 1987: 4).

Antes de adentrar o arquivo literário (não raro tratado por acervo), como “espaço que abriga a produção viva que se resgata para a iluminação do presente” (CURY, 1995: 56), chamo atenção para a passagem do gesto seletivo, de colecionador, ao trabalho do estudioso, que busca encontrar “sob a aparente desconexão dos elementos que compõem um acervo ou um arquivo princípios geradores que dão vida, forma e ordem ao conjunto, mesmo que sempre provisórias e cambiáveis” (CURY, 1995: 61).

O Acervo João Antônio abre uma possibilidade de antever a relação do escritor com Cuba. Em visita recente, o pesquisador Júlio Cezar Bastoni da Silva recolheu dois documentos relacionados ao tema da viagem. O primeiro é um recorte do jornal *O Estado de São Paulo*, com chamada para inscrição ao Prêmio Casa das Américas:

Estão abertas as inscrições para o Prêmio Casa das Américas 1983, que neste ano receberá também obras de literatura brasileira que concorrem a um prêmio especial. Outros gêneros para os quais haverá categorias diferentes são romances, obras dramáticas, livros de testemunho, livros de ensaios sobre temas artísticos literários (todos em língua espanhola) e outro destinado à literatura caraíba em língua francesa ou nacional (PRÊMIOS, 1982:19).

O segundo documento constitui um regimento do concurso, com dezesseis itens, intitulado “Bases 1983 – Prêmio Casa das Américas”. Na introdução, registra-se a literatura brasileira como categoria, informação que recebe um complemento no item três, onde se lê que “os autores deverão enviar seus originais em espanhol, com exceção dos brasileiros, que o farão em português, e dos caraíbas de língua francesa, que o farão nesta ou na língua nacional” (CASA DE LAS AMÉRICAS, 1982).

Do interesse pelo Prêmio, em 1982, à indicação de seu nome para jurado na edição realizada em 1987, período em torno de quatro anos, os papéis de arquivo pouco revelam. Tampouco há registro em carta, depoimento ou crítica que possibilite preencher a lacuna ou apontar algum silêncio decorrente da perda material dessa memória. Incerta também é a situação de jurado, ocupada por João Antônio, quando consideramos as condições de trabalho, que foi volumoso para uma comissão pequena. Em resposta à entrevista concedida para o jornal *Letras & Artes*, ele explica que foi “um volume de originais imenso para examinar, de vários gêneros literários – de teatro até literatura infantil, passando por ensaio, romance e conto” (ANTÔNIO, 1987: 4).

Diante das incertezas, tomar o arquivo literário na perspectiva genealógica e arqueológica (DERRIDA, 2001; FOUCAULT, 1982; NIETZSCHE, 1998), desvela seu caráter heteróclito, o que favorece o exame da multiplicidade de discursos (teórico, crítico, ficcional, memorialista, biográfico, epistolar etc.) mobilizados em seu interior, e as contaminações de uns pelos outros (cf. MARQUES, 2007: 18).

É por meio dessa ideia de contaminação que a lacuna neste período pode ser investigada por meio de um rastro na obra publicada. Sob o pressuposto de que o passado deixou um rastro, indicando aqui, no espaço, e agora, no presente, “a passagem passada dos vivos” (RICOEUR, 1997: 201), a indicação das traduções de seus contos, proposta em lista ao final do livro *Sete Vezes Rua* (1996), constitui um

apoio para se preencher o vazio na história desta relação com Cuba. Pouco antes da viagem, o conto “Milagre chué” sai traduzido e publicado na edição de novembro/dezembro de 1986 da revista *Casa de las Américas*. “Milagro harapiento”, como fora traduzido por Manuel Rodriguez Ramos, retoma a história do conto publicado no livro *Dedo-duro*, em 1982.

A personagem Jacarandá, herói presente em histórias do escritor, é apresentada numa espécie de conto de fadas (LUCAS, 1993: ii). A linguagem reencena o jogo de variações no uso de palavras ou ideias: vida andeja, andança, aquele andaço do poeta do momento. Por outro lado, o escritor utiliza a gíria chué como recurso para dizer da vida escassa, reduzida a nada. Jacarandá – andarilho e morador de rua – sobrevive como camelô, mas nutre um sonho de riqueza e de um possível paradeiro.

A história de Jacarandá inicia por uma viração na barca de Niterói. Preso na proximidade do Convento de Santo Antônio, no Rio, ao sair da cadeia foge da cidade. No município de São Cristóvão consegue carona com uma transportadora, apelando para uma improvável visita a mãe e irmãos. Embarca na parte traseira do caminhão e dorme na viagem: “O cansaço de dias pernoitados em porta de igreja, em vão de escadaria e em soleira de edifício, baixou-lhe represado, de vez” (ANTÔNIO, 1982: 67). Acorda no norte do Paraná, em Londrina. Lembra que a cidade de terra roxa é lugar de fazer dinheiro. Em andança pela cidade, encontra-se com Picolo, um abonado desta vida, no bar Flag. Picolo, de modo fantástico, lança um desafio, dando-lhe cinquenta reais: pede a Jacarandá que converse com sua estrela madrinha para não mais ganhar dinheiro como produtor agrícola. Picolo ficou rico com o café, depois com a soja, com o gado, com o trigo e agora com o arroz. Jacarandá então encontra a fada, que informa não ser possível atender ao pedido do afilhado (clímax). Informa a Picolo a decisão da fada e ganha mais cinquenta na despedida do ricoço. O conto termina quando Jacarandá volta ao cafezal e invoca a própria estrela. Mas para ele aparece a estrela do azar, uma velha bruxa que o despacha com o dinheiro ganho e uma advertência: só ganhou aqueles cem porque ela estava dormindo.

A epígrafe inicial de “Milagre chué”, tomada a François Villon, funciona como um signo-texto: *Nada és más seguro que las cosas inciertas* (ANTÔNIO, 1986: 88).

Tomada pelo avesso, a afirmação do poeta reacende um sentido que percorre a obra ficcional de João Antônio, referente à vida ambulante das personagens, que transitam sem rumo certo (cf. ZILBERMAN, 1986). De acordo com o editorial da revista *Casa de las Américas*, a escolha de João Antônio tem a ver com um projeto acalentado pelos editores, durante muitos anos, de dedicar um número da revista ao Brasil, sendo que a entrega aparece por ocasião da retomada das “relações entre o grande país sul-americano e Cuba” (DURANTE MUCHOS años..., 1986: 3).

Reinaldo Marques considera uma dimensão pragmática do uso do arquivo literário, no tocante a sua presença dentro da Universidade, “contribuindo de modo decisivo para o aumento de pesquisas de fontes primárias e documentais da literatura” (2015: 67). Atuando como pesquisador que questiona a ordem, pelo que apresenta de arbitrário e convencional, e o documento, por ser objeto construído, encontrei dois equívocos arquivados, mas não encobertos. São meras imprecisões como previra Jacques Derrida, na conferência de 5 de junho de 1994: “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de imprecisão” (DERRIDA, 2001: 18).

No mês que antecede a chegada da revista, o jornalista Joel Silveira escreve sobre o vai e vem de João Antônio e suas viagens, dando uma notícia parcialmente correta, acompanhada de um equívoco. Informa que

João Antônio acaba de ser convidado por Roberto Retamar para jurado do Prêmio Internacional Literário Casa de las Américas, que acontecerá em janeiro e fevereiro do próximo ano. Enquanto isso, um conto seu, *Afinación da arte de chutar tampinhas*, estará sendo publicado em Havana. O conto já foi traduzido na Alemanha, Venezuela, Holanda e Tchecoslováquia. É uma das primeiras obras do autor, já que ele a escreveu quando tinha apenas 21 anos – em 1958 (SILVEIRA, 1986: 9).

É certo que Roberto Fernández Retamar convidou João Antônio a compor o júri do Prêmio. E também é certo que o conto “Afinación da arte de chutar tampinhas” muito circulou, por meio de traduções, em diversos países e teve mais de uma versão para o espanhol. No entanto, a notícia dessa tradução colide com o rastro deixado nos documentos que mencionam a recepção da obra em Cuba. A considerar a data da notícia, 19 de outubro de 1986, é possível que o jornalista Joel Silveira esteja aludindo à tradução do conto “Milagre chué”, publicado na revista *Casa de las Américas*, na edição de novembro/dezembro de 1986. A tradução cubana de “Afinación da arte de

chutar tampinhas” só sairia em 1991. Se o jornalista nem sempre trabalha com as fontes primárias de documentos, acossado pelo tempo limitado para produzir a notícia, pode incorrer em equívoco que saltará aos olhos do pesquisador. Maria Zilda Cury é quem observa que o acervo se abre “como a um mapa de fronteiras movediças que se oferecem aos traçados propostos pelo crítico” (CURY, 1995: 55-6).

A reconstituição da história das traduções de contos e textos de João Antônio para outros idiomas ampara-se nas informações que acompanham alguns de seus livros, entre os quais, *Leão-de-chácara* (1975), *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu Rancor* (1986). A tradução de “Milagre chué” aparece mencionada em livro posterior a estes assinalados, dado que saiu publicada ao final de 1986, quando *Abraçado ao meu Rancor* já circulava pelas livrarias e cena literária. De acordo com Danilo Ucha,

O novo livro de contos de João Antônio, *Abraçado ao meu rancor*, ganhou mais dois prêmios nacionais: o Troféu Golfinho de Ouro, no Rio, e o Prêmio Pedro Nava, do Museu de Literatura de São Paulo. O autor acaba de voltar de Cuba, onde participou do júri do Prêmio Internacional Casa de las Américas, e já retomou suas andanças por escolas e instituições culturais, nas quais fala sobre literatura (1987: 10).

Passando a tradução de “Milagre chué”, da lista publicada em *Sete Vezes Rua* (1996), pelo crivo do documento de arquivo, no exemplar da revista cubana que o publicou, verifico que há um registro impreciso do título traduzido como “Milagro harapiento”, mas anotado na lista como “Milagro arapiento”. A constatação leva a uma retomada do sentido de arquivo, que “longe de representar uma cristalização do conhecimento, imobilizando o objeto em um lugar sagrado, requer um pensamento reticular, que estabelece constantemente novas associações e se irradia para sempre mais distantes contextos” (BORDINI, 2005: 18).

A relação de João Antônio com países de língua espanhola antecede a esse encontro com Cuba. Em 1964, o conto “Frio” aparece na *Revista de Cultura Brasileira*, de Madri, em tradução de Santiago Kovadloff. Em 1965, o conto “Busca” foi traduzido pelo argentino Victor Taphanel, publicado no ano seguinte em *Cronicas de América*, seleção e prólogo de Julia Constenla, pela Editora Jorge Alvarez. Em 1969, o conto “Meninão do caixote”, com tradução de Flávio Macedo Soares, passa a ser “El muchacho de cajón”, incluído na antologia *Nuevos Cuentistas Brasileños*, lançada na Venezuela. O conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” sai traduzido e

publicado no México, em 1977, e posteriormente na Argentina, em 1978, ambos traduzidos por Victor Taphanel, com título “Perfeccionamiento del arte de chutar chapitas”. Com o título de “Afinación del arte de patear tapitas”, pelo mesmo tradutor, sai publicado novamente em Buenos Aires. Em 1991, reaparece com título de “Perfeccionamiento del arte de chutar chapitas”, em tradução de Virgílio Lopes Lemus, na cidade de Havana. A tomar em conta esse registro, publicado no livro *Sete Vezes Rua* (1996), temos uma leitura preliminar da circulação da obra no âmbito das relações latino-americanas.

Acerca do registro da viagem, como memória ou impressão, o escritor realiza “diversas operações intelectuais e manuais” (MARQUES, 2015: 60) como forma de arquivamento de si. Revela intencionalidade particular ao recusar o relato solicitado por um jornalista, para tempo depois concedê-lo a um coletivo de jornalistas. De acordo com Marques, por ser “construção de intencionalidade ora cambiante ora dissimulada de seu titular, o arquivo do escritor trai a feição de algo construído, manipulado” (2015: 60). O gesto seletivo acontece como se houvesse um destinatário capaz de preservar e suplementar estas memórias.

Por ocasião do retorno ao Brasil, depois da temporada em Cuba, João Antônio escreve uma carta a Fábio Lucas, na qual informa ter recebido convite de Antônio Hohlfeldt, crítico e jornalista gaúcho, para escrever um depoimento sobre a viagem. Alega precisar de tempo de reflexão, que não faz nada na correria (ANTÔNIO, 2004: 102). O depoimento solicitado pelo jornalista não foi localizado, sequer aparece algum registro de que tenha sido concedido. Tudo indica que a ideia teve importância para João Antônio, dada a entrevista concedida meses depois ao jornal *Letras & Artes*, de Brasília, cujas perguntas receberam respostas em forma de depoimento. Ao ser interpelado sobre a experiência na Ilha, João Antônio produz uma memória por meio de um panorama da viagem.

Pela leitura de certas passagens, evidencia-se a tomada de posição do escritor diante do contexto político, cultural e religioso do país, três pontos axiais e controversos do debate sobre a Revolução Cubana. Em decorrência de duas décadas de autogestão e do bloqueio internacional da economia capitaneado pelos Estados

Unidos, João Antônio observa que, embora haja dificuldades econômicas, “não há lá esses paradoxos, essas contradições entre miséria absoluta, mortalidade infantil, desassistência médica, falta de uma escolaridade gratuita e decente, e ao mesmo tempo uma ostentação brutal de uma burguesia enlouquecida” (ANTÔNIO, 1987: 4). Sua leitura acompanha os clássicos testemunhos de intelectuais brasileiros, entre os quais Fernando Morais e Paulo Freire, ambos publicados na edição da revista *Casa de las Américas* dedicada ao Brasil.

Da reiterada campanha antirrevolucionária ao regime cubano, o tema da religião versus ateísmo e marxismo tem longa história e variações. Pois João Antônio, que à época já publicara o conto “Eguns”, de temática relacionada aos terreiros de candomblé de Egun na Bahia, aborda o tema da santeria, que é religião para os cubanos, mostrando que até Fidel e seus comandantes admitiram sua presença em diversas localidades da Ilha: Guanabacoa, Regla, Corrima e Palmira. Nestes lugares, ele conversa com pais de santo, descobrindo que alguns orixás cubanos têm os mesmos nomes dos orixás do candomblé baiano. E arremata a ideia afirmando que “a santeria é tão raiz que até o socialismo teve que abrir alas e deixar passar, porque ela é mais forte” (ANTÔNIO, 1987: 4).

Sobre a questão do posicionamento político em face da obra de arte, de uma possível ditadura estética do realismo socialista, o escritor discorre a partir de conversas com intelectuais cubanos, assinalando que não verifica preocupação de engajamento do escritor em face da fermentação política. João Antônio registra que o contrapeso à questão política é dado pela preocupação estética, pela abertura aos jovens que chegam à busca de serem publicados.

Em “Reminiscências de João Antônio”, como denominou o conjunto de suas cartas ao escritor, Fábio Lucas anota que foi “seu companheiro de viagem a Cuba, em 1987, como jurados do Prêmio Casa de las Américas. Ele já manifestava problemas de circulação sanguínea. O jornalista e escritor Fernando Morais e eu nos encarregamos de carregar a bagagem do companheiro” (ANTÔNIO, 2004: 137). João Antônio não apenas sobreviveu como emendou, no mesmo ano, outra viagem de trabalho, como convidado do DAAD alemão. Em perfil do escritor, Maria Salete Magnoni registra

que “em 1987, depois de integrar o júri Prêmio Casa das Américas, em Cuba, ganha uma bolsa de estudos para passar dois anos em Berlim, cidade onde já havia estado em 1985 proferindo conferências” (MAGNONI, 2000: 622).

Em boa medida, o estudo com base no Acervo João Antônio reatualiza a experiência de viagem como memória e prática literária. Nesse sentido, o arquivo na Universidade favorece a pesquisa e a produção argumentativa documentalmente fundamentada. Todavia, dois documentos não arquivados no acervo possibilitam pôr em destaque o papel significativo da literatura na construção da identidade do escritor.

A literatura de João Antônio sobressai em meio a suas produções de jornalista e palestrante, de intelectual brasileiro e jurado do Prêmio Casa das Américas. Entre os documentos que possibilitam estabelecer relações intertextuais fora do acervo, o catálogo da biblioteca da Casa de las Américas dá mostra da prevalência da obra ficcional no conjunto de seus livros. Em correspondência eletrônica de 07 de dezembro de 2015, Angel González Abreu, diretor da Biblioteca da Casa de Las Américas, envia a relação dos livros de João Antônio pertencentes ao acervo da biblioteca. Informa que é “un fichero adjunto com los documentos de João Antônio con que cuenta la Biblioteca en sus fondos. No conocemos de algún outro con carácter público que se halla archivado o publicado durante este período de tempo”. Na relação de obras, consta a ficha referente à edição cubana do conto “Milagre chué”, entre títulos brasileiros.

Outro documento que comprova a relevância dada a João Antônio pela direção da Casa de las Américas, é uma carta do diretor de imprensa José Ramón Rodrigues Neyra, enviada a João Antônio meses após seu retorno da estada em Havana (La Habana, 22 de julio de 1987). Por meio do jornalista André de Oliveira, presente ao “Encontro sobre Malandragem e Literatura”, ocorrido no dia 29 de outubro de 2014, na Biblioteca Mário de Andrade/São Paulo, tive acesso a uma cópia da carta, trazida quando de sua visita a Cuba.

Neyra escreve para felicitar João Antônio pelos prêmios de *Abraçado ao meu Rancor* (1986). No ano seguinte à publicação, o livro recebeu o Troféu Golfinho de Ouro – melhor livro do ano, no Rio de Janeiro, e o Prêmio Pedro Nava, em São

Paulo. Na carta, refere as atividades da Casa relacionadas ao teatro e dramaturgia, a passagem de escritores latino-americanos e o desejo de iniciar em breve a leitura dos contos. Arremata encarecendo a amizade: “Usted, además de ser nuestro amigo, es un escritor necesario”.

Resta ainda procurar em documentos de arquivo e fora de arquivo outros rastros da viagem a Cuba. Junto às cartas de Fábio Lucas foram reunidas as cartas de Caio Porfírio Carneiro, datadas de 1965 a 1982, que são anteriores ao período da viagem. No referido encontro sobre malandragem e literatura, Caio Porfírio Carneiro e Fernando Paixão, mediados por Bruno Zeni, ampliaram o repertório da figura humana de João Antônio, sem mencionarem as andanças do escritor pela Ilha. Tanto o encontro de homenagem como a mostra e o acervo são espaços constituídos que interessam como fonte. Como afirma Bordini, “toda fonte adquire sua condição por meio de um ato significativo, o de quem a preserva para o futuro, tanto quanto o de quem a recupera para o presente” (2005: 19). Recuperar a viagem de João Antônio é um constructo, cuja exposição escrita se encontra em primeiros passos.

TRABALHOS CITADOS

- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ANTÔNIO, João. Milagro harapiento. Tradução de Manuel Rodriguez Ramos. *Casa de las Américas*, Havana/Cuba, n. 159, p. 88-90, nov.- dez. 1986.
- ANTÔNIO, João. Precisamos acabar com o culto da pouca-vergonha. *Letras & Artes*, Brasília, p. 4-5, jun. 1987.
- ANTÔNIO, João. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996.
- ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.
- BORDINI, Maria da Glória. Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, MG, v. 11, p. 15-23, 2005.
- CASA DE LAS AMÉRICAS. Bases 1983 - Premio Casa de Las Américas. Fundo João Antônio (CEDAP-UNESP, Campus Assis). Série Documentos João Antônio. Caixa 27. Documento 03, 1982.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, W. M. (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995. p. 53-63.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUPONT, Wladir. João Antônio, o bom amigo dos sobreviventes urbanos. *Folha da Tarde*, São Paulo, 20 dez. 1986. p. 22.

DURANTE MUCHOS años. *Casa de las Américas*, Havana, n. 159, p. 3, nov.-dez., 1986.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Versión castellana de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1997.

JOÃO ANTÔNIO e suas viagens pelo Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1977. Ilustrada, p. 29.

LUCAS, Fábio. João Antônio. Abraçado ao meu rancor. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 99, p. 137-38, set-out. 1987.

LUCAS, Fábio. Jacarandá e sua constelação de máscaras. In: ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*. Ilustrações de Juan José Balzi. São Paulo: Atual, 1993.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MAGNONI, Maria Salete. João Antônio: paulista 1937 – 1996. *Caros Amigos*, São Paulo, 2000. Coleção Rebeldes Brasileiros.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.13-23, jul.-dez. 2007.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NEME, Izabel Mano. O arquivo pessoal de João Antônio (1937 – 1996): possibilidades de pesquisa. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 1, n. 1, p. 114-120, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, André de. Um cadinho de história: lembranças da revista infantil ‘O Crisol’, criada por Homero Mazarem Brum na década de 1940. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jun. 2014. p. D10.

PRÊMIOS para Autran e Callado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1982. p. 19.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus Editora, 1997.t.3.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVEIRA, Joel. Vai-e-vem. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 out. 1986.

UCHA, Danilo. Livros. *ZH Cultura*, Porto Alegre, 10 jul. 1987. p.10.

ZILBERMAN, Regina. João Antônio: contos, com velhos heróis. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 ago. 1986.

Wagner Coriolano de Abreu é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente realiza estágio pós-doutoral junto ao Programa de Doutorado da Associação Ampla UCS/UNIRITTER, com participação em grupo de pesquisa e docência na pós-graduação. Sua área de pesquisa é Literatura Brasileira, com estudos específicos sobre experiência urbana na prosa de ficção e no teatro contemporâneo. Além de artigos em periódicos especializados, publicou na coletânea *Na esquina do tempo: 100 anos com Mário Quintana* (EDUCS, 2006) e em *O verso do averso: teoria, crítica e literaturas africanas* (Nova Harmonia, 2011). É autor do livro *Quando o teatro encena a cadeia* (Editora Unisinos, 2001) e *Sempre aos pares* (Carta Editora, 2012).

Artigo recebido em 18/11/2016. Aprovado em 23/11/2016.

A SUPERIORIDADE DO ARTISTA

João do Rio

Em primeiro lugar, eu sou absolutamente superior a Você. Não por causa do embaixador, do ministro que me corteja, do chefe de polícia que me odeia, nem da pérola da minha gravata. Tudo isso e muito mais Você pode ter amanhã pelo bolchevismo, por um bilhete de loteria, por um excesso de esperteza ou pelo excesso de estupidez. Eu sou superior a Você pelo dom da Inteligência, apenas. O presidente de qualquer Estado pode me mandar prender e torturar. Eu sou superior a esse indivíduo pela Inteligência. Você pode amanhã rebentar-me. Eu serei sempre superior a Você, quer Você queira, quer não. Em geral, nem o presidente nem Você querem. Mas eu sou.

Na Inteligência existe hierarquia. Há mesmo o erro difundido de chamar inteligentes os sujeitos de instintos afiados que arranjam a vida moldando-a hipocritamente às contingências. Essas variedades de esperteza são do homem na escala zoológica, como de todos os outros animais. Graças a isso, nós reproduzimos nas cidades e nas civilizações a lenda das espécies nas florestas. Os tolos são aí os comidos. Você pertence nas cidades à grande quantidade de néscios que tomam o partido dos espertos, pensando defender o próprio.

Mas como na guerra feroz dos bichos do mato há uma seguida marcha para o aperfeiçoamento, na humanidade, composta de homens-carneiros, homens-aranhas, homens-raposas, homens-tigres, homens-ursos, há também, desde o período terciário, uma aspiração que a anima. Essa aspiração é firmar livremente os pés na terra, existir livremente, ter o mesmo direito que os outros têm, sem perigos e males.

A Inteligência zoológica, a esperteza, fez uns serem dominados pelos outros, baralhando egoísmos, escravizando e protestando.

A Inteligência-Luz, generosa pelo seu orgulho, manteve, porém, em todos os espíritos o mesmo ideal a realizar. Por causa desse ideal de perfeição, os homens olharam o céu e inventaram os deuses; por causa desse ideal de perfeição os homens fizeram a arte; por causa dessa ânsia dilatadora do próprio "eu" eles dilataram pelos descobrimentos a terra; por causa dessa fúria de liberdade eles descobriram na ciência meios de libertação. Mas porque na raça existem o ódio, a rapina, a inveja, a manha, a hipocrisia, a raça sempre julgou que a felicidade se consegue para os oprimidos oprimindo os opressores.

É dificultoso e torna as libertações prisões, precisamente porque a Multidão não ouve a pequena super-raça, a guardadora da Inteligência Celeste, os Artistas, limitando a obra de entendimento de cada um, obrigando gerações sucessivas da mesma super-raça à repetição da obra de agitação transformadora.

Você é, por exemplo, um carneiro que quer virar lobo. Algumas raposas organizaram Você no bando, a ver se a quantidade estraçalha os lobos fatigados de gozos. Você no fundo quer muito justamente o seu direito de homem. Mas não só se convenceu de que o seu direito tem de esmagar o do alarve que come ali adiante, como acha uma grande novidade regeneradora da humanidade essa imaginação restrita. Se forem dizer a Você que os agitadores são uns práticos insidiosos. Você fica furioso. E na sua teimosia Você começa por não ver a vida, e por não realizar completamente a satisfação da sua existência, criando partidos, sendo de um partido social, o que indica oposição, política, hipocrisia. Os Artistas dotados de Inteligência estão acima dessa miséria - porque querem a igualdade geral da raça, e agem nesse sentido sempre.

Assim, nesse ponto de vista, o único verdadeiro, dá-se um fenômeno curioso: Diante de um Artista, é tão conservador o chefe de polícia como o matador do dito chefe, pela simples razão de que nem o chefe cruel, perseguindo por medo e apelando para a pilhéria lúgubre que denominam "ordem social", nem o anarquista matando para libertar a humanidade, convencido das "reivindicações sociais" -- conseguiram o

inatingido bom senso de se libertar dos próprios egoísmos, que são os das suas classes, os das suas ordens sociais. E diante desse quadro de dolorosa estupidez, o Artista que vê e interpreta a aspiração de bem geral, acima dos erros e dos ímpetos, dos egoísmos e da covardia humana de ser bom -- tem de repetir através dos séculos a mesma ação e tentar contra a má vontade geral um pouco mais de compreensão dos simples homens, sem desanimar, apesar de ter conseguido muito pouco praticamente.

Ainda outro dia, Você vinha da greve e mostrava-me uma tentativa de artigo no seu órgão, onde Você repetira pretensiosamente uma série de tolices, amputando o pensamento do que Você chama "os seus autores". Logo eu lhe quis notar que Você me mostrava o artigo porque reconhecia a minha superioridade. Quando, porém, vi Você a chamar os camponeses bêbedos de "vogda", que ignoram Você e o Brasil, como ignoram o que pensa Lênin -- "de caros irmãos da Rússia", dei uma gargalhada. Você ofendeu-se e insultou-me:

-- Burguês!

Eu continuei a rir, porque Você em 1789, com a mesma inconsciente falta de sinceridade para com os "nossos irmãos da Rússia", que o interessam tanto como os nossos irmãos da Índia, teria ou gritado "Aristocrata!", ou me denunciado ao Comitê de Salvação Pública. E principalmente eu via Você cheio de teias de aranha, cheio de preconceitos revolucionários, tão atrasado no seu egoísmo sem luz que, se lhe dessem o cargo chefe de polícia ou de diretor do Banco, Você sem esforço me mandaria prender em nome da ordem.

Porque nada para se confundir tanto com a tal ordem social, como a tal reivindicação das classes.

Isso que eu lhe disse fez Você responder, como os pirralhos mentais da nossa literatomania:

-- Nada de paradoxos! Quem sabe se Você quer passar por bolchevista?

E de fato, meu caro camarada, eu sou muito mais - porque eu sou um Artista. Por menor que o Artista seja, é uma explosão de ritmo, é uma força de corrupção do conservadorismo, é um transformador é a bomba que abafa as convicções. O Artista

pode chamar-se Jesus e dar a esperança do céu para melhorar os homens. Pode ser Sócrates indagando para tentar o início da verdade no homem com o "conhece-te a ti mesmo". E pode ser um artífice simples que ponha o coração no que diz. Em qualquer caso é sempre temido -- porque existe acima do torvelim.

Você acredita no Lênin de ouvido. O novo-rico tem medo de Lênin, também de ouvido. Pela simples razão de que não pensam por conta própria e há a subalternidade dos interesses capaz de Você ouvir o novo-rico elogiar Lênin, desde que seja preciso. O Artista vê em Lênin um repetidor daquilo que tem sido dito milhares de vezes e um executor inteligentíssimo do contrário. Mas se Lênin é apenas um Tzar vermelho, como o Tzar era um imbecil assustador pelo medo, e Kerensky o sujeito que deixou de ser Lênin por ser um tagarela apenas -- a aspiração de harmonia humana existe, apesar dos guardas vermelhos, apesar dos assassinatos, apesar da Humanidade não poder libertar-se de si mesma, dos códigos, das leis, dos princípios, das alusões, das tolices, dos ódios. É a palavra dos Artistas a encarregada de mantê-la.

Você pessoalmente é um miserável escravo, mesmo no seu papel de bolchevista e de redentor da Humanidade. O Artista modestíssimo é um formidável vendaval, destruidor, mesmo quando sorri da redenção da Humanidade. Você odeia uma boa parte da terra, pretendendo aproveitar-se daquela que Você chama camarada, enquanto o camarada, pensando do mesmo modo, com Você troca palavras ocas de sinceridade. O Artista não ama ninguém, não gosta de ninguém porque ama totalmente a Humanidade, sem precisar de fingir. Você é para o ministro do Interior um réu de polícia, enquanto espera a ocasião de, com os seus companheiros, fazer réus de lesa-humanidade todos os ministros do Interior. O Artista não tem medo nem dos ministros nem de Você, e é temido como um revolucionário tanto por um como por outro. Isso no subconsciente, pelo sentimento de eternidade que há em que todo aquele que exprimi ou tenta exprimir beleza.

Entre um bandido como o seu camarada Bela-Kum e um bandido como o seu Ludendorff, eu acredito para os dois, para Você, para todas as classes sociais, infinitamente mais de temer o mais anódino dos escritores de romance -- porque estes são os guardadores de aspiração de igualdade humana. Os corruptores dos partidos, o vitriolo, a dinamite contra as tais classes, que querem cada uma a sua ordem. E estes

Artistas maiores, quando os gregos insultam Fídias e preferem o sapateiro Cleão, quem tem razão é o revolucionário Fídias -- com um sonho que aquela canalha grega não compreendia; quando os gazeteiros e os empreiteiros de movimentos riem de D'Annunzio, quem tem razão é essa aspiração revolucionária dos interesses mesquinhos; quando os judeus-diretores dos Soviets mandam matar Gorki para escapar e essa dinamite de remorso vivo, implacável, a seu lado, quem tem sempre razão contra o Tzar, como contra Lênin -- é Gorki.

Ainda exemplifico mais.

Você é o homem bolchevista, dizendo que ama a Humanidade. Mas Você ama a sua mulher, a sua família e quer o bem da Humanidade porque está na classe sofredora, que não come bem, não dorme bem, não vive bem. É uma terrível inferioridade que o anularia em épocas menos loucas. Cristo não amava a família nem pensava no conforto pessoal. Ponho a seu lado o ministro da Fazenda, convencido tanto quanto Você de que é um dos fatores do bem dos homens e egoisticamente vivendo para a sua própria felicidade. São os dois extremos do mesmo desejo -- realizado e a realizar. Entro eu.

Espero que Você diga, depois de todos os insultos e sandices:

-- Mas então Você é que é o Artista?

Confissão fatal do criminoso social diante da superioridade do grande substantivo, confissão que prova Você por enquanto, porque é anônimo, com o secreto respeito à alta função do Artista.

Que me importa, pois, que Você repita os seus propagandistas?

-- Você, um escrevinhador -- Artista! Você, um sujeito de tal ordem -- Artista!

Não perco o tempo em responder. Ouço o ministro da Fazenda, pior do que Você porque se julga um homem, porque os jornais falam do seu saber de economista. O pobre idiota diz do alto:

-- Impertinente escrevinhador. Precisamos prevenir os agentes.

Ambos vocês, ladeando-me, são criaturas de interesses restritos, dentro da sua ordem. Eu, porém, que nunca fui uma partícula da autoridade constitutiva e que nunca precisei agredir essa autoridade para viver, eu escrevo essas palavras num gabinete cheio de conforto, fumando um excelente charuto, sem querer dar nem o gabinete nem o charuto. Para agradar a Você, bastaria concordar com Você. Para ter a gentileza do economista, bastaria dizer que ele é de primeira ordem. Não faço essas coisas. É impossível acoimar-me de interesseiro. E ao demais, sem necessidade alguma, e sem ambição pessoal nenhuma, saio para contradizer -- sem ter sido chamado, saio para prejudicar-me apenas.

Ponha mão na consciência. Qual de nós três é o sincero?

Vou mais além. Confesso que não amo ninguém, que não tenho parentes, que considero idiotíssima toda a ciência econômica, que não acredito no apoio oscilante das amizades, que vejo em Você, bolchevista brasileiro, um errado e um egoísta. Mas vendo os homens igualmente na sua torpeza, só diferenciando e respeitando a Inteligência, sem a menor estima por aquele *chauffeur* ou aquele deputado, eu seria incapaz de os caluniar ou de não os socorrer. Por quê? Porque dentro de mim há a aspiração confusa de toda Humanidade, de que vocês são parcelas combatentes, porque eu penso claramente, livre de partidos, o que é sonho e pesadelo da Humanidade, graças tanto aos ministros como aos que desejam acabar com os ministros.

Consequentemente eu sou o superior.

Consequentemente, o revolucionário, o reivindicador sou eu.

E mesmo que eu não lhe escrevesse esta carta, que em toda a minha obra não houvesse uma referência de piedade ao sofrimento, uma ideia transparente das preocupações suas ou dos burgueses, mesmo que eu tivesse reproduzido apenas a velha história da "Princesa Magalona", eu seria uma força muito maior do que vocês ambos -- porque é uma parcela da que fez vocês e uma parcela da que continuará o sonho desinteressado da felicidade humana.

João do Rio. *Celebridades, desejos*. Ed. póstuma. Rio de Janeiro: Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto, 1932. p. 157-166. (Texto raro.

Vide artigo acima de Renato Cordeiro Gomes e Aline da Silva
Novaes.)

LITERATURA LITERATURE

CULTURITIBA

Paulo Leminski

Translated by

Michael Rubin

Gustavo Dalaqua

Culturally, Curitiba belies economic determinism.

Judging by its standard of living and the resources of a great part of its population, Curitiba should have an intellectual and artistic, cultural and creative life, much more intense than the vegetative one it has.

A middle class city.

Average purchasing power.

Plenty of universities and schools.

Curitiba has many advantages over most other state capitals.

But what about our part in books, films, plays, social movements, shows, LPs publications?

Here, economic determinism doesn't work.

Favorable infrastructure does not automatically generate a rich and productive superstructure.

Other ingredients are necessary for the soup.

What ingredients would these be?

Many, it's a no-brainer.

One, however, we note is missing; the layer of humus underlying popular culture. Curitiba has reached a high degree of middle-class commonness. Compared to other cities, the distances between the social classes here are not as steep nor as far.

Curitiba is a socially democratic city. Like Sweden. Belgium. Austria.

Here, one does not see, as distinctive as in other capitals, wealth and opulence insulting extreme poverty.

We don't see a palace with three Rolls-Royces next to a slum where children die of hunger.

A large and powerful middle class has access to universities. They can buy books and magazines. Learn languages. Buy LPs. Subscribe to publications. Take courses. Purchase ink, paper, film . . .

The Darwinian intensity of the struggle for survival that currently mediocrizes Rio and São Paulo has not yet arrived here.

This means: there is an excess of free time that *Cariocas* and *Paulistas* no longer have.

We have everything. What is missing for us to reach, culturally, the high level of comfort the city provides?

It seems that culture has a more complex metabolism and biorhythm than mechanistic economic determinism can imagine.

In order for our hundred flowers to bloom, we are lacking the substratum of popular culture lying beneath the surface.

Without this popular cultural humus, with its forms, traditions and inherited symbolic habits, the middle class, alone, does not seem able to generate its own culture, autonomous and with the power to distinguish itself with works of novelty, intensity or beauty, capable of rivalling similar ones from other places with a greater popular presence.

The middle class lacks verticality. Depth in time. Roots.

Modern Paraná begins with immigrants. Pragmatic people. Lost in their work. Calvinist. Lovers of order. Zealous for property.

People focused on practical results. Material. Palpable.

The happiness of the middle class is here: consumption.

Access to industrialized civilizations' goods, the great existential adventure of the middle class.

Perhaps one only produces, culturally, in response to great need.

When the stomach growls of hunger, we become extraordinarily inventive.

No bright ideas after a bountiful barbecue. Except for sleep or that other thing also done in bed.

The experience of every song or singer: you play and sing better when hungry. Brecht demanded from his actors, after a rehearsal:

– Tomorrow, at the same time, but you have to fast!

Our cultural dearth is just the other side of our abundance of material wealth.

Isn't the newest thing that appeared in Europe, in the field of literature, the boom of Latin American literature?

Peru. Mexico.

Colombia.

Nicaragua. Guatemala.

Argentina. Ecuador.

Cuba.

The creative originality of monstrously miserable Latin America begins swiftly to replace the old-fashioned mediocrity of sated Europe.

Africa is on the rise.

And Asia fights for her turn.

Curitiba, meanwhile, is Europe. The white race. Consuming.

It's only natural that those who are so absorbed in consuming do not feel the need to produce.

Cut off from its European origins, geographically distant from the Indian-Afro-Luso Brazil farther north, the Curitiba middle-class is left with the role of applauding *Baiano* musicians. To read *Mineiro* short story writers/novelists. To watch American or Italian films. To admire *Paulista* or *Carioca* artists. And, of course, to consume television from the Rio-São Paulo axis.

Without roots and without want, what to do?

In: LEMISNKI, Paulo. *Ensaíos e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 163-6.

Michael Rubin

Bachelor's Degree in English from Rutgers University

Gustavo Dalaqua

Doctoral Candidate in the Philosophy Department at the University of São Paulo

Silviano Santiago. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 418 p.

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à *sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva.”

Didi-Huberman- *A imagem sobrevivente*

Machado sobrevive. Ler *Machado*, de Silviano Santiago, num final de ano nem tão promissor, é como abrir janelas para o que há de mais erudito, fascinante e inigualável na literatura contemporânea brasileira. Desta vez o autor inscreve sua assinatura de forma definitiva, retomando métodos criativos anteriormente exercitados, como a fusão e o distanciamento entre narrador e personagem, mas irrompendo em ousadia e liberdade ficcional. No empenho de aglutinar vida e arte, doença e escrita, história e ficção, este romance/ensaio de 418 páginas inova e embaralha as letras brasileiras, confunde e inquieta o mais fiel leitor, ao exigir paciência e aguda fruição no decorrer de cada página. A originalidade na escolha do tema, Machado em luta com a doença nos últimos quatro anos de vida, não se circunscreve a uma tradicional biografia ficcional, mas se nutre do panorama histórico do princípio do século XX, com o requinte de associações entre personagens, acontecimentos e transformações urbanas no Rio de Janeiro da belle-époque.

O espírito comparativo e a sedução pelos jogos assimétricos e contrastivos da narrativa conferem à obra a audácia dos encontros insólitos, a coincidência de datas e o acaso como gerador de destinos literários. A figura de Machado, inventada pela metáfora da obra/vida, é dominante no romance, embora esteja revitalizada pela

presença do ambiente histórico, social e cultural do momento. Na recriação desse ambiente de início de século, personagens até então inexploradas pela narrativa literária e histórica, como Mário de Alencar, Carlos de Laet, Miguel Couto, Joaquim Nabuco, entre outras, compõem o cenário nem tão eufórico da época, em contraponto com versões até então padronizadas. A modernização da cidade, com a construção de avenidas e de prédios modernos, a marginalização dos antigos habitantes e a violência urbana, contracenando com a higienização dos espaços, são ironicamente contemporâneas do mal-estar de Machado e de sua vida que se esvai pela doença.

O procedimento narrativo do romance retoma a poética autoficcional do autor, na articulação do biográfico como contraparte do autobiográfico, revestindo-se da marca ficcional como razão de ser da transfiguração artística. Se o narrador torna-se atuante na escrita e convida ao diálogo com a personagem, os lugares enunciativos começam a se confundir, por serem ambos cúmplices e atores da comédia da escrita. O texto se abre com a imagem de Machado sendo esboçada pela compra, pelo narrador, do quinto livro de *Correspondência*, editado pela Academia Brasileira de Letras. O material de pesquisa se impõe, entre outros a serem inseridos ao longo do romance, como responsável pelo teor híbrido da narrativa, pautada por fatos comprovados pelos arquivos e por desdobramentos metafóricos a partir desses mesmos fatos. Na conjunção entre documento e ficção reside o valor original deste livro, no sentido de permitir ao leitor a fruição estética que cada um escolhe ser a mais adequada. A paternidade da criação não se restringe a dirigir a atenção para a exclusão de um aspecto a favor de outro, mas a alertar para a abertura que a literatura propicia quanto ao jogo entre polos que interagem e se completam. A dicção ensaística do romance justifica-se pela inserção da pesquisa como coadjuvante da criação artística e pelo lugar do narrador como leitor/autor dos textos e das lendas envolvendo as personagens.

A transfiguração autoral – a admiração por Machado e a resolução de escrever sobre ele – condensa as figuras do narrador e da personagem e obedece, a princípio, ao critério temporal, pelo fato de o dia e mês da morte do escritor – 29 de setembro – coincidir com o nascimento de Silviano. A transfiguração reforça a ideia de sobrevivência do escritor em outro, já que a coincidência das datas indica o destino literário registrado pelo nascimento. Compreende o gesto de viver, pela escrita, da morte do outro, que nada mais é do que o viver póstumo da literatura. Destino literário que se instala entre morte e vida, entre o teor virtual das duas instâncias, à medida que

no espaço literário fatos se transformam em metáforas. A narrativa se inscreve sob o signo da ficção, em que o narrador penetra e encarna o tomo V do livro de *Correspondência*:

Transfiguro-me. Sou o outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908.

(...) Ao caminharem aleatoriamente pelo caminho trilhado pelo fantasma de Machado de Assis nos quatro últimos anos de vida, as fantasmagorias do narrador deste livro sobrepõem o dia e mês em que nasço em 1936, 29 de setembro, ao dia e mês em que morre o grande escritor em 2008, 29 de setembro. O narrador sobrepõe o personagem nascido numa distante cidade interiorana de Minas Gerais ao protagonista morto na capital federal do Brasil. Na aposta sobre o futuro da literatura no século XXI, a sobreposição desencontrada dos dois corpos e das duas vidas, o desembestado e atrevido encontro das duas sensibilidades é armado pelo jogo de dados do Acaso e sinaliza como dia natural para toda reencarnação de Machado de Assis o penúltimo do mês de setembro. (SANTIAGO, p. 49, 52)

É a partir da correspondência que o narrador recria a convivência de Machado com Mário de Alencar, filho de José de Alencar e seu protegido, estreitando laços de amizade entre o famoso escritor e outro de pouca importância para as letras brasileiras. Os bastidores da eleição para a Academia Brasileira de Letras do preferido de Machado, as intrigas e invejas reinantes na disputa compõem o quadro de animosidade entre os pares, da mesma forma que introduz o eixo dramático da obra, a relação íntima de amizade entre os dois escritores. Unidos pela doença – Mário se sente impelido pela mimetização do mal que aflige o escritor – e pela troca de favores e atenções, são aqui registrados os últimos anos de vida de Machado. Solidão e angústia são motivadas não só pela sua condição de viúvo, mas pelas limitações vitais devidas à epilepsia, o “pecado original”, a que ele se refere sob a forma de metáfora. Com este cenário, é possível detectar a presença assimétrica e conflitante da questão do duplo, na qual as diferenças superam as semelhanças, assim como os pares convivem segundo princípios contraditórios. A estreita relação entre eles revive situações de muitos dos artistas consagrados, os quais dependem da ajuda de pessoas que nem sempre correspondem à sua importância, como é o caso de Proust e a governanta, para citar apenas um exemplo.

A trama romanesca compõe-se de dez capítulos, durante os quais o narrador, sem economia e com riqueza de detalhes, articula vida e obra do protagonista, visita lugares e expõe imagens ao longo do texto, que vão de reproduções de charges jornalísticas, anúncios, verbetes de livros de medicina homeopática, brasões de famílias ilustres, fotos de palacetes e a decoração de interiores, detalhes arquitetônicos, gravuras do Rio antigo, fac-símiles de cartas e assim por diante. O recurso visual, longe de constituir mera ilustração, reforça o aspecto documental e artesanal da obra, a pesquisa

nos diversos arquivos da época, ao lado da necessidade de ultrapassar o factual livresco, jornalístico e histórico. Nada é gratuito e tudo é significativo, quando relido de forma a ressaltar a opção do narrador pelo valor simbólico e interpretativo das cenas. A escrita é o resultado do gesto de leitura, por meio da qual narrador e leitor se equivalem. As reproduções, uma vez inseridas nas páginas do romance, funcionam como texto ficcional e respondem pelo teor ambivalente da recepção do livro: a distinta fruição que cada leitor irá experimentar, seja ele crítico literário, historiador ou leitor comum.

A dificuldade em resumir o enredo da obra reside na multiplicidade de cenas, de associações entre personagens, do cruzamento ardiloso entre arte e vida, além das idas e vindas da escrita, das pausas, retomadas dos temas e cortes na trama. O narrador atribui à escrita de Machado ritmo convulsivo, em consonância às ausências e convulsões causadas pela doença, na defesa do resultado original atingido pelo autor na superação da falta orgânica. Da mesma forma o narrador assimila a dicção e o delírio criativo ao mimetismo corporal do texto, com o intuito de transfigurar a imagem simbiótica da vida e obra de Machado. Trata-se da transformação da doença em metáfora criadora, sem que haja a intenção de repetir os estereótipos da crítica tradicional, por meio dos quais se justificava a obra pela redução ao biografismo. Rompendo com a linearidade discursiva e o apego obsessivo ao realismo, a narrativa de *Machado* mimetiza o transe enviesado da confluência entre escrita e corpo: “Corte, abertura e digressão, se somados, são a forma mais autêntica e corajosa de Machado interromper, subverter e corroer a tradição oitocentista do romance realista que caminha na cadência do sentido linear e evolucionista da trama e da história social” (id. p.281). Por esta razão, o narrador entende ser a proposta artística machadiana “convulsiva por natureza”, em que a busca da perfeição se pauta pela conjunção entre a falha orgânica e a originalidade de sua arte. Remédio e veneno se equivalem, e a arte, ao ser alimentada pela falta, revigora-se como cura. No entender do narrador, ela seria “o mais eficaz de todos os remédios humanos. O melhor deles.” (id. p.269).

O Rio de Janeiro, cidade de papel aí desenhada, destaca-se como parte integrante do enredo, sem funcionar como mero pano de fundo. O velho e o novo integram a paisagem urbana, estampados na feição arquitetônica modernizante das avenidas, no embate político entre monarquia e república, a abolição da escravidão e na escrita/vida de Machado, convulsiva, revolucionária e testemunha das contradições dos tempos modernos. Revisita ainda, em camadas superpostas, a história das compras e

restaurações dos palacetes públicos e privados, como o do médico Miguel Couto, os palácios Monroe e do Catete, transformados pela troca de seus proprietários, em virtude da decadência financeira. O Rio civiliza-se e destrói velhos espaços, com o surgimento da mentalidade do novo rico que viria substituir os hábitos dos antigos fazendeiros de café. O ritmo convulsivo urbano, as idas de Machado ao médico Miguel Couto, as anotações do escritor durante as crises para efeito de diagnóstico, as cartas trocadas com Mário de Alencar, as receitas homeopáticas para aliviar as crises, tudo isso compõe o extenso e minucioso relato do romance. A ida às fontes da obra/vida de Machado se sobrepõe à diferente genealogia de uma cidade descrita por historiadores, por estabelecer analogias e defasagens entre a escrita literária e a feição arquitetônica vigente, com seu ideal de simetria, harmonia e ordem. Pela mediação da arte arquitetônica e decorativa, o narrador compara a assimetria da obra machadiana com a produção do decorador e artista plástico alemão Frederico Steckel, responsável tanto pelo conjunto arquitetônico da praça da Liberdade de Belo Horizonte, quanto pela restauração do palacete de Miguel Couto. Outra retórica, outra eloquência, envolvendo aí as relações sociais e políticas:

Norteadas pelo sentido absoluto do progresso técnico-científico, a estética da oratória e a da arte em fins do século XIX e princípios do século XX preservam o eixo de sustentação central de toda e qualquer obra como fundamento da correspondência justa entre as partes opostas, redundando no elogio indiscriminado da simetria reflexiva como modo de descrição das relações humanas no plano social e político. (Id. p.226)

Uma das importantes articulações do romance envolve a utilização da mediação como procedimento eficaz para a subversão das oposições e a construção do falar oblíquo do narrador. O primeiro argumento reside na poética enviesadas de Silviano, ao escrever sobre si e sobre a literatura por meio da imagem do outro, experimentações realizadas com Graciliano Ramos (*Em liberdade*), Artaud (*Viagem ao México*). Comportando-se como leitor e narrador, inscreve-se no texto como o autor que elege uma linhagem literária, impondo-se na qualidade de continuador e sobrevivente. Com Machado, idêntica obsessão. Uma história literária encenada pela escolha não só do sujeito individual, mas pela geração de escritores do século XX e XXI. Narrar os últimos anos do escritor não se circunscreve apenas ao presente, mas é motivado pelo recurso anacrônico do tempo, pela revisita à sua obra e pelo paralelo criado em torno de suas personagens.

O segundo argumento estabelece, na relação entre pares, a intromissão de um terceiro elemento que relativiza a operação e esclarece posições em conflito. A mediação exercida por outras personagens abre o jogo mimético exercido entre os duplos e desfaz simetrias entre eles. Entre Machado e Mário de Alencar, por exemplo, insere-se a figura de José de Alencar, pai biológico do amigo e escritor renomado, escolhido por Machado como seu patrono ao assumir a cadeira na Academia Brasileira de Letras. Seu papel mediador configura-se pelo estabelecimento da metáfora familiar de modo indireto. Por intermédio da carta endereçada a Machado por Alencar, em 1868, Mário – seu filho espiritual – irá solicitar-lhe o envio da cópia, a lápis, do pai biológico. A consolidação do triângulo literário se filia ao familiar, no qual se legitima a continuidade literária do filho pelo pai legítimo e o espiritual. Condensam-se, em palimpsesto, a escrita original e a cópia, a favor da continuidade das gerações literárias e da conquista, mesmo que tumultuada, da posse de Mário de Alencar na Academia: “A cópia a lápis garante a Mário que é ele próprio quem – de posse do rascunho de 1906 – que é a reprodução *ipsis litteris* da carta de 1868 – intervém de modo subversivo no ciclo evolutivo das gerações literárias” (id. p. 169).

É ainda por meio da imagem familiar retirada da Bíblia e apropriada por Machado do nome de um dos filhos de José, Manassés, pseudônimo do autor no conto “A chinela turca”, publicado inicialmente na revista editada por Nabuco, que o narrador articula a relação intelectual entre Machado e o político do Império. Por meio da escolha do pai pelo filho mais novo (Efraim) e não o mais velho (Manassés), contrariando as leis da progenitura, é que o pseudônimo atua como peça a ser montada no relacionamento intelectual entre os dois expoentes do pensamento brasileiro da época. Machado, o mais velho, o que “traz gravados no nome próprio todos os padecimentos sofridos pelo pai”, não é o escolhido, sendo substituído por Efraim, o fecundo (mais uma vez o nome próprio José atua como mediador). As diferenças entre eles são pontuadas pelo narrador, na intenção de ressaltar a união entre literatura e política, entre esterilidade e fecundidade, entre branco e negro. Na defesa da abolição da escravatura, Nabuco e Machado, em uníssono, se complementam e tornam-se companheiros fraternos: “No palco da literatura, os gestos sugestivos e silenciosos do mímico africano maquiado de branco, se transportados para o palanque da praça pública e da Câmara, se expressariam pela fala aberta e clara do político branco a defender a alforria dos escravos africanos. Os sinais mais evidentes da complementação dos gestos

de Machado pelas palavras de Nabuco, das vidas de Machado e de Nabuco pelo respectivo projeto literário e político, se localizam nos primeiros anos da década de 1880” (id. p. 390).

A polêmica Alencar/Nabuco, travada no jornal, seria outro meio indireto de aproximar Nabuco de Machado e refletir sobre os caminhos do pensamento literário e cultural brasileiro do final do século quanto à questão identitária. Entre o espírito cosmopolita e revolucionário do político, contracenava a defesa de uma literatura nacionalista em Alencar, aproximando-se, assim, Machado das ideias de Nabuco. Neste triângulo aí criado, a presença de José de Alencar funciona como contraponto à proposta de ambos, sem que essa posição desmereça a importância que o escritor cearense representa para Machado e a literatura brasileira.

A leitura de *Machado* não se esgota facilmente nestas poucas páginas aqui descritas. Aos múltiplos e atentos leitores, cabe a escolha do melhor caminho de entrada no espetacular delírio romanesco encenado em torno da obra/vida de Machado de Assis.

Eneida Maria de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais

Ana Luisa Escorel. *Anel de vidro*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013. 344 p.

Em seu magnífico romance, *Anel de vidro*, Ana Luisa Escorel reflete sobre a fragilidade dos vínculos humanos, que abre as portas para um enorme sentimento de insegurança, presente em sua obra, na qual as personagens, em seus desejos conflitantes, hesitam entre a vontade de apertar os laços de afeto e, ao mesmo tempo, mantê-los frouxos, a fim de não se arriscarem ao desnudamento de si mesmos em face do outro.

Como propõe Bauman em *Amor Líquido*, pode-se dizer que em *Anel de Vidro* os personagens são postos em face da fragilidade humana, do sentimento de desigualdade, do autoritarismo do uso do poder na sociedade brasileira e dos abismos entre os que ocupam o topo da pirâmide social e os que compõem uma expressiva divisão de classes que configura sua base. O livro dedica-se a trabalhar os riscos e ansiedades de se viver junto e separado, em nosso mundo atual e na sociedade da globalização.

Descrença na unidade, pela ameaça das trocas constantes e não culposas de parceiros, faz com que as personagens quando muito desemboquem em ilhotas de segurança, nas quais o que se sempre se encontra são mais momentos de solidão e de receio de vínculos fortes e de afinidades que possam ameaçar a liberdade individual e solitária, narcísica até, como no momento final do romance, que alicerça o fundamento dos atos de escolha, os quais consistem ao mesmo tempo no poder de sedução e de sua perda.

É muito grande, ao mesmo tempo, nas personagens, a necessidade de fincar raízes e a vontade de liberdade e solidão, o que torna a narrativa parceira e prisioneira

do paradoxo e do labirinto. Como diz Walnice Nogueira Galvão, em resenha sobre *Anel de Vidro*, publicada acerca da autora e de sua obra, na primeira resenha que se fez do romance, na *Folha online* de 12/01/2014: “Seu temperamento de escritora pende para o analítico, o que já era de notar nas memórias, mas se acentua neste romance. Nele estamos às voltas com uma prospecção, desencantada e lúcida, tendo por alvo a descartabilidade do casamento”.

Em quatro partes, como se fosse pintar um painel de unidades autônomas e ao mesmo tempo interligadas, divide-se a narrativa de *Anel de Vidro*. Estas partes tratam de quatro diferentes personalidades: duas mulheres e dois homens. Nenhuma das personagens tem um nome de batismo, mas ganham um epíteto, à maneira de alegorias e emblemas, e todos os capítulos são narrados em terceira pessoa, procurando-se assim conter a extrema subjetividade que poderia existir numa narrativa em ponto de vista íntimo. Na primeira parte fala-se de uma mulher, que atende pela alcunha de “a assessora”; na segunda nos é apresentado o ponto de vista de um homem, chamado “o chefe”; na terceira, tem-se em perspectiva a “mulher do chefe”; e, na quarta, um homem, o “marido da assessora”.

Quem foi criança no Brasil, na década de 1950, brincou com uma cantiga de roda, que dizia mais ou menos assim: “*O anel que tu me deste era vidro e se quebrou e o amor que tu me tinhas era pouco e se acabou*”. As crianças a entoavam sem perceber que a quadrinha colocava em pauta os disparates do amor, que um dia teve em Drummond seu supremo bardo irônico, a sublinhar o desconcerto e a falibilidade dos elos do amor. Lili, no poema de Drummond, não sem humor intitulado “Quadrilha”, casava com J. Pinto Fernandes, que nada tinha a ver com a história. As personagens de *Anel de Vidro* parecem ter lido Drummond. No entanto, à maneira das alegorias, não têm nome próprio, antes tipificam no singular um universal concreto. Ou seja, uma determinada unidade que vale por um conjunto. São personagens que transportam valores grupais, mas que, agregados num indivíduo, representam uma categoria e expressam sua historicidade e classe também. No entanto, na criação de Escorel, a narrativa em terceira e a alegoria, fazem, à maneira de Benjamin, falar o outro reprimido pela tipificação. As quatro personagens são viradas do avesso, não por uma narrativa psicologista, mas pelo minimalismo composicional

de Escorel, que vai ter na frase, na sutil adjetivação, no jogo da linguagem do gênero, que recebe, numa saraivada crítica em filigrana, uma forma raríssima de estrutura em abismo.

Cada uma das partes é um vértice de uma relação complexa, que envolve quatro personagens em um triângulo amoroso; personagens oriundas de relações que se queriam duradouras, mas que se extenuam, sempre vulneráveis às crises que, passageiras na superfície, vão abrindo o abismo da incomunicabilidade entre os pares, que têm na metamorfose e na fragilidade o seu grau de constituição, desgaste e destruição. O livro aborda o arranjo de dois casais, em uma narrativa que pende ao analítico, ao minucioso, numa sondagem ao mesmo tempo lúcida e talvez ácida dos laços matrimoniais, mais instáveis e descartáveis do que se desejaria fossem. O título, com sua memória infantil, faz o oposto da apologia da ingenuidade dos sonhos e da idealização. Cada uma das partes, que vem apenas numerada num índice lacônico (1, 2, 3, 4) é submetida a arranjos e permutações, por um narrador que fica de fora, manejando a terceira pessoa de modo quase colado ao protagonista de cada uma delas, como sugere Walnice Galvão em sua resenha. O ponto de vista da narrativa é rico. Foge do neonaturalismo em moda, seja ele chamado de novo realismo, por alguns críticos ou de “brutalismo”, por outros. Sem retomar o exame de personagens em profundidade, o tema é tratado com aguda sutileza. Não há laivos românticos e descabelados, nenhum melodrama, nem arrancar de cabelos de mulheres desesperadas. Ao contrário, um clima de desalento emerge pela lente de longo alcance da focalização narrativa. É tão boa a obra que recebeu merecidamente o *Prêmio São Paulo de Literatura 2014*, concedido a uma autora que começa a escrever ficção tardiamente, na quadratura dos 60 e poucos anos.

A narrativa é reflexiva e tem o lírico, a condensação, como o outro da prosa. A delicadeza das imagens, a frase como renda, a construção frasal de um imaginário feminino que se mistura com masculino vem logo na primeira página, com uma mulher ao mar. Sem falar de influência, não há como nos esquecermos da personagem de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de Lispector, com Lori entrando mar e ao engolir de suas águas, associá-las ao líquido espesso de um homem. Só que nesta narrativa, a praia remonta a um espasmo de conscientização, com a

personagem sentindo-se distante da textura macia da areia que parecia um pó-de-arroz, que o texto, de forma interessante e “gendrada” liga, criticamente, ao masculino:

A praia era outra - areia áspera, ondas frias --, o litoral, o mesmo. Apenas muito abaixo na imensa costa amparada pelo mar. Tempos atrás sensação parecida: imersa até as narinas na água morna, filho pequeno, e o marido lá com os amigos sobre os grãos macios, textura de pó-de-arroz. (ESCOREL, 2013: 9).

Em sua habilidade seca, a narrativa revela, com dois adjetivos em antonímia (areia áspera e ondas frias; água morna e grãos macios) a situação emperrada e de desgosto da relação matrimonial. Os casais não vivem em um “mar de rosas”. É assim que, num movimento de metamorfose lírica da prosa, o interno carrega o externo e se funde com ele. A natureza está fora, mas diz do interior das personagens. Esta “falha” da oposição natureza *versus* cultura é uma forma de dar ao texto uma carnadura material que faz da palavra uma textura da subjetividade que se desenterra das paragens profundas de uma escavação sem fundo da melhor qualidade. Por outro lado, de modo arguto, o medo e o temor são componentes de um exame acurado das relações sociais pelo viés das relações pessoais dos personagens do triângulo amoroso. A assessora, por exemplo, segundo a narrativa, observa corrosivamente as matrizes autoritárias das relações de matrimônio, de poder e da política no Brasil. Assim é que se expõem os jogos desprezíveis de “uma classe dominante recente, marcada pela fidelidade ao chefe, no esforço de modernizar o país daquela maneira entre truculenta e ardilosa” (ESCOREL, 2013:23).

A sogra, por sua vez, inescrupulosamente também rompe com os ditames do poderio externo dos homens. No caso, é ela quem representa o papel do clichê atribuído ao masculino, pois aquela mulher matriarca e mandona, de convivência difícil:

[...] dirigia com mão de ferro o jornal da família, interferindo, inclusive, no teor dos editoriais; contratava e punha porta a fora qualquer funcionário; [...] Era a sogra, enfim, quem se preocupava com o crescente distanciamento da nora frente às tarefas próprias de um grupo como o que a moça passara a integrar, muitíssimo bem colocado na hierarquia social da região. (ESCOREL, 2013: 10)

Do ponto de vista da mulher do chefe, os jogos de poder também são examinados. Mulher decidida, de classe alta, ela, ao contrário da sogra da assessora, procura rever seu autoritarismo, dando lugar ao reexame de seu desprezo pela tibieza das pessoas, o que, se era eticamente correto, se relacionava não apenas com esta

“qualidade” -- a ética --, mas também com os cacoetes autoritários da cultura na qual fora educada, onde “o tempo verbal usado por gente do seu meio social seguia sendo o imperativo”. (ESCOREL, 2013:132).

No que concerne ao chefe da assessora, ele parece romper com o clichê do masculino quando, ao analisar o comportamento de sua esposa, ao descobrir que ele estava tendo um caso com outra mulher, põe-se face a face com os vínculos meio frouxos, um canal que se rompera entre os dois, ao longo do casamento. No entanto, logo a seguir, descobre dentro dele a vontade de que:

[...] Apesar do peito confuso não estava pronto para abrir mão da mulher. O que precisava mesmo era ficar com as duas, ou quem sabe, juntar a elas uma terceira, uma quarta e uma quinta que porventura lhe cruzassem o caminho, naquele ponto da vida em que tudo estava pedindo para ser revisto de alto a baixo. [...]. Andava atrás de calor humano ligações livres -- leves -- com quem surgisse. Compromisso: nenhum. Sensações agradáveis em sucessão contínua, encadeadas como nas correntes de metal em que os elos não servem para nada se não tiverem outro, solidário, ao lado. (ESCOREL, 2013: 94).

Adensado pela fragilidade, pelos sonhos de liberdade e pelo medo da solidão de seus personagens, *Anel de Vidro* é um texto magnífico que considera, como poucos de seu tempo, os fortes indícios de que, de fato, o que fosse sólido desmancharia no ar. Como se pode ver ao longo do romance, o interesse maior reside em focalizar a lenta corrosão dos laços de um pacto que se desgasta, na busca de substituir, como diz Walnice Nogueira Galvão, um parceiro por outro.

Medo, solidão e angústia são comparsas dessas metamorfoses do desejo e da impermanência de homens e mulheres, seja numa época instável, seja na sua própria inconstância. E demonstra que, em tempos de liquidez, as relações humanas se tornam fluidas, escassas, temerosas. Trancam-se os corações, trocam-se os afetos, pois “tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

Anel de Vidro, com sua prosa enxuta, e de um minimalismo que diz tanto, reergue a discussão alegórica -- no sentido benjaminiano de fazer falar o outro reprimido pela história do vencedor. Questiona tanto o patriarcalismo ancestral que ultrapassa os limites do Brasil, quanto o comportamento de alguns personagens, a sogra, por exemplo, em busca de valores cada vez mais apegados ao sucesso econômico, ao louvor/amor ao poder, colocado acima dos outros valores básicos de um humanismo hoje posto à prova e tido como desgastado e, talvez, inútil para

enfrentar os novos tempos que chegam. Escorel traça, numa narrativa de múltiplos focalizadores, um texto em dialogismo, que não se conforma em lidar com as diferenças de modo maniqueísta. Ela as dialetiza, sem buscar uma síntese que acalme as consciências, antes enfatizando, na angústia que se entrevê nos quatro personagens que funcionam como elementos fulcrais do paradigma, o clima de medo, de solidão amorosa com o outro e consigo mesmos, e a fragmentação e dismantelo de almas em desassossego, na insatisfação que embasa o idealismo levado a uma corrosão cética. Concordando com Walnice Nogueira Galvão, pode-se dizer que Ana Luisa Escorel é um vento novo no cenário nacional.

Lucia Helena

Universidade Federal Fluminense

CNPq

Miguel Sanches Neto *A bíblia do Che*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 283 p.

O mais recente romance de Miguel Sanches Neto, *A Bíblia do Che*, parte da premissa de que Che Guevara teria passado clandestinamente por Curitiba em 1966, antes de seguir para a Bolívia, disfarçado de padre – com cabelo curto, barba raspada –, carregando consigo uma bíblia em português na qual teria feito diversas anotações, estudando a figura de Jesus Cristo como um guerrilheiro exemplar. A bíblia teria sido deixada para trás e, cinquenta anos depois, desperta a curiosidade de pessoas de grande influência na política nacional, colecionadoras de relíquias do tempo em que estiveram na guerrilha, foram torturadas, ou mesmo do outro lado, torturando e defendendo regimes totalitários.

A busca pela bíblia é motivo da contratação do professor Carlos Eduardo Pessoa – protagonista do romance, reincidente de outra obra do autor, *A Primeira Mulher* (Record, 2008) – pelo lobista Jacinto Paes, ponto chave de escândalos de corrupção que envolvem empreiteiras e políticos de distintas e importantes posições, diante da investida de um cliente misterioso interessado na relíquia. O fato já é o bastante para retirar Carlos Eduardo de sua zona de conforto: distanciado da profissão, isolado do contato com a sociedade nos últimos dez anos e com sua mobilidade intencionalmente reduzida às redondezas do edifício Asa, prédio comercial em que se encontra o ex-consultório odontológico no qual estabelece moradia, o professor tem sua rotina transformada à de um legítimo investigador. Transita por diversos locais em que poderia encontrar informações sobre a passagem de Che por Curitiba e, por conseguinte, sobre a existência da bíblia.

A missão empreendida pelo protagonista sofre uma importante reviravolta quando Jacinto é supostamente assassinado, justamente quando escândalos de corrupção envolvendo empreiteiras e políticos destacados começam a vir à tona. A busca, para Carlos Eduardo, passa a ser dupla: além de encontrar a bíblia, sente-se na obrigação de descobrir quem assassinou seu contratante. Escrita em primeira pessoa, a narrativa é dotada de uma atualíssima verossimilhança, fazendo com que o leitor seja capaz de reconhecer nos escândalos com as empreiteiras, por exemplo, fatos (infelizmente) comuns à sociedade brasileira contemporânea. Na mesma medida, permite que se imagine completamente a história que, embora envolta na busca de um artigo que mal se sabe se realmente existiu, não se distancia da realidade. E este é um grande mérito de Sanches Neto, já reconhecido como um dos maiores romancistas da atualidade: propor uma narrativa cuja tessitura une capítulo após capítulo em um suspense investigativo de tamanho fôlego, que o leitor se reconhece participante da aventura “guerrilheira” na qual as personagens se envolvem, sendo difícil imaginar como ler o livro que não de modo voraz.

É importante destacar que, no meio do caminho entre a busca pela bíblia, o assassinato de Jacinto e os escândalos de corrupção, a obra trata de uma grande e, digamos, “revolucionária” paixão juvenil. O ponto chave disso está na aproximação repentina e intensa entre Carlos Eduardo e Celina, ex-mulher de Jacinto, que se revela a verdadeira interessada na busca pela bíblia. Ela confia ao professor tal procura, orientada pelo ex-marido, e ao mesmo tempo se mostra envolvente, conquistável, fazendo com que ele se sinta responsável também por ela, já ameaçada pelos possíveis mandantes da morte do ex-marido. Não é difícil imaginar os motivos que levam Carlos Eduardo a se apaixonar tão perdidamente por Celina; basta ver o modo solitário com que optara por viver, completamente distinto daquele que tinha dez anos antes: isolado do contato com a sociedade e especialmente com mulheres, revelando (à inferência do leitor) carência total de envolvimento afetivo e sexual com o sexo oposto. Celina, quando chega, mexe com a rotina e com a organização bem estabelecida de Carlos Eduardo, até então decidido a exilar-se (paradoxalmente, o exílio fica em um edifício comercial no centro de Curitiba). A paixão é avassaladora: em poucas páginas o foco total do professor passa a ser Celina, pensando e agindo por ela a todo instante, renunciando violentamente à sua individualidade isolada em favor da companhia da mulher por assim dizer “amada”; daí

que seja uma paixão juvenil. Ele passa a acompanhar – embora não compartilhe – a sua devoção por Che Guevara. Na busca por entendê-la e por estar em sua companhia, viaja com ela à Bolívia para refazer os passos de Che antes da morte. O desfecho é trágico e reforça o tom desmedido da paixão: Celina desaparece em um passeio, em uma aparente tentativa de suicídio, quando seguia os rastros do ídolo guerrilheiro. Resta ao protagonista retornar a Curitiba completamente desolado.

A paixão revoluciona a vida de Carlos Eduardo – revolução iniciada, por certo, quando este é envolvido na busca pela bíblia do Che. Faz com que se rebele, como um adolescente, contra o modo de vida de certa forma “guerrilheiro” que vinha conduzindo, já que a renúncia ao convívio social, ao trabalho, ao sexo e à própria moradia caracterizam um combate ao sistema imposto pela sociedade. Celina vê em Che Guevara o seu mestre guerrilheiro, lutando por um ideal de liberdade e igualdade, tal como ele possivelmente teria visto em Jesus Cristo. Carlos Eduardo, por outro lado, talvez fosse antes o seu próprio mestre guerrilheiro, dado que suas experiências do passado são determinantes para a consolidação do estilo de vida que levava até se envolver com Celina. Ocorre que, aparentemente, a paixão de Celina por Che é maior do que a que talvez sinta pelo professor, o que a impede de conhecê-lo como um provável “guerrilheiro *a posteriori*” (mesmo que em proporções bastante distintas), ou mesmo de distanciar-se da adoração desmedida pela figura do mito guerrilheiro para conhecer Carlos Eduardo como um homem apaixonado, disposto a tudo por ela.

A busca de Celina pela bíblia talvez represente seu esforço por se aproximar dos valores defendidos por Che, na medida em que sua veneração a conduz ao desejo de ser também uma guerrilheira, de viver e ver o mundo como o ídolo. Encontrar o postulado deixado por um mito como Guevara seria, então, materializar a possibilidade de um encontro profético e único com o ser adorado. Ao encontrá-lo, Celina renunciaria a tudo pela crença juvenil na revolução. É fato que não precisou encontrar a bíblia para empreender tal renúncia; sua crença, contudo, não deixa de ser compreendida como rebeldia adolescente. A modernidade capitalista reforça a ideia utópica da revolução, e encontra em Carlos Eduardo o seu ponto de realidade: mesmo imerso na paixão que sente por Celina, mesmo tentando compreendê-la, ele não embarca no seu sonho rebelde porque sua maturidade, embora desafiada por uma paixão juvenil, permite-lhe conhecer bem os limites da rebeldia.

Romance que, em nossos dias, se dispõe a tratar da figura mitológica de Che Guevara e da revolução que ele defendia, não tem a conjuntura política nacional como mero plano de fundo para a história de paixão entre o professor Carlos Eduardo e Celine. As palavras entram em estado de rebeldia quando se dispõem a tratar de um tempo intermediário a ser vencido, traduzindo-se na “renúncia mística” que caracteriza a revolucionária expansão rumo ao futuro, como bem observa o protagonista no capítulo doze. Assim também ocorre com a própria narrativa. Embora não dê o caminho das pedras para a solução dos problemas que assolam o país (e nem de longe seria essa a sua função), a obra possui potencial incontestável na reflexão contemporânea. Toca a sensibilidade do leitor tanto na crítica quanto no desenrolar da paixão juvenil, elementos capazes de fazê-lo reconhecer-se na narrativa, envolver-se com ela e, na medida do possível, transformar-se a partir da leitura. Toda paixão é movida por uma busca; logo, toda leitura é um encontro.

Lucas Cyrino

UFRGS

ROTA 66: LICENÇA PARA MATAR

1 Os crimes da Polícia Militar de São Paulo

Nas décadas de 1960, 70, 80, e até mesmo 90, os brasileiros sobreviveram aos anos mais violentos já vivenciados pelo país. Nesse período, o Brasil enfrentou crimes violentos e não violentos e, especialmente nas capitais, conheceu um grande número de sequestros e assaltos. A força militar, empregada para coibi-los, foi brutal durante quase trinta anos. Mas nada foi tão terrível e ao mesmo tempo tão bem escamoteado como os crimes da Polícia Militar de São Paulo, a Rota, composta por policiais conhecidos por cometer crimes tanto contra bandidos, quanto contra cidadãos inocentes.

Para entender o contexto dessa situação, é preciso lembrar que no Brasil existem três brigadas: a Polícia Civil, a Polícia Militar e a Polícia Federal. A Polícia Civil é representada pelos policiais à paisana, que investigam crimes como assassinatos e tráfico de drogas e efetuam fiscalizações. Os Policiais Federais se encarregam de crimes de colarinho branco, controlam a imigração ao país, expedem passaportes e tratam de outros assuntos relacionados ao governo federal. E, por último, a Polícia Militar é a encarregada dos crimes pontuais e corriqueiros como assaltos, roubos e sequestros, alvo do trabalho de Barcellos.

Em 1992, Caco Barcellos, um jornalista investigativo, publicou um livro-reportagem intitulado *Rota 66*, que o tornou reconhecido no Brasil pela ousadia de denunciar a violência policial associando-a à história da ditadura militar no Brasil e dos regimes posteriores. Barcellos nasceu no Rio Grande do Sul, poucos anos antes da ditadura. Foi morador das vilas de Porto Alegre, vivendo na extrema pobreza e

conheceu os sistemas policiais por experiência própria. Quando a Polícia Militar veio ao seu bairro, destratou seus amigos e os agrediu, o que em parte o motivou a seguir o ofício de jornalista, primeiro no Rio Grande do Sul e, mais tarde, em São Paulo, onde sua carreira tomou grande impulso. Na introdução de *Rota 66*, Narciso Kalili compara Barcellos ao famoso jornalista sul-africano Donald Wood, caracterizando-o como “um jornalista que tem lado”, que sempre luta pela minoria, dando voz aos menos favorecidos, uma vez que estes são privados, muitas vezes, de falarem por si próprios, ou são simplesmente ignorados pela sociedade.

Os massacres protagonizados pela PM pareciam um pesadelo no cotidiano dos brasileiros dos anos 1970. Poucos viam os desmandos acontecer, mas muitos sabiam dos crimes da PM e pensavam que jamais sucederiam com eles. Além disso, as notícias sempre trataram os policiais assassinos como heróis da cidade, que defendiam o povo de jovens perigosos, ladrões e assassinos. Segundo pesquisa da equipe do jornal *Folha de São Paulo*, citada por Barcellos, os Policiais Militares da Rota e de outras brigadas da PM mataram mais que os soldados de todas as guerras na história do Brasil e mais que as melhores forças especiais durante a Segunda Guerra Mundial. E mataram muito mais que outra conhecida polícia brutal do Rio de Janeiro.

2 O romance-reportagem como resistência

As ditaduras militares na América Latina acabaram com a democracia em muitos dos países da região, mas deram ocasião a formas de expressão inovadoras. No âmbito da arte, da literatura, cresceu o “romance reportagem”, um gênero no qual um jornalista se dedicava meses e anos pesquisando um tema para produzir uma reportagem extensa sobre temas contrários aos que os órgãos públicos ou a grande mídia promoviam (Cosson 2001). Faziam-se duras críticas sociais, assumindo muitas vezes pontos de vista alternativos ao que se falava nos meios públicos.

Rota 66 transformou esse tipo de reportagem. Barcellos escreveu o livro pouco depois do fim da ditadura nos anos 1980 e foi elogiado pela coragem de levar a cabo essa pesquisa e produzir essa reportagem durante o tempo em que a Rota podia matar qualquer pessoa a seu arbítrio. *Rota 66* já foi descrito como “jornalismo compreensivo,” abrangendo tudo sobre um assunto vital para a vida de todos (Vieira e

Laranjeira 2004). O livro deu origem a vários projetos de romance reportagem, especificamente sobre a brutalidade policial no Brasil e na América latina (Human Rights Watch 1997; Lemburger; Musumeci; Cano 2003).

O livro se divide em três partes: “Rota 66”, “Os Matadores”, e “Os Inocentes. Barcellos começa descrevendo uma perseguição em alta velocidade na parte afluente de São Paulo. Esta passagem aborda a Rota 66, perseguindo três jovens ricos e brancos do bairro Jardim América. A introdução contradiz o restante do livro, em que os policiais geralmente só perseguem jovens negros e pardos, sendo a maioria das favelas paulistanas. Os jovens foram perseguidos por haverem supostamente fumado maconha. Chegam a algum lugar de onde não podem sair e são fuzilados. Essa primeira história assemelha-se às demais, em que raras vezes algum acusado sobrevive, e poucos chegam vivos ao hospital. O agravante em todos os casos é que poucas vezes há testemunhas presentes para contar a verdade da ocorrência.

A primeira parte do livro situa o problema, o ciclo, a sociedade e sua resposta a essa tragédia. Caco Barcellos examina com cuidado o *modus operandi* dos policiais. Destaca o processo de ocultação dos crimes: colocar as armas nas mãos dos mortos, como se estivessem envolvidos em um tiroteio que nunca ocorrera. Talvez o pior de tudo fosse a falta de julgamento dos assassinos e a corrupção no sistema médico, judicial e político que permitiu que quase todos os policiais criminosos escapassem de qualquer tipo de penalidade.

Na segunda parte do livro são apresentados os assassinos mais famosos da Rota, em geral promovidos no serviço policial por causa do número de pessoas que haviam matado. Construindo um Banco de Dados, com o repórter Daniel Annenberg, Caco Barcellos nos mostra a Lista de Dez – Os mais matadores da PM. Nesta lista estão policiais que haviam matado ao menos trinta pessoas cada um, e alguns que haviam fuzilado até cinquenta pessoas. A lista não inclui os policiais que estavam presentes só assistindo ao fuzilamento.

Nesses capítulos, o autor relata a vida de alguns desses assassinos famosos: como viveram, quais afiliações tinham fora do trabalho, e que métodos empregavam para praticar seus crimes e ao mesmo tempo provar sua inocência. Os PMs do Estado

de São Paulo não possuíam muita renda. Um PM que começava na brigada ganhava pouco mais que 100 dólares ao mês. Todos faziam o que podiam para serem promovidos no trabalho e subir no ranque do serviço.

Os PMs que mais matavam também trabalhavam juntos a maior parte do tempo. Os nomes dos “campeões” e dos “modelos” sempre ressurgem na narração. Os “melhores” matadores da Rota criaram um sistema para matar como precisavam, para esconder as marcas ou os corpos, e para fazer desaparecer testemunhas quando lhes convinha. Esses matadores muitas vezes tinham fortes ligações com os lojistas de seus bairros, os prefeitos dos municípios, e os habitantes mais ricos da cidade. Barcellos insinua que houvesse teria havido um tipo de “segurança privada” pago por esses membros da sociedade, que não queriam os moradores das favelas causando-lhes qualquer problema. Tal fato torna-se evidente com o crescimento de um dos Matadores Campeões “Top 10”, quando ele concorre para Deputado Estadual, e é eleito com facilidade.

Por fim, na terceira parte do livro, “Os Inocentes”, o autor fala sobre os que morreram e seus familiares. Nem todas as vítimas eram inocentes: na verdade, a maioria não era. Eram criminosos, e tinham de ser presos pelos policiais. Mas nenhum deles merecia a pena de morte sem julgamento. Não importa o crime, os acusados deveriam ter o direito de comparecer à frente do sistema jurídico para explicar sua situação, para se defenderem. Os PMs da Rota não permitiam isso. Eles matavam quem quisessem matar.

“Os Inocentes” narra a vida das famílias afetadas pelas mortes de seus entes queridos. A PM matava amigos, netos, maridos, filhos, pais, conhecidos etc., etc. Os mortos por causa da violência policial dessas décadas em São Paulo tinham pessoas que lhes importavam muito, as quais convivem até hoje com a realidade de que nunca terão seus familiares de volta das “mãos da Rota”.

Um dos últimos capítulos fala de Pixote, um rapaz de favela que se tornou famoso por causa de um filme que protagonizou sobre a vida na rua. Ele se envolveu em uma perseguição com os policiais armados da Rota certa noite nos anos 1980. Ao final, os policiais o mataram. Após apenas uma semana de investigação, ficou evidente que Pixote não praticara nenhum crime. Esse foi um dos momentos mais difíceis para os assassinos da PM porque o assunto veio a público e causou muita indignação.

3 A importância da reportagem hoje

Mesmo que seja um livro dos anos 1990, a investigação do Caco tem muita relevância nestes dias. A violência policial continua no Brasil, piorando com a situação econômica em declínio.

Nos últimos anos, o Brasil se tornara um país importante no mundo, econômica e socialmente. Os governos dos anos 2000 e 2010 transformaram o Brasil num país poderoso, convidando o mundo para suas grandes cidades a fim de participar na Copa do Mundo de 2014 e nos Jogos Olímpicos de 2016. Não é necessário falar da importância da imagem do país enquanto anfitrião de eventos esportivos desse porte. Entretanto, essa imagem piorou nesse período, em parte pela atenção despertada pela violência policial usual no país (Human Rights Watch 2016).

Grandes publicações internacionais, como *The New York Times* e *The Economist*, reportaram sobre a violência policial no Brasil, comparando-a com a situação nos EUA. Mesmo que a violência policial nos EUA seja notícia mundial a cada semana nos últimos anos, não é nada se comparada ao massacre que está ocorrendo no Brasil (Romero e Barnes 2015). Os EUA — um país que mantém bons registros a esse respeito — mata mais ou menos mil pessoas por ano pela sua polícia (Romero e Barnes 2015). Em contraste, o Brasil, um país de 100 milhões a menos de pessoas, mata o dobro: 2000 pessoas mais o menos por ano. Ademais, a violência sobe durante tempos de grandes eventos como a Copa e os Jogos e de mudança econômica e política (Human Rights Watch 2016).

Não somente o número de assassinatos continua o mesmo desde o tempo da reportagem de Caco Barcello: o *modus operandi* não foi alterado. Os policiais seguem pondo armas nas mãos dos que matam para se isentarem de acusações (Romero e Barnes 2015) e seguem atirando nas pessoas de cor e nos pobres (Human Rights Watch 2016). E as investigações continuam malfeitas e ignoram a causa do assassinato, resultando em tiroteios extrajudiciais (*The Economist* 2014).

O único fato que parece ter mudado é a maneira como a população recebe a informação dessas matanças. Em 1992 e nos anos anteriores, as comunidades falavam

entre si dos massacres, e as reportagens de Caco Barcellos e de outros bravos jornalistas divulgavam a verdade ao mundo. Agora, temos a vantagem das mídias, nas quais é possível recuperar vídeos e extrair fotos para compartilhar com a sua rede social, sua cidade, seu país e o mundo. Isso ocorreu nos casos de Cláudia (2014) e Eduardo (2015), que originaram desculpas do governador de São Paulo e da Presidente da República, trazendo à atenção internacional a situação (The New York Times 2015).

Se o Brasil quiser se tornar um país bem visto, e não sofrer com a mídia que divulga a violência de seu próprio serviço policial, é preciso pensar na continuidade da situação desde o tempo da publicação do livro de Barcellos, e conhecer a história dessas práticas para mudá-las. O livro de Caco Barcellos é essa história.

4 A reação dos envolvidos

Nos anos 1990, logo depois de ser publicado, o livro foi muito criticado pelos atingidos pela denúncia. Muitos dos que tinham poder no país, e especialmente na cidade de São Paulo, haviam sido mencionados na obra: agentes da ROTA, deputados, homens de negócios, e outros, o que determinou que o autor tivesse de sair do Brasil e morar mais de um ano no exterior, fugindo das autoridades que haviam impetrado ações na justiça contra ele (Human Rights Watch 1997). Essas mesmas pessoas seguem sendo poderosas na política brasileira, como os membros da Bancada da Bala no Congresso Nacional (The New York Times 2015).

Na opinião desses críticos comprometidos, o livro não mostra os dois lados da história. Alega-se que a investigação foi desenvolvida com a intenção de buscar só os casos de morte que demonstravam a tese de que os policiais estavam matando jovens de classe média (Moura 2001). Policiais e seus partidários afirmam que era raro jovens serem mortos em São Paulo, e que, caso acontecesse, era porque os próprios agentes da lei estavam numa posição em que teriam de usar a violência para evitar perigos pessoais. Diziam que é bem fácil mostrar o lado da vítima (do mais fraco) sendo jornalista, olhando de fora, e não estando diretamente sob tiroteio (Lemgruber et al. 2003).

Entretanto, a maior parte da crítica foi altamente positiva no país, espalhando-se pelo mundo inteiro. A prosa forte, revoltante e esclarecedora mereceu o grande Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, em 1993, na categoria Reportagem (Prêmio Jabuti 2012). Segundo a Human Rights Watch, a reportagem foi uma das melhores em mostrar a realidade da brutalidade policial na América Latina nas últimas décadas (Human Rights Watch 1997).

O livro de Caco Barcellos é talvez o melhor testemunho histórico da violência da Polícia Militar nos anos da ditadura e nos anos posteriores no Estado de São Paulo, embora sua investigação possa ser acusada de parcial em favor das vítimas. Como Barcellos, hoje os mais famosos jornalistas, como Nicholas Kristof, Thomas Friedman, e outros, escrevem colunas de informação-opinião. Fazem jornalismo de reportagem, mas assumem posições pessoais na imprensa. Esse estilo, escreveu Bernardo Kucinski, vem do romance-reportagem que surgiu durante as ditaduras militares na América Latina inteira. O que fez Caco Barcellos foi investigar e reportar um caso muito grave na cidade mais populosa da região, ao risco de sua própria vida. E, embora amenizada, a questão por ele levantada não acabou.

Justin Fish

University of Ottawa

TRABALHOS CITADOS

AMNESTY INTERNATIONAL. *Brazil: Surge in killings by police sparks fear in favelas ahead of Rio Olympics*. 27 April 2016.

BARCELLOS, Caco. *Rota 66: a história da polícia que mata*. São Paulo: Editora Globo, 1992.

BICUDO, Helio Pereira. *Meu depoimento sobre o esquadrão de morte*. São Paulo: Pontifícia Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, 1976.

COSSON, Rildo. *Romance reportagem: o gênero*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2001.

HUMAN RIGHTS WATCH. *“Good Cops Are Afraid”: The Toll of Unchecked Police Violence in Rio de Janeiro*. 7 July 2016.

HUMAN RIGHTS WATCH / AMERICAS. *Police Brutality in Urban Brazil*. New York: Human Rights Watch, 1997.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LAVORATI, Carla; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. “O Romance Reportagem e a Crítica Social.” UNICENTRO.

LEMGRUBER, Julita; MUSUMECI, Leonarda; CANO, Ignacio. *Quem vigia os vigias?* Um estudo sobre controle externo da polícia no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

MOURA, Sandra Regina. O jornalismo investigativo e a crítica genética. *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*, 2001.

<http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2001.html>. Acesso em: 28 de abril de 2012.

PRÊMIO JABUTI. <<http://www.cbl.org.br/jabuti/>>. Acesso em: 23 de abril de 2012.

ROMERO, Simon; BARNES, Taylor. *Despair, and Grim Acceptance, Over Killings by Brazil's Police*. The New York Times. 21 May 2015. <<http://www.nytimes.com/2015/05/22/world/americas/police-killings-brazil-rio.html>>.

THE ECONOMIST: AMERICAS VIEW. *Police violence in Brazil: Serial killing*. 20 March 2014.

VIEIRA, Luciana; LARANJEIRA, Álvaro Nunes. O romance-reportagem como a matriz de um novo gênero jornalístico: o jornalismo compreensivo. *Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação*: 2004.
<<http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/c/c6/GT1Texto003.pdf>.>