## BOLETIM DA EDUCAÇÃO

**Literatura,**

**sociedade e formação humana**

Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST

Editora Expressão Popular

2018

O poema é uma garrafa de naufrágio jogada ao mar.

Quem a encontra

Salva-se a si mesmo...

### *[S.O.S](http://escrevereprolongarotempo.blogspot.com.br/2010/12/sos-mario-quintana.html)*

### *[Mario Quintana](http://escrevereprolongarotempo.blogspot.com.br/2010/12/sos-mario-quintana.html)*

Os livros não mudam o mundo.

Quem muda o mundo são as pessoas.

Os livros só mudam as pessoas.

### *[Os livros não mudam o mundo](http://escrevereprolongarotempo.blogspot.com.br/2010/07/os-livros-nao-mudam-o-mundo-mario.html)*

### *[Mario Quintana](http://escrevereprolongarotempo.blogspot.com.br/2010/07/os-livros-nao-mudam-o-mundo-mario.html)*

**SUMÁRIO**

Apresentação

Homenagem a Antonio Candido

*Laura Candido*

Cartas às filhas e aos filhos da revolução

*Palavras Rebeldes*

**I – LITERATURA E SOCIEDADE**

O direito à literatura

*Antonio Candido*

Literatura e sociedade

*Walnice Galvão*

Literatura de dois gumes

*Antonio Candido*

A formação dos sentidos humanos

*Karl Marx*

**II – PRÁTICAS DE LEITURA**

Literatura na escola

*Sílvia Adoue*

Leituras, leitores e mediações

*Cláudia de Arruda Campos*

Ler, mas ler criticamente

*Marlene Lucia SiebertSapell*

Biblioteca Escolar

*Marcos Gehrke*

**III – LITERATURA INFANTIL**

Pelo direito à literatura desde a infância

*Cecília Luedemann*

**IV – MODELOS DE ANÁLISE LITERÁRIA**

Carrosel, de Manuel Bandeira

*Antonio Candido*

Que pai contra que mãe?

A questão do ponto de vista em um conto de Machado de Assis

*Hermenegildo Bastos*

O segredo do bonzo: engodo, farsa e verossimilhança

*Tiago Sottilli*

Considerações sobre a poesia engajada do MST

*Rafael Litvin Villas Bôas*

**V – CONTOS**

Pai contra mãe

*Machado de Assis*

O segredo do Bonzo

*Machado de Assis*

**VI – ACERVO LITERÁRIO**

Clássicos da literatura brasileira

Clássicos da literratura infantil

## Apresentação

“Nós não dizemos ao povo: crê! Dizemos: Lê! A nossa Revolução disse ao povo: aprende a ler e a escrever, estuda, se informa, medita, observa, pensa. Por quê? Porque esse é o caminho da verdade: fazer com que o povo pense, raciocine, analise...”

Fidel Castro

**Homenagem a Antonio Candido**

*Laura Candido*

Bom dia a todas e a todos. É um prazer estar com vocês e, em nome de minha família, agradeço por esta homenagem que a Escola Florestan Fernandes e o MST prestam a Antonio Candido, batizando a biblioteca da escola com seu nome.[[1]](#footnote-2)

Como neta, minha relação com Antonio Candido se deu no campo dos afetos e não do magistério ou da militância. De forma que a melhor maneira de contribuir com esta homenagem acredito que seja dividir com vocês memórias que me motivam constantemente. Espero que, de alguma forma, elas possam servir a vocês também na construção de seus afetos e de suas lutas.

Embora nascido no Rio de Janeiro, Antonio Candido se mudou ainda pequeno para Minas Gerais. Primeiro para Santa Rita de Cássia, região dos parentes do ramo paterno e, um pouco mais adiante, para Poços de Caldas. Mantida com a família até o final dos anos de 1980, a casa de Poços era, frequentemente, meu destino nas férias escolares. Enquanto os colegas cariocas se dirigiam a alguma praia da região, eu atravessava o espaço entre Rio de Janeiro e Minas fazendo uma viagem no tempo, que me levava a um lugar mais próximo do século XIX, no qual não havia televisão ou jogos eletrônicos e as diversões eram brincar no quintal e ouvir as histórias do avô.

Muitas vezes, mesmo em dias de sol, as histórias do vovô Candido ganhavam do quintal. Uma delas, contada de forma recorrente ao longo dos anos, era um conto chinês a respeito de certo agricultor que, no dia da Festa das Lanternas, saía em busca de gravetos para fazer lanternas para seus filhos e, ao chegar na floresta, encontrava dois sábios jogando xadrez. O homem, então, sentava para assistir o jogo e se distraía com a hora. Ao ver cair a noite, voltava para casa correndo e percebia que o vilarejo não era mais o mesmo, tudo havia mudado e sua família não vivia mais. Desesperado, voltava ao local onde havia encontrado os sábios e eles explicavam que, enquanto ele estivera assistindo ao jogo de xadrez, dezenas de anos haviam se passado. E apenas o coelho branco da lua poderia preparar a poção que faria com que ele voltasse no tempo e pudesse reencontrar a família. O homem, então, cumpria uma saga em direção à lua, enfrentando todos os tipos de desafios até conseguir, finalmente, encontrar o coelho alquimista, que o restituía a seu tempo e a sua família. Ao final da história, o avô me dizia sempre: "O coelho branco da lua é você".

O que, incialmente, era apenas uma brincadeira com a minha brancura excessiva foi, ao longo dos anos, se tornando uma mítica familiar. As outras netas, então, exigiram personagens das histórias para si, ganhando cada uma um conto de fadas nos quais eram princesas enredadas em amores prometidos, vestidos suntuosos e cascatas de pedras preciosas. Eu era um coelho. Diante do incômodo inicial por não ser identificada com uma princesa, minha reação foi a de valorizar cada vez mais o coelho e seu papel: "O coelho é sábio e isso é o que importa", pensava a criança que eu era.

Conto esta história com a intenção de tocar em dois pontos que me parecem fundamentais para pensarmos o momento que atravessamos no Brasil. O primeiro ponto, diz respeito à relação com os livros e o quão fundamental é o estímulo à leitura durante a infância para a formação de cidadãos capazes não apenas de ler mas, principalmente, de interpretar textos. Esta relação, no entanto, não se dá de forma espontânea, sem que haja estímulo e condições adequadas. No caso citado, além de um avô zeloso, havia uma enorme biblioteca e o incentivo para que nós, crianças, nos relacionássemos com os livros mesmo antes de aprendermos a ler. Como fazer quando não há um avô zeloso? Ou as condições necessárias para usufruir de uma biblioteca particular? Este é o espaço que deveria ser ocupado pelo Estado e vem sendo negligenciado por políticas que precarizam o ensino público, desestimulam as pesquisas e marginalizam artistas e agentes de cultura. Em paralelo, cresce na sociedade o discurso que valoriza uma ficção chamada meritocracia, quando a experiência mostra que, como regra, é o acesso a oportunidades o responsável por promover transformações positivas nos destinos dos indivíduos, sendo as situações de mérito da ordem das exceções.

O segundo ponto diz respeito à questão da mulher. Involuntariamente, ao incutir em meu imaginário a identificação com um coelho alquimista que vivia isolado na lua, imerso na elaboração de poções mágicas, meu avô me libertou do mito da princesa. Um mito que oprime mulheres desde a infância, desde antes do nascimento, desde tempos imemoriais, definindo previamente o lugar que devemos ocupar na sociedade e a forma com que devemos nos comportar. Mito que legitima uma infinidade de violências cometidas contra nós cotidianamente. Aqui, como na questão do acesso à educação, o espaço que deveria ser ocupado pelo Estado na criação de políticas que garantam os direitos da mulher vem sendo negligenciado, como deixam nítidas as reformas trabalhistas e previdenciária propostas pelo atual governo, que prejudicam de forma mais aguda as mulheres do campo. No que diz respeito a nós, as esquerdas, tanto partidos quanto movimentos sociais ou ativistas livres, caberia rever as posturas em relação ao gênero feminino, ampliando os espaços de fala das mulheres, assim como seu poder de ação dentro dos movimentos. Revisão de postura que valorize uma perspectiva colaborativa das relações, dando impulso às mudanças que se fazem constantemente necessárias aos movimentos de esquerda para que não se tornem, eles mesmos, veículos de opressão.

Para encerrar, divido com vocês um trecho da carta que recebi de meu avô quando, aos 38 anos, decidi deixar minha vida no Rio de Janeiro e me mudar para São Paulo. Acredito que ele possa servir como estímulo para todos, tanto no plano pessoal, quanto na luta para reconduzir o Brasil ao caminho da justiça social. Diz Antonio Candido:

Eu, na verdade, só me encontrei e tomei um rumo mais ou menos seguro aos 40 anos, quando renunciei a uma carreira em bom andamento no campo da sociologia, com posição universitária definida e doutorado feito, para mudar de rumo, sair de São Paulo e me tornar professor de literatura em Assis. Deste modo, refiz a vida e deu certo. Digo isto como exemplo da capacidade de recomeçar que está em todos nós e, portanto, está em você.

Muito obrigada pela atenção. E vamos recomeçar, tantas vezes quanto for necessário!

**Carta às filhas e filhos da Revolução**

*Palavras Rebeldes*

Camaradas, se vocês estão lendo isto, é porque triunfamos. E nesse caso, é preciso que saibam a verdade. Não foi fácil, muitos de nós tombaram pelo caminho ou perderam a esperança.

Eram tempos sombrios, alegria era artigo raro. Corria a segunda década do novo século e direitos conquistados em longos anos de lutas eram desmontados todos os dias, frágeis como um castelinho de areia. Nas trincheiras da resistência eram tantas as demandas, era tanto trabalho, que a gente às vezes até se sentia impotente, por não dar conta de defender o pouco que se tinha e construir o que sonhávamos.

Não éramos poucas, mas como defender a previdência social, as garantias mínimas de limites à exploração do trabalho, o sistema de saúde pública, a educação pública, gratuita e de qualidade, a natureza, os territórios, enfim, tudo o que fora possível conquistar, ainda que dentro de um sistema que privilegia quem mais tem? Esses direitos básicos e nossos espaços eram a nossa possibilidade de sobreviver para melhor nos organizarmos.

Nossas anciãs e anciãos, portadores de saberes acumulados das nossas organizações, foram adoecendo, ora pela idade, ora de tristeza, e a juventude parecia não conseguir mais transformar sua indignação em ações capazes de fazer frente aos golpes que estávamos sofrendo. Com o tempo, os que tinham o poder econômico, militar e midiático foram convencendo o povo de que quem se organizava e lutava por direitos era criminoso. Nossos livros, militantes, símbolos, até mesmo nossos costumes, passaram a ser perseguidos.

Veio a clandestinidade.

Milhares de cadernos, livros e fotografias foram destruídos para apagar os rastros e nos permitir continuar vivos. Centenas de militantes se auto-exilaram, recomeçando a vida do zero, em lugares distintos. Em poucos anos, era como se nunca tivéssemos existido. Muitos trocaram de nome e buscaram trabalho onde pudessem encontrar. Mas alguns sinais, perceptíveis apenas aos que se reconheciam, demonstravam que para muitas de nós a chama não se apagara – ela estava lá, presente em nosso olhar para os absurdos que o novo regime tinha implantado em nossa sociedade.

Muitas sentiram que não aguentaríamos viver sob o medo constante e assistindo à barbárie nadar de braçadas. Sabíamos que juntas seríamos fortes, mas mesmo não sendo poucas, precisávamos ser mais. E com nossas vozes caladas, o que poderíamos fazer?O trabalho de base teria de ser discreto e eficaz, para não colocarmos tudo a perder. Não tínhamos mais boletins nem gráficas, nem rádios nem canais comunitários de televisão. Publicar na internet era impossível, os computadores e celulares eram facilmente rastreados pelo sofisticado sistema de controle da polícia política. Pichações, lambe-lambes eram impensáveis, pessoas eram presas e torturadas por muito menos. Em uma parada de ônibus, um grupo de artistas que cantarolava canções de antes do golpe foram desaparecidos para nunca mais.

Foi quando começaram as cartas. Cartinhas mesmo. Bilhetes.

Ninguém da Resistência consegue precisar como exatamente tudo começou. Soubemos de relatos de uma merendeira no Rio Grande do Sul que colocava bilhetes de provocação dentro das mochilas dos estudantes enquanto estavam lanchando. Outra militante histórica, que se tornara balconista numa farmácia no Espírito Santo, passava a limpo os endereços das cópias de receitas ampliando sua lista de destinatários para os cartões postais com letras de música no verso. No Pará, uma florista distribuía trechos de poemas nos papeis de embrulho dos arranjos. Aos poucos, as pessoas foram comentando em voz baixa na condução, na fila de espera, na saída dos lugares - que haviam recebido uma carta, um bilhete, um sinal de que não estavam sozinhas, tinham umas às outras, um sinal de esperança. Aos poucos, tornou-se um verdadeiro tráfico de palavras rebeldes, de norte a sul do país.

\*

Aquela fresta por onde entra luz vermelha, verde, azul. Aquela água fresca no dia de sol mais quente. Onde se perder e onde se encontrar. O monstro que vive embaixo da cama ou dentro do bosque. A amiga que voa a teu lado. A força das crianças e a esperteza das mulheres. Cuidado, o mundo está acabando! Ou começando? Tantos mistérios.

O que é que não cabe em um livro?

No livro cabe tudo. No livro, vivemos tudo. Desaparece o mundo conhecido e adentramos em histórias mágicas e milhares de aventuras, das quais sairemos mais sábias, menos medrosas, mais perspicazes.

Acompanhamos as protagonistas, derrotamos o malvado, vemos nascer e vemos morrer. Rimos e choramos. É o dragão que junta ouro, é o saci que ronda o barraco, é o boitatá lá na coxilha, o curupira defendendo a mata. No livro podemos viajar para onde nosso dinheiro ainda não dá. Podemos ver o invisível em nosso dia a dia. Podemos dar aquele beijo que sonhamos há tempos. Aprendemos que a imaginação deve estar solta e livre.

A literatura permite experimentar. Ousar. Criar e destruir. E criar de novo. Enfrentar os medos. É um sonho compartilhado. É o lugar da não-morte, porque não há decreto, não há metralha, não há grades, não há clandestinidade e nem sufocamento que calem a boca da literatura. Enquanto há uma pessoa viva e com vontade, há histórias para serem contadas e ouvidas.

É dessa imaginação que precisamos para construir uma nova sociedade.

Foi essa imaginação que usamos em dias tristes, para voltar a sorrir, a nos encontrar, para voltar a ser capazes de pensar para além da realidade opressora. Para mantermos nossa capacidade de amar.

## I

**Literatura e**

**Sociedade**

## O DIREITO À LITERATURA

*Antonio Candido*

1

O assunto que me foi confiado nesta série é aparentemente meio desligado dos problemas reais: “Direitos humanos e literatura”. As maneiras de abordá-lo são muitas, mas não posso começar a falar sobre o tema específico sem fazer algumas reflexões prévias a respeito dos próprios direitos humanos.

É impressionante como em nosso tempo somos contraditórios neste capítulo. Começo observando que em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida freqüentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade. As­sim, com a energia atômica podemos ao mesmo tempo gerar força criadora e destruir a vida pela guerra; com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluímos dele as grandes massas que condenamos à miséria; em certos países, como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria.

Ora, na Grécia antiga, por exemplo, teria sido impossível pensar numa distribuição eqüitativa dos bens materiais, porque a técnica ainda não permitia superar as formas brutais de exploração do homem, nem criar abundância para todos. Mas em nosso tempo é possível pensar nisso, e no entanto pensamos relativamente pouco. Essa insensibilidade nega uma das linhas mais promissoras da história do homem ocidental, aquela que se nutriu das idéia amadurecidas no correr dos séculos XVIII e XIX, gerando o liberalismo e tendo no socialismo a sua manifestação mais coerente. Elas abriram perspectivas que pareciam levar à solução dos problemas dramáticos da vida em sociedade. E de fato, durante muito tempo acreditou-se que, removidos uns tantos obstáculos, como a ignorância e os sistemas despóticos de governo, as conquistas do progresso seriam canalizadas no rumo imaginado pelos utopistas, porque a instrução, o saber e a técnica levariam necessariamente à felicidade coletiva. No entanto, mesmo onde estes obstáculos foram removidos a barbárie continuou entre os homens.

Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização. Penso que o movimento pelos direitos humanos se entronca aí, pois somos a primeira era da história em que teoricamente é possível entrever uma solução para as grandes desarmonias que geram a injustiça contra a qual lutam os homens de boa vontade à busca, não mais do estado ideal sonhado pelos utopistas racionais que nos antecederam, mas do máximo viável de igualdade e justiça, em correlação a cada momento da história.

Mas esta verificação desalentadora deve ser compensada por outra, mais otimista: nós sabemos que hoje os meios materiais necessários para nos aproximarmos desse estágio melhor existem, e que muito do que era simples utopia se tornou possibilidade real. Se as possibilidades existem, a luta ganha maior cabimento e se torna mais esperançosa, apesar de tudo o que o nosso tempo apresenta de negativo. Quem acredita nos direitos humanos procura transformar a possibilidade teórica em realidade, empenhando-se em fazer coincidir uma com a outra. Inversamente, um traço sinistro do nosso tempo é saber que é possível a solução de tantos problemas e no entanto não se empenhar nela. Mas de qualquer modo, no meio da situação atroz em que vivemos há perspectivas animadoras.

É verdade que a barbárie continua até crescendo, mas não se vá mais o seu elogio, como se todos soubessem que ela é algo a ser ocultado e não proclamado. Sob este aspecto, os tribunais de Nuremberg foram um sinal dos tempos novos, mostrando que já não é admissível a um general vitorioso mandar fazer inscrições dizendo que construiu uma pirâmide com as cabeças dos inimigos mortos, ou que mandou cobrir as muralhas de Nínive com as suas peles escorchadas. Fazem-se coisas parecidas e até piores, mas elas não constituem motivo de celebração. Para emitir uma nota positiva no fundo do horror, acho que isso é um sinal favorável, pois se o mal é praticado, mas não proclamado, quer dizer que o homem não o acha mais tão natural.

No mesmo sentido eu interpretaria certas mudanças no comportamento quotidiano e na fraseologia das classes dominantes. Hoje não se afirma com a mesma tranqüilidade do meu tempo de menino que haver pobres é a vontade de Deus, que eles não têm as mesmas necessidades dos abastados, que os empregados domésticos não precisam descansar, que só morre de fome quem for vadio, e coisas assim. Existe em relação ao pobre uma nova atitude, que vai do sentimento de culpa até o medo. Nas caricaturas dos jornais e das revistas o esfarrapado e o negro não são mais tema predileto das piadas, porque a sociedade sentiu que eles podem ser um fator de rompimento do estado de coisas, e o temor é um dos caminhos para a compreensão.

Sintoma complementar eu vejo na mudança do discurso dos políticos e empresários quando aludem à sua posição ideológica ou aos problemas sociais. Todos eles, a começar pelo presidente da República, fazem afirmações que até pouco tempo seriam consideradas subversivas e hoje fazem parte do palavreado bem-pensante. Por exemplo, que não é mais possível tolerar as grandes diferenças econômicas, sendo necessário promover uma distribuição eqüitativa. É claro que ninguém se empenha para que de fato isto aconteça, mas tais atitudes e pronunciamentos parecem mostrar que agora a imagem da injustiça social constrange, e que a insensibilidade em face da miséria deve ser pelo menos disfarçada, porque pode comprometer a imagem dos dirigentes. Esta hipocrisia generalizada, tributo que a iniqüidade paga à justiça, é um modo de mostrar que o sofrimento já não deixa tão indiferente a média da opinião.

Do mesmo modo, os políticos e empresários de hoje não se declaram conservadores, como antes, quando a expressão classes conservadoras era um galardão. Todos são invariavelmente de centro, e até de centro-esquerda, inclusive os francamente reacionários. E nem poderiam dizer outra coisa, num tempo em que a televisão mostra a cada instante, em imagens cujo intuito é mero sensacionalismo, mas cujo efeito pode ser poderoso para despertar as consciências, crianças nordestinas raquíticas, populações inteiras sem casa, posseiros massacrados, desempregados morando na rua.

De um ângulo otimista, tudo isso poderia ser encarado como manifestação infusa da consciência cada vez mais generalizada de que a desigualdade é insuportável e pode ser atenuada consideravelmente no estágio atual dos recursos técnicos e de organização. Nesse sentido, talvez se possa falar de um progresso no sentimento do próximo. mesmo sem a disposição correspondente de agir em consonância. E aí entra o problema dos que lutam para que isso aconteça, ou seja: entra o problema dos direitos humanos.

2

Por quê? Porque pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós e também indispensável para o próximo. Esta me parece a essência do problema, inclusive no plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação e auto-educação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo.

Nesse ponto as pessoas são freqüentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida. a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde. coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoievski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas intenções no outro setor, talvez isto não lhes passe pela cabeça. E não por mal, mas somente porque quando arrolam os seus direitos não estendem todos eles ao semelhante. Ora, o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos.

A este respeito é fundamental o ponto de vista de um grande sociólogo francês, o padre dominicano Louis-Joseph Lebret, fundador do movimento Economia e Humanismo, com quem tive a sorte de conviver e que atuou muito no Brasil entre os anos de 1940 e 1960. Penso na sua distinção entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis”, que está ligada a meu ver com o problema dos direitos humanos, pois a maneira de conceber a estes depende daquilo que classificamos como bens incompressíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém.

Certos bens são obviamente incompressíveis, como o alimento, a casa, a roupa. Outros são compressíveis, como os cosméticos, os enfeites, as roupas supérfluas. Mas a fronteira entre ambos é muitas vezes difícil de fixar, mesmo quando pensamos nos que são considerados indispensáveis. O primeiro litro de arroz de uma saca é menos importante do que o último, e sabemos que com base em coisas como esta se elaborou em Economia Política a teoria da “utilidade marginal”, segundo a qual o valor de uma coisa depende em grande parte da necessidade relativa que temos dela. O fato é que cada época e cada cultura fixam os critérios de incompressibilidade, que estão ligados à divisão da sociedade em classes, pois inclusive a educação pode ser instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada social não o é para outra. Na classe média brasileira, os da minha idade ainda lembram o tempo em que se dizia que os empregados não tinham necessidade de sobremesa nem de folga aos domingos, porque não estando acostumados a isso, não sentiam falta... Portanto, é preciso ter critérios seguros para abordar o problema dos bens incompressíveis, seja do ponto de vista individual, seja do ponto de vista social. Do ponto de vista individual, é importante a consciência de cada um a respeito, sendo indispensável fazer sentir desde a infância que os pobres e desvalidos têm direito aos bens materiais (e que portanto não se trata de exercer caridade), assim como as minorias têm direito à igualdade de tratamento. Do ponto de vista social é preciso haver leis específicas garantindo este modo de ver.

Por isso, a luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas, e chegando mais perto do tema eu lembraria que são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura.

Mas a fruição da arte e da literatura estaria mesmo nesta categoria? Como noutros casos, a resposta só pode ser dada se pudermos responder a uma questão prévia, isto é, elas só poderão ser consideradas bens incompressíveis segundo uma organização justa da sociedade se corresponderem a necessidades profundas do ser humano, a necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora. A nossa questão básica, portanto, é saber se a literatura é uma necessidade deste tipo. Só então estaremos em condições de concluir a respeito.

3

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance.

Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.

Alterando um conceito de Otto Ranke sobre o mito, podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles.

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

A respeito destes dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas.

Numa palestra feita há mais de quinze anos em reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência sobre o papel da literatura na formação do homem, chamei a atenção entre outras coisas para os aspectos paradoxais desse papel, na medida em que os educadores ao mesmo tempo preconizam e temem o efeito dos textos literários. De fato (dizia eu), há “conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”.

4

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Em geral pensamos que a literatura atua sobre nós devido ao terceiro aspecto, isto é, porque transmite uma espécie de conhecimento, que resulta em aprendizado, como se ela fosse um tipo de instrução. Mas não é assim. O efeito das produções literárias é devido à atuação simultânea dos três aspectos, embora costumemos pensar menos no primeiro, que corresponde à *maneira* pela qual a mensagem é construída; mas esta *maneira* é o aspecto, senão mais importante, com certeza crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não. Comecemos por ele.

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção.*

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em conseqüência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo.

Por isso, um poema hermético, de entendimento difícil, sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo, pode funcionar neste sentido, pelo fato de ser um tipo de ordem, sugerindo um modelo de superação do caos. A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. Isto ocorre desde as formas mais simples, como a quadrinha, o provérbio, a história de bichos, que sintetizam a experiência e a reduzem a sugestão, norma, conselho ou simples espetáculo mental.

“Mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga:’ Este provérbio é uma frase solidamente construída, com dois membros de sete sílabas cada um, estabelecendo um ritmo que realça o conceito, tornado mais forte pelo efeito da rima toante: “aj-U-d-A” “madr-U-g-A” A construção consistiu em descobrir a expressão lapidar e ordená-la segundo meios técnicos que impressionam a percepção. A mensagem é inseparável do código, mas o código e condição que assegura o seu efeito.

Mas as palavras organizadas são mais do que a presença de um código: elas comunicam sempre alguma coisa, que nos toca porque obedece a certa ordem. Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.

Pensemos agora num poema simples, como a LIRA de Gonzaga que começa com o verso “Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro” Ele a escreveu no calabouço da ilha das Cobras e se põe na situação de quem está muito triste, separado da noiva. Então começa a pensar nela e imagina a vida que teriam tido se não houvesse ocorrido a catástrofe que o jogou na prisão. De acordo com a convenção pastoral do tempo, transfigura-se no pastor Dirceu e transfigura a noiva na pastora Manha, traduzindo o seu drama em termos da vida campestre. A certa altura diz:

Propunha-me dormir no teu regaço

As quentes horas da comprida sesta;

Escrever teus louvores nos olmeiros,

Toucar-te de papoulas na floresta.

A extrema simplicidade desses versos remete a atos ou devaneios dos namorados de todos os tempos: ficar com a cabeça no colo da namorada, apanhar flores para fazer uma grinalda, escrever as respectivas iniciais na casca das árvores. Mas na experiência de cada um de nós esses sentimentos e evocações são geralmente vagos, informulados, e não têm consistência que os torne exemplares. Exprimindo-os no enquadramento de um estilo literário, usando rigorosamente os versos de dez silabas, explorando certas sonoridades, combinando as palavras com perícia, o poeta transforma o informa] ou o inexpresso em estrutura organizada, que se põe acima do tempo e serve para cada um representar mentalmente as situações amorosas deste tipo. A alternância regulada de silabas tônicas e sílabas átonas, o poder sugestivo da rima, a cadência do ritmo - criaram uma ordem definida que serve de padrão para todos e, deste modo, a todos humaniza, isto é, permite que os sentimentos passem do estado de mera emoção para o da forma construída, que assegura a generalidade e a permanência. Note-se, por exemplo, o efeito do jogo de certos sons expressos pelos fonemas T e P no último verso, dando transcendência a um gesto banal de namorado:

Toucar-Te de PaPoulas na floresTa.

Tês no começo e no fim, cercando os Pés do meio e formando com eles uma sonoridade mágica que contribui para elevar a experiência amorfa ao nível da expressão organizada, figurando o afeto por meio de imagens que marcam com eficiência a transfiguração do meio natural. A forma permitiu que o conteúdo ganhasse maior significado e ambos juntos aumentaram a nossa capacidade de ver e sentir.

Digamos que o conteúdo atuante graças à forma constitui com ela um par indissolúvel que redunda em certa modalidade de conhecimento. Este pode ser uma aquisição consciente de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar. As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo. O que ilustrei por meio do provérbio e dos versos de Gonzaga ocorre em todo o campo da literatura e explica por que ela é uma necessidade universal imperiosa, e por que fruí-la é um direito das pessoas de qualquer sociedade, desde o índio que canta as suas proezas de caça ou evoca dançando a lua cheia, até o mais requintado erudito que procura captar com sábias redes os sentidos flutuantes de um poema hermético. Em todos esses casos ocorre humanização e enriquecimento, da personalidade e do grupo, por meio de conhecimento oriundo da expressão submetida a uma ordem redentora da confusão.

Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

Isso posto, devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão de mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto e. planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. Estes níveis são os que chamam imediatamente a atenção e é neles que o autor injeta as suas intenções de propaganda, ideologia, crença. revolta, adesão etc. Um poema abolicionista de Castro Alves atua pela eficiência da sua organização formal, pela qualidade do senti­mento que exprime, mas também pela natureza da sua posição política e humanitária. Nestes casos a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles. Ë aí que se situa a literatura social, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto a dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as suas iniqüidades.

Falemos portanto alguma coisa a respeito das produções literárias nas quais o autor deseja expressamente assumir posição em face dos problemas. Disso resulta uma literatura empenhada, que parte de posições éticas, políticas, religiosas ou simplesmente humanísticas. São casos em que o autor tem convicções e deseja exprimi-las; ou parte de certa visão da realidade e a manifesta com tonalidade crítica. Daí pode surgir um perigo: afirmar que a literatura só alcança a verdadeira função quando é deste tipo. Para a Igreja Católica, durante muito tempo, a *boa literatura* era a que mostrava a verdade da sua doutrina, premiando a virtude, castigando o pecado. Para o regime soviético, a literatura autêntica era a que descrevia as lutas do povo, cantava a construção do socialismo ou celebrava a classe operária. São posições falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária, porque têm como pressuposto que ela se justifica por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo. De fato, sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora. Tais mensagens são válidas como quaisquer outras, e não podem ser proscritas; mas a sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto.

5

Feita esta ressalva, vou me demorar na modalidade de literatura que visa a descrever e eventualmente a tomar posição em face das iniqüidades sociais, as mesmas que alimentam o combate pelos direitos humanos.

Falei há pouco de Castro Alves, exemplo brasileiro que geralmente lembramos nesses casos. A sua obra foi em parte um poderoso libelo contra a escravidão, pois ele assumiu posição de luta e contribuiu para a causa que procurava servir. O seu efeito foi devido ao talento do poeta, que fez obra autêntica porque foi capaz de elaborar em termos esteticamente válidos os pontos de vista humanitários e políticos. Animado pelos mesmos sentimentos e dotado de tempera­mento igualmente generoso foi Bernardo Guimarães, que escreveu o romance *A escrava Isaura* também como libelo. No entanto, visto que só a intenção e o assunto não bastam, esta é uma obra de má qualidade e não satisfaz os requisitos que asseguram a eficiência real do texto. A paixão abolicionista estava presente na obra de ambos os autores, mas um deles foi capaz de criar a organização literária adequada e o outro não. A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes.

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

Para exemplificar, vejamos o caso do romance humanitário e social do começo do século XIX, por vários aspectos uma resposta da literatura ao impacto da industrialização que, como se sabe, promoveu a concentração urbana em escala nunca vista, criando novas e mais terríveis formas de miséria, inclusive a da miséria posta diretamente ao lado do bem-estar, com o pobre vendo a cada instante os produtos que não poderia obter. Pela primeira vez a miséria se tornou um espetáculo inevitável e todos tiveram de presenciar a sua terrível realidade nas imensas concentrações urbanas, para onde eram conduzidas ou enxotadas as massas de camponeses destinados ao trabalho industrial, inclusive como exército faminto de reserva. Saindo das regiões afastadas e dos interstícios da sociedade, a miséria se instalou nos palcos da civilização e foi se tornando cada vez mais odiosa, à medida que se percebia que ela era o quinhão injustamente imposto aos verdadeiros produtores da riqueza, os operários, aos quais foi preciso um século de lutas para verem reconhecidos os direitos mais elementares. Não é preciso recapitular o que todos sabem, mas apenas lembrar que naquele tempo a condição de vida sofreu uma deterioração terrível, que logo alarmou as consciências mais sensíveis e os observadores lúcidos, gerando não apenas livros como o de Engels sobre a condição da classe trabalhadora na Inglaterra, mas uma série de romances que descrevem a nova situação do pobre.

Assim, o pobre entra de fato e de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais como delinqüente, personagem cômico ou pitoresco. Enquanto de um lado o operário começava a se organizar para a grande luta secular na defesa dos seus direitos ao mínimo necessário, de outro lado os escritores começavam a perceber a realidade desses direitos, iniciando pela narrativa da sua vida, suas quedas, seus triunfos, sua realidade desconhecida pelas classes bem aquinhoadas. Este fenômeno é em grande parte ligado ao Romantismo, que, se teve aspectos francamente tradicionalistas e conservadores, teve também outros messiânicos e humanitários de grande generosidade, bastando lembrar que o socialismo, que se configurou naquele momento, é sob muitos aspectos um movimento de influência romântica.

Ali pelos anos de 1820-1830 nós vemos o aparecimento de um romance social, por vezes de corte humanitário e mesmo certos toques messiânicos, focalizando o pobre como tema literário importante. Foi o caso de Eugène Sue, escritor de segunda ordem mas extremamente significativo de um momento histórico. Nos seus livros ele penetrou no universo da miséria, mostrou a convivência do crime e da virtude, misturando os delinqüentes e os trabalhadores honestos, descrevendo a persistência da pureza no meio do vício, numa visão complexa e mesmo convulsa da sociedade industrial no seu início.

Talvez o livro mais característico do humanitarismo romântico seja *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Um dos seus temas básicos é a idéia de que a pobreza, a ignorância e a opressão geram o crime, ao qual o homem é por assim dizer condenado pelas condições sociais. De maneira poderosa, apesar de declamatória e prolixa, ele retrata as contradições da sociedade do tempo e focaliza uma série de problemas graves. Por exemplo, o da criança brutalizada pela família, o orfanato, a fábrica, o explorador o que seria um traço freqüente no romance do século XIX. N’ *Os miseráveis* há a história da pobre mãe solteira Fantine, que confia a filha a um par de sinistros malandros, de cuja tirania brutal ela é salva pelo criminoso regenerado, Jean Valjean.

Victor Hugo manifestou em vários outros lugares da sua obra a piedade pelo menor desvalido e brutalizado, inclusive de maneira simbólica n’ *O homem que ri*, história do filho de um nobre inglês proscrito, que é entregue a uma quadrilha de bandidos especializados em deformar crianças para vendê-las como objetos de divertimento dos grandes. No caso, o pequeno é operado nos lábios e músculos faciais de maneira a ter um ríctus permanente que o mantém com se estivesse sempre rindo. É Gwymplaine, cuja mutilação representa simbolicamente o estigma da sociedade sobre o desvalido.

Dickens tratou do assunto em mais de uma obra, como *Oliver Twist* onde narra a iniqüidade dos orfanatos e a utilização dos meninos pelos ladrões organizados, que os transformam no que hoje chamamos trombadinhas. Leitor de Eugène Sue e Dickens, Dostoievski levou a extremos de patético o problema da violência contra a infância, ate chegar à violação sexual confessada por Stavroguine em *Os demônios.*

Muito da literatura messiânica e humanitária daquele tempo (não estou incluindo Dostoievski, que é outro setor) nos parece hoje declamatória e por vezes cômica. Mas é curioso que o seu travo amargo resiste no meio do que já envelheceu de vez, mostrando que a preocupação com o que hoje chamamos direitos humanos pode dar à literatura uma força insuspeitada. E reciprocamente, que a literatura pode incutir em cada um de nós o sentimento de urgência de tais problemas. Por isso, creio que a entrada do pobre no temário do romance, no tempo do Romantismo, e o fato de ser tratado nele com a devida dignidade, é um momento relevante no capítulo dos direitos humanos através da literatura.

A partir do período romântico a narrativa desenvolveu cada vez mais o lado social, como aconteceu no Naturalismo, que timbrou em tomar como personagens centrais o operário, o camponês, o pequeno artesão, o desvalido, a prostituta, o discriminado em geral. Na França, Émile Zola conseguiu fazer uma verdadeira epopéia do povo oprimido e explorado, em vários livros da série dos Rougon-Macquart, retratando as conseqüências da miséria, da promiscuidade, da espoliação econômica, o que fez dele um inspirador de atitudes e idéias políticas. Sendo ele próprio inicialmente apolítico, interessado apenas em analisar objetivamente os diversos níveis da sociedade, esta conseqüência da sua obra nada tinha a ver com suas intenções. Mas é interessante que a força política latente dos seus textos acabou por levá-lo à ação e torná-lo um dos maiores militantes na história da inteligência empenhada. Isto se deu quando ele assumiu posição contra a condenação injusta do capitão Alfred Dreyfus, cujo processo, graças ao seu famoso panfleto *J’accuse,* entrou em fase de revisão, terminada pela absolvição final. Mas antes desse desfecho (que não chegou a ver, porque já morrera), Zola foi julgado e condenado à prisão por ofensa ao Exército, o que o obrigou a se refugiar na Inglaterra. Aí está um exemplo completo de autor identificado com a visão social da sua obra, que acaba por reunir produção literária e militância política.

Tanto no caso da literatura messiânica e idealista dos românticos, quanto no caso da literatura realista, na qual a crítica assume o cunho de verdadeira investigação orientada da sociedade, estamos em face de exemplo de literatura empenhada numa tarefa ligada aos direitos humanos. No Brasil isto foi claro nalguns momentos do Naturalismo, mas ganhou força real sobretudo no decênio de 1930, quando o homem do povo com todos os seus problemas passou a primeiro plano e os escritores deram grande intensidade ao tratamento literário do pobre.

Isso foi devido sobretudo ao fato do romance de tonalidade social ter passado da denúncia retórica, ou de mera descrição, a uma espécie de crítica corrosiva, que podia ser explícita, como em Jorge Amado, ou implícita, como em Graciliano Ramos, mas que em todos eles foi muito eficiente naquele período, contribuindo para incentivar os sentimentos radicais que se generalizaram no país. Foi uma verdadeira onda de desmascaramento social, que aparece não apenas nos que ainda lemos hoje, como os dois citados e mais José Lins do Rego, Rachel de Queiroz ou Érico Veríssimo, mas em autores menos lembrados, como Abguar Bastos, Guilhermino Cesar, Emil Farhat, Amando Fontes, para não falar de tantos outros praticamente esquecidos, mas que contribuíram para formar o batalhão de escritores empenhados em expor e denunciar a miséria, a exploração econômica, a marginalização, o que os torna, como os outros, figurantes de uma luta virtual pelos direitos humanos. Seria o caso de João Cordeiro, Clovis Amorim, Lauro Palhano etc.

6

Acabei de focalizar a relação da literatura com os direitos humanos de dois ângulos diferentes. Primeiro, verifiquei que a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos eportanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. Em segundo lugar, a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos.

A organização da sociedade pode restringir ou ampliar a fruição deste bem humanizador. O que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades, tratando como se fossem compressíveis muitos bens materiais e espirituais que são incompressíveis. Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas.

Nessa altura é preciso fazer duas considerações: uma relativa à difusão possível das formas de literatura erudita em função da estrutura e da organização da sociedade; outra, relativa à comunicação entre as esferas da produção literária.

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante.

Pelo que sabemos, quando há um esforço real de igualitarização há aumento sensível do hábito de leitura, e portanto difusão crescente das obras. A União Soviética (que neste capítulo é modelar) fez um grande esforço para isto, e lá as tiragens editoriais alcançam números para nós inverossímeis, inclusive de textos inesperados, somo os de Shakespeare, que em nenhum outro país é tão lido, segundo vi registrado nalgum lugar. Como seria a situação numa sociedade idealmente organizada com base na sonhada igualdade completa, que nunca conhecemos e talvez nunca venhamos a conhecer? No entusiasmo da construção socialista, Trotski previa que nela a média dos homens seria do nível de Aristóteles, Goethe e Marx... Utopia à parte, é certo que quanto mais igualitária for a sociedade, e quanto mais lazer proporcionar, maior deverá ser a difusão humanizadora das obras literárias, e, portanto, a possibilidade de contribuírem para o amadurecimento de cada um.

Nas sociedades de extrema desigualdade, o esforço dos governos esclarecidos e dos homens de boa vontade tenta remediar na medida do possível a falta de oportunidades culturais. Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vista ao público mais amplo possível. Além da remodelação em larga escala da Biblioteca Municipal, foram criados: parques infantis nas zonas populares; bibliotecas ambulantes, em furgões que estacionavam nos diversos bairros; a discoteca pública; os concertos de ampla difusão, baseados na novidade de conjuntos organizados aqui, como quarteto de cordas, trio instrumental, orquestra sinfônica, corais. A partir de então a cultura musical média alcançou públicos maiores e subiu de nível, como demonstram as fichas de consulta da Discoteca Pública Municipal e os programas de eventos, pelos quais se observa diminuição do gosto até então quase exclusivo pela ópera e o solo de piano, com incremento concomitante do gosto pela música de câmara e a sinfônica. E tudo isso concebido como atividade destinada a todo o povo, não apenas aos grupos restritos de amadores.

Ao mesmo tempo, Mário de Andrade incrementou a pesquisa folclórica e etnográfica, valorizando as culturas populares, no pressuposto de que todos os níveis são dignos e que a ocorrência deles é função da dinâmica das sociedades. Ele entendia a princípio que as criações populares eram fonte das eruditas, e que de modo geral a arte vinha do povo. Mais tarde, inclusive devido a uma troca de idéias com Roger Bastide, sentiu que na verdade há uma corrente em dois sentidos, e que a esfera erudita e a popular trocam influências de maneira incessante, fazendo da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação.

Isto faz lembrar que, envolvendo o problema da desigualdade social e econômica, está o problema da intercomunicação dos níveis culturais. Nas sociedades que procuram estabelecer regimes igualitários, o pressuposto é que todos devem ter a possibilidade de passar dos níveis populares para os níveis eruditos como conseqüência normal da transformação de estrutura, prevendo-se a elevação sensível da capacidade de cada um graças à aquisição cada vez maior de conhecimentos e experiências. Nas sociedades que mantêm a desigualdade como norma, e é o caso da nossa, podem ocorrer movimentos e medidas, de caráter público ou privado, para diminuir o abismo entre os níveis e fazer chegar ao povo os produtos eruditos. Mas, repito, tanto num caso quanto no outro está implícita como questão maior a correlação dos níveis. E aí a experiência mostra que o principal obstáculo pode ser a falta de oportunidade, não a incapacidade.

A partir de 1934 e do famoso Congresso de Escritores de Karkov, generalizou-se a questão da *literatura proletária*, que vinha sendo debatida desde a vitória da Revolução Russa, havendo uma espécie de convocação universal em prol da produção socialmente empenhada. Uma das alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista. Nessa ocasião, um escritor francês bastante empenhado, mas não sectário, Jean Guéhenno, publicou na revista *Europe* alguns artigos relatando uma experiência simples: ele deu para ler a gente modesta, de pouca instrução, romances populistas, empenhados na posição ideológica ao lado do trabalhador e do pobre. Mas não houve o menor interesse da parte das pessoas a que se dirigiu. Então, deu-lhes livros de Balzac, Stendhal, Flaubert, que os fascinaram. Guéhenno queria mostrar com isto que a boa literatura tem alcance universal, e que ela seria acolhida devidamente pelo povo se chegasse até ele. E por aí se vê o efeito mutilador da segregação cultural segundo as classes.

Lembro ainda de ter ouvido nos anos de 1940 que o escritor e pensador português Agostinho da Silva promoveu cursos noturnos para operários, nos quais comentava textos de filósofos, como Platão, que despertaram o maior interesse e foram devidamente assimilados.

Maria Vitória Benevides narra a este respeito um caso exemplar. Tempos atrás foi aprovada em Milão uma lei que assegura aos operários certo número de horas destinadas a aperfeiçoamento cultural em matérias escolhidas por eles próprios. A expectativa era que aproveitariam a oportunidade para melhorar o seu nível profissional por meio de novos conhecimentos técnicos ligados à atividade de cada um. Mas para surpresa geral, o que quiseram na grande maioria foi aprender bem a sua língua (muitos estavam ainda ligados aos dialetos regionais) e conhecer a literatura italiana. Em segundo lugar, queriam aprender violino.

Este belo exemplo leva a falar no poder universal dos grandes clássicos, que ultrapassam a barreira da estratificação social e de certo modo podem redimir as distâncias impostas pela desigualdade econômica, pois têm a capacidade de interessar a todos e portanto devem ser levados ao maior número. Para ficar na Itália, é o caso assombroso da *Divina comédia,* conhecida em todos os níveis sociais e por todos eles consumida como alimento humanizador. Mais ainda: dezenas de milhares de pessoas sabem de cor os trinta e quatro cantos do INFERNO; um número menor sabe de cor não apenas o INFERNO, mas também o PURGATÓRIO; e muitos mil sabem além deles o PARAÍSO, num total de cem cantos e mais de treze mil versos... Lembro de ter conhecido na minha infância, em Poços de Caldas, e velho sapateiro italiano Crispino Caponi que sabia o INFERNO completo e recitava qualquer canto que se pedisse, sem parar de bater as suas solas.

Os italianos são hoje alfabetizados e a Itália é um país saturado da melhor cultura. Mas noutros países, mesmo os analfabetos podem participar bem da literatura erudita quando lhes é dada a oportunidade. Se for permitida outra lembrança pessoal, contarei que quando eu tinha doze anos, na mesma cidade de Poços de Caldas, um jardineiro português e sua esposa brasileira, ambos analfabetos, me pediram para lhes ler o *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, que já tinham ouvido de uma professora na fazenda onde trabalhavam antes e que os havia fascinado. Eu atendi e verifiquei como assimilavam bem, com emoção inteligente.

*O Fausto*, o *Dom Quixote*, *Os lusíadas*, Machado de Assis podem ser fruídos em todos os níveis e seriam fatores inestimáveis de afinamento pessoal, se a nossa sociedade iníqua não segregasse as camadas, impedindo a difusão dos produtos culturais eruditos e confinando o povo a apenas uma parte da cultura, a chamada popular. À este respeito o Brasil se distingue pela alta taxa de iniqüidade, pois como é sabido temos de um lado os mais altos níveis de instrução e de cultura erudita, e de outro a massa numericamente predominante de espoliados, sem acesso aos bens desta, e aliás aos próprios bens materiais necessários à sobrevivência.

Nesse contexto, é revoltante o preconceito segundo o qual as minorias que podem participar das formas requintadas de cultura são sempre capazes de apreciá-las, o que não é verdade. As classes dominantes são freqüentemente desprovidas de percepção e interesse real pela arte e a literatura ao seu dispor, e muitos dos seus segmentos as fruem por mero esnobismo, porque este ou aquele autor está na moda, porque dá prestígio gostar deste ou daquele pintor. Os exemplos que vimos há pouco sobre a sofreguidão comovente com que os pobres e mesmo analfabetos recebem os bens culturais mais altos mostram que o que há mesmo é espoliação, privação de bens espirituais que fazem falta e deveriam estar ao alcance como um direito.

7

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

(1988)

**LITERATURA E SOCIEDADE**

**LITERATURA E POLÍTICA**

**LITERATURA E CONHECIMENTO DA REALIDADE[[2]](#footnote-3)**

*Walnice Nogueira Galvão*

Para abordar essas questões, será oportuno referi-las a um caso concreto: a literatura brasileira.

Levando em conta o potencial formativo da literatura, bem como a importância da literatura para o conjunto da cultura, dois eixos se definem como compromissos de nossa literatura:

1)afirmar sua autonomia

2)conhecer e dar a conhecer o país

**O Novo Mundo**

Fincando raízes nas descrições do Novo Mundo feitas pelos conquistadores portugueses, desde o início detecta-se uma irresistível inclinação, muito compreensível, a descrevê-lo pondo ênfase em sua exuberância e opulência, para efeito de propaganda e para atrair colonizadores.

Daí uma predominância do **pitoresco** nos textos dos cronistas e viajantes**,** que se revela não só nos superlativos da natureza – tudo é mais, maior e mais exótico - como nas enumerações de animais e frutas estranhos, com nomes similarmente estranhos. Tal característica vai marcar depois as manifestações nativistas- nativistas porque, não havendo ainda uma nação, não se pode falar em nacionalismo. São longas páginas descrevendo com espanto o tatu, o tamanduá, o bicho-preguiça, ou então o caju e o maracujá.

Este último, devido a sua linda flor branca com uma pequena mancha roxa em cada uma das cinco pétalas, foi considerado testemunho da presença do cristianismo através da Paixão de Cristo em terras pagãs: seriam a representação das cinco chagas de Cristo, aliás as mesmas do brasão de Portugal. Por isso, até hoje o maracujá só tem esse nome indígena no Brasil. Nas outras línguas, inglês, francês, alemão, ele se chama “Fruta da Paixão”. E mesmo na fitoterapia brasileira encontramos seu nome em latim: “Passiflora”, tradução ao pé da letra de “Flor da Paixão”. Desse modo, numa coisa tão inocente quanto a descrição de uma flor, manifestam-se dois vínculos de poder: da Igreja Católica e do Império Português.

Os traços de propaganda se tornariam mais acentuados com o advento do Romantismo, o qual, coincidindo com a independência política, se impregna de nacionalismo: a literatura brasileira postula distanciar-se da portuguesa, afirmando sua autonomia. Há, no seio desse movimento, uma valorização nova da cultura popular. E a principal personagem da nova estética seria o índio, escolhido como emblema da nacionalidade para marcar a diferença com relação ao colonizador português. Por isso essa fase da literatura se chamaria Indianismo.

**Localismo e universalismo**

É o que se pode verificar nos romances de José de Alencar, como *O guarani* (1857), *Iracema (*1865) e *Ubirajara* (1874) - o mesmo Alencar que tanto se dedicaria a debuxar um painel completo, em escala nacional, das características históricas e geográficas do país. E também na poesia de Gonçalves Dias, sobretudo em *I-Juca pirama*e *Os Timbiras*.

É pouco lembrado, mas não destoa da mesma configuração nacionalista empenhada que o grande poeta Gonçalves Dias tenha produzido um pequeno dicionário de tupi. Também recebeu o encargo oficial de pesquisar ensino público e história do Brasil nos arquivos ultramarinos de Portugal, onde comporia seu mais célebre poema, a “Canção do exílio” – aquele do sabiá e da palmeira. Participaria ainda de expedições científicas que varejaram o Norte de nosso território, aplicando-se a estudos etnográficos e lingüísticos. Na Comissão Científica de Exploração, destinada a efetuar o levantamento dos recursos minerais, botânicos e zoológicos do interior do Ceará no início da década de 1860, ocuparia o posto de chefe da seção de Etnografia e de Narrativa de Viagem.

A literatura de outros países compartilha com a nossa algumas tendências de época. Entretanto, é na Hispano-América que essa tendência a enfatizar o índio evoluiria e predominaria no futuro, frutificando num magnífico Indigenismo, estendendo-se do México à Patagônia. No Brasil, e é uma pena, o Indianismo não foi muito longe e logo se esgotou.

As dimensões continentais de nosso país instigariam manifestações localistas, em protesto contra a hegemonia das letras da Corte, posição que o Rio de Janeiro ocupou durante dois séculos como sede da capital do país, até a transferência para Brasília em 1960. Tais reações, havidas tanto ao Norte quanto ao Sul, afirmariam que o Brasil autêntico fica no interior e não no litoral deslumbrado pela Europa. E reivindicariam uma expressão própria e autônoma de sua peculiaridade.

Foi assim que, na esteira do Romantismo, nasceu aquilo que se conhece como o primeiro Regionalismo. É também denominado de *sertanismo,* porque trouxe o sertão para uma longa vida dentro da ficção. Entretanto, manifestando-se com contornos pouco precisos, se somarmos ao primeiro Regionalismo um segundo que logo viria, pode-se dizer que a vigência de ambos recobre bem meio século, pelo menos desde quando já ia avançado o Romantismo, passando pelo Naturalismo e atingindo o limiar do Modernismo. É assim que entram para a literatura as paisagens de diferentes partes do país e os homens que nelas vivem.

E aqui pedem menção vários dos autores que entraram na antologia de contos que preparamos para a Expressão Popular, *Vozes da ficção.*

Entre essas vozes a se fazerem ouvir no primeiro Regionalismo estão alguns pioneiros de certa importância. Bernardo Guimarães fala do Brasil Central em *O ermitão de Muquém (*1865), *O garimpeiro* (1872) e *A escrava Isaura(1875*), o mais famoso de seus romances. Alfredo Taunay fala da região centro-oeste, em *Inocência (*1872). O cearense Franklin Távora - teorizador e militante do Regionalismo – fala do Nordeste, em *O Cabeleira (*1876), *O matuto (*1878) e *Lourenço (*1881). E José de Alencar, esse mesmo do Indianismo, que foi uma espécie de pai fundador de nossa prosa de ficção, visava a dar um quadro o mais completo possível do país, no tempo e no espaço. E, afora os supracitados romances indianistas, veio a escrever vários outros propriamente regionalistas, a exemplo de *O gaúcho* (1870),*Til* (187*2)* e *O sertanejo* (1875). Os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca, o linguajar variável conforme o torrão natal, e tudo isso envolto em enredos sentimentais, concentravam a prosa desses autores.

Sob o influxo do Naturalismo surgiria depois um segundo Regionalismo*,* em reação ao Romantismo, rejeitando vários de seus achados e propondo outras sondagens. Alguns autores se destacam. Inglês de Sousa, autor de *O missionário (*1888) e *Contos amazônicos* (1893), sediando seus livros no extremo Norte. Manuel de Oliveira Paiva, autor de *Dona Guidinha do Poço*, ambientando-se no sertão cearense. Rodolfo Teófilo, com *A fome* (1890*), Os Brilhantes* (1895), *O paroara (*1899), romances que tratam do Nordeste. Afonso Arinos, de Minas Gerais, escolheria o interior mais agreste, nos contos de *Pelo sertão* (1898) e no romance *Os jagunços* (1898) sobre a Guerra de Canudos. Domingos Olímpio selecionaria para cenário o interior do Ceará, onde se passa *Luzia-Homem* (1903).

Os traços comuns de descrição desapaixonada dos fatos; preocupação com os determinismos e com a ciência; pessimismo e fatalismo – tudo isto é naturalista e decorre da reação contra o Romantismo precedente.

Mais tarde, porém ainda aparentados a esse segundo Regionalismo de recorte naturalista, surgiriam alguns pré-modernistas, sobretudo paulistas, focalizando a cultura caipira. Dois dentre eles adquiririam maior porte. Um é Monteiro Lobato, sobretudo com os contos de *Urupês* (*1918), Cidades mortas (*1919) e *Negrinha (*1920*)*. O outro é Valdomiro Silveira, autor de *Os caboclos* (1920); seus escritos já apareciam em periódicos desde a virada de século. E seria publicado postumamente seu livro mais conhecido, contendo as estórias matutas de *Leréias* (1945). Sua importância maior está no cuidado com que mimetizou tanto o “dialeto caipira” quanto o espírito dos *causos* portentosos: nessas duas vertentes aproxima-se de seu antecessor Afonso Arinos. E efetuou um achado, ao pôr em cena um narrador falando na primeira pessoa, conferindo naturalidade às cadências do discurso “dialetal” ou “rústico” do perímetro do *r* retroflexo, assim canalizando a identificação com o leitor.

Todavia, também no extremo Sul o Regionalismo se manifestaria, na obra de um gaúcho dedicado às estórias e às figuras de seus pagos, Simões Lopes Neto, autor de *Contos gauchescos* (1912), *Lendas do Sul (*1913) e o póstumo *Casos do Romualdo (*1952). A relevância de sua reduzida obra, embora com resultado diverso, é algo que partilha com Valdomiro Silveira, e reside prioritariamente na criação de uma fala própria em primeira pessoa e em sua atenção à mimese da oralidade gaúcha.

Foi assim que o caipira, o bandido, o jagunço, o caboclo, o cangaceiro, o vaqueiro, o beato, o gaúcho, o tropeiro, o capanga, o garimpeiro, o retirante, o peão, entraram para a literatura. Dessa tarefa se encarregaram com empenho e escrúpulo pelo menos duas gerações de escritores, os do primeiro e os do segundo Regionalismo, executando tanto o mapeamento da paisagem e das condições sociais, quanto o inventário dos tipos humanos que se espalhavam pela ignota vastidão do país. E mais, não esquecer porque é importantíssimo para a literatura (que é uma arte de palavras): o linguajar típico, ou as variantes da língua portuguesa com vigência nos muitos recantos do Brasil.

**Novas perspectivas**

O impacto da publicação de *Os sertões,* de Euclides da Cunha, em 1902, pesaria sobre o Regionalismo. Esse livro, certamente filiado aos padrões estéticos do Naturalismo, embora matizado de Parnasianismo e até de Romantismo, exerceu uma influência incalculável, que excedeu de muito a seu tempo. Embora, após ter sido bem aceito no Pré-modernismo, atravessasse um interregno de ostracismo decretado pelos modernistas, cujo programa era avesso a sua retórica altissonante, vai deixar marca visível na produção da década de 30. E isso, tanto no romance, quanto no pensamento social que produz as grandes interpretações do Brasil publicadas no período. Entre muitas outras, surgiriam já na terceira década do séc. XX e com índole renovadora: *Casa grande & senzala (*1933) de Gilberto Freyre*, Evolução política do Brasil (*1933) de Caio Prado Jr. e *Raízes do Brasil (*1936) de Sérgio Buarque de Holanda.

*Os sertões* sistematizou a concepção de um abismo a separar o país litorâneo e civilizado de um interior atrasado e primitivo, denunciando que a relação entre ambos só se dava quando o primeiro chacinava o segundo. E se interrogava sobre as razões de tal disparidade. Mas sua influência não ficou só aí. Ainda iria imprimir seu ferrete nas nascentes ciências sociais brasileiras na década de 40, ao repertoriar os temas que iriam entretê-las pelos decênios a vir, pois já se ocupara do negro, do mestiço, do índio, dos movimentos sociais, da desigualdade, da disputa pela terra, das insurreições dos pobres, da cultura popular, do messianismo e do milenarismo, do subdesenvolvimento e da dependência.

**Os ventos do modernismo**

O surgimento do Modernismo com a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo trouxe novas propostas. Os artistas propunham atualizar o que se fazia no Brasil com as últimas novidades das vanguardas europeias, porém com características próprias, **afirmando sua autonomia**. Ao mesmo tempo, queriam (novamente, ou como sempre) **conhecer e dar a conhecer** o Brasil. O que fizeram de várias maneiras, até estudando os cronistas coloniais e viajantes, aproveitando os textos deles em suas obras.

O melhor exemplo é Mário de Andrade, teórico e principal figura do movimento, que em *Macunaíma* (1928) faz um mosaico das mais variadas linguagens, da mitologia indígena e das produções da cultura popular do Brasil: contos, fábulas, lendas, histórias de trancoso, adivinhas, ditados, rimas infantis, fórmulas da oralidade e assim por diante.

Além disso, na vida real, enquanto fundador e diretor do primeiro órgão estatal de cultura do país, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935), enviou ao Nordeste uma Missão Folclórica para registrar - anotando em cadernos, fotografando e gravando em discos - tudo quanto fosse manifestação popular: cantos, danças, poemas, estórias, desafios, repentes, pelejas, etc. O órgão pertencia à Prefeitura de São Paulo, mas a visão de Mário era vasta. Essa é a origem de todos os Ministérios da Cultura a nível nacional e Secretarias da Cultura a nível estadual e municipal hoje disseminadas pelo território brasileiro.

Quem estivesse postado nos anos 20 por certo pensaria que o Modernismotinha enterrado em definitivo qualquer espécie de Regionalismo. No entanto, o filão mostrava-se tão rico que ainda não se esgotara e voltaria com forças renovadas. O Modernismo, naturalmente, em seu afã de desprovincianizar-se e alçar-se ao patamar das vanguardas europeias, apesar de todo o seu nacionalismo renegara o Regionalismo e o decretara de má qualidade estética, bem como inteiramente equivocado quanto aos propósitos de dar a conhecer o Brasil. O melhor exemplo é, de novo, *Macunaíma* de Mário de Andrade, que traça o panorama do Brasil em sua totalidade mas deliberadamente confunde as diferentes regiões e aquilo que as caracteriza, praticando aquilo que o escritor chamava de “desgeograficação”. Assim procedendo, contestava o localismo e o particularismo, bandeiras dos autores regionalistas.

**Surge o romance de 30**

A década de 30 passaria à história como um período de intensa polarização política. No lapso entre-guerras, intelectuais e artistas se viram solicitados por crises sociais sem precedentes. Ainda estavam lidando com o rescaldo daquela que foi a primeira guerra não circunscrita mas envolvendo o mundo todo numa globalização armada até então inédita, com sua farândola de horrores e atrocidades, que fez esboroar-se a visão que a Europa tinha de si mesma como civilizada. Depois, viram-se às voltas com uma escalada de conflitos que prenunciava a próxima, e muito mais cruel, guerra mundial, que seria a segunda. No mundo todo, bem como no Brasil, trataram eles de arregimentar-se ou à direita ou à esquerda. E, de preferência, à esquerda.

Assistia-se à ascensão dos totalitarismos por toda parte. Fascismo na Itália, Espanha e Portugal. Nazismo na Alemanha. Primeiros sinais do peronismo que dominaria a Argentina entre os anos 40 e 50. Ditadura e Estado Novo de Getúlio Vargas no Brasil, para não falar no integralismo de Plínio Salgado. Tudo isso só podia mesmo conclamar os intelectuais a uma maior participação na luta contra os regimes de exceção.

É nesse clima que surge o célebre romance regionalista de 1930. É quase dispensável apresentá-lo, tal a hegemonia exercida durante longo tempo pelo terceiro Regionalismo, o do romance “de 30”, desde que se tornou dominante na prosa brasileira. Unia os escritores seu propósito de praticar uma arte empenhada, de denúncia social.

O cunho ao mesmo tempo cosmopolita e nacionalista do Modernismo, que afinal se encenara todo no eixo São Paulo-Rio, no centro-sul do país, somado a sua altíssima qualidade estética, fora incapaz de impedir um novo surto regionalista. Ao contrário do Modernismo, que privilegiava a poesia, a voga em ascensão investe tudo no romance, gênero certamente mais legível, mais impermeável a vanguardismos e menos requintado. Com instrumentos mais aguçados que os regionalismos anteriores, tinha todo o ar, devido a sua simultaneidade, impressionante volume e ineditismo, de ser propriamente uma escola, e vinda dos estados do Nordeste.

Historiadores e críticos são concordes em considerar como marco inaugural *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, da Paraíba. Ali já se notam certas coordenadas que se farão recorrentes, desde o entrecho que expõe um drama humano local, até a presença de coronéis, de cangaceiros, de retirantes, da seca, da paisagem de caatinga e da ênfase nas relações sociais. Em rápida seqüência estrearão e dominarão a cena literária por vários decênios, com apogeu nos anos 30 e 40, Rachel de Queiroz, do Ceará, Amando Fontes, de Sergipe embora nascido em Santos, José Lins do Rego, da Paraíba, Graciliano Ramos, de Alagoas, Herberto Sales e Jorge Amado, da Bahia – e estes, para só falar dos principais.

Seria injusto, por não ser nordestino e pouco ter de rural, deixar de fora um importante regionalista como Érico Veríssimo, que vai urdindo, romance após romance (1933 -1943), um painel da grande e pequena burguesia urbana de seus pagos, tanto quanto a saga da colonização do extremo Sul arrancando do campo, na trilogia *O tempo e o vento (*1949 -1962*).* Outro gaúcho, menos conhecido e de obra escassa porém refinada, é Dionélio Machado, autor de *Os ratos (*1935) e *O louco do Cati*(1942), este último guindado por Guimarães Rosa a um dos dez melhores romances brasileiros. E de Minas Gerais viria *O amanuense Belmiro (*1937) de Ciro dos Anjos, mais aparentado com esses autores do que com o cerne puro e duro dos regionalistas nordestinos.

O fato é que essa safra de ficção ao rés do chão e aspirando ao documentário impôs um cânone que tem seus epígonos até hoje e que dominou a literatura brasileira, impedindo por longo tempo que houvesse percepção estética de autores que não atuassem dentro dessas normas.

E porque coincidiu com a formação de um mercado editorial e de um público leitor, também lança luz sobre a persistência das ramificações do Naturalismo como principal programa estético-literário entre nós.

**A ficção da metrópole**

Entre o romance de 30 e a ficção metropolitana de hoje, surgiram dois autores que se destacam pela exigência estética da escrita. São eles Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A obra do primeiro tem como cenário o sertão, a da segunda a metrópole. No entanto, propriamente, nem Guimarães Rosa poderia ser chamado de regionalista, nem Clarice Lispector de praticante da ficção urbana. Embora mostre sinais de parentesco com essas tendências, a obra de cada um, devido a seu refinamento e ambição, escapa da bitola dessas classificações.

Todavia, muito tempo se passaria até que o Regionalismo fosse destronado pela ficção urbana, que abriu caminho para expressar a metrópole brasileira. Começando com Rubem Fonseca, essa escola passa a dominar por completo o panorama do romance brasileiro.

A ascensão do romance que se costuma chamar de *thriller* (caracterizado pela violência acoplada ao suspense) é visível, realçando o prestígio da influência norte-americana, que sobrepujou a europeia e mais especificamente a francesa, tão forte entre nós até a Segunda Guerra. Observa-se o primado da violência como matéria narrativa e a técnica do impacto, aprendida do jornal, do cinema e da televisão; o cenário é metropolitano. Por sua posição seminal e patriarcal de longo prazo, pode-se dizer que o contista e romancista Rubem Fonseca representa para a ficção urbana o mesmo que Jorge Amado representou para a regional.

Há tempos ele é o rei do *thriller*. Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo enxugar nossa prosa. No processo, encolheu o léxico, que se tornou limitado, e a gama de assuntos. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico, e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores – que, assim afinados, passaram a achar outro tipo de prosa indulgente, derramado, beletrista – e a seus seguidores. Essas opções passariam a ser a tônica no panorama literário.

Na criação de personagens, pode-se dizer que o heroi e protagonista-símbolo de Rubem Fonseca é o policial, assassino por opção, mesmo quando utilize codinomes elegantes como Matador ou Exterminador, que relevam da *science-fiction*cinematográfica e televisiva. Esse homicida-heroi pode ser pobre (“Feliz Ano Novo”) ou rico (“Passeio noturno”), diletante ou profissional.

Na esteira dessa obra, a ascensão do *thriller* tornou-se a mais visível escola literária entre nós, representada igualmente por seus numerosos discípulos. Essa ficção banha em violência: esse é seu único assunto, e sobretudo quando se trata de violência urbana. Cito aqui apenas os mais conhecidos: Paulo Lins, Patrícia Melo, Marcelo Mirisola, Marçal Aquino, Ronaldo Bressane, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira, LuisRuffato, AmilcarBettega Barbosa.

Sem dúvida, nesse panorama surgem entremeadas, e recessivas, sobrevivências do Regionalismo, bem como outras tendências minoritárias (o romance histórico; o da imigração; o reivindicatório das mulheres, dos índios, da negritude, do LGBT; o pós-moderno). Mas o crescimento desordenado das metrópoles brasileiras até atingir o gigantismo de São Paulo e Rio de Janeiro só podia redundar em necessidade de expressão. Ou seja, o Regionalismo não servia mais para expressar a realidade das metrópoles, estas sim características do fim do séc. XX e início do séc. XXI em que nos encontramos.

E assim, mais uma vez, verificamos o empenho de nossa literatura em **conhecer e dar a conhecer o país**, sua afirmação de autonomia, bem como seu compromisso com a realidade, que tomou várias formas em 500 anos de história – conforme esboçamos correndo o risco da simplificação neste rápido sobrevôo.

**Literatura de dois gumes[[3]](#footnote-4)**

*Antonio Candido*

Traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria não apenas enfadonho, mas perigoso, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários, ou como se o significado e a razão-de-ser da literatura fossem devidos à sua correspondência aos fatos históricos.

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

Nesta palestra a literatura do Brasil será encarada mais como fato histórico do que como fato estético, pois tentarei mostrar de que maneira está ligada a aspectos fundamentais da organização social, da mentalidade e da cultura brasileira, em vários momentos da sua formação. Se houvesse tempo, procuraria demonstrar que isto só pode ser bem compreendido por meio de análise de textos significativos, pois a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências no meio se incorporam à estrutura da obra - de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.

Ficarei, pois, no nível das linhas gerais e das correlações, numa espécie de sondagem preliminar ou introdução ao estudo do problema. Para isto foram escolhidos alguns aspectos, com a intenção de registrar a sua ocorrência em vários momentos da história de nossa sociedade sem obedecer à sequência cronológica estrita, mas descendo e subindo entre os séculos XVI e XIX, que viram o País adquirir fisionomia própria.

A atitude adotada pode ser definida como sentimento dos contrários, isto é: procura ver em cada tendência a componente oposta, de modo a apreender a realidade da maneira mais dinâmica, que é sempre dialética. E como é impossível abranger em poucos minutos matéria tão ampla, me limitarei aos tópicos seguintes, com demora maior no primeiro, por ser o mais geral e a chave dos outros: imposição e adaptação cultural; transfiguração da realidade e senso do concreto; tendência genealógica; o geral e o particular nas formas de expressão.

**1. Imposição e adaptação cultural**

Para o historiador, o aspecto mais interessante da literatura nos países da América é a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições físicas e sociais do Novo Mundo, por intermédio do processo colonizador, de que é um episódio.

A este respeito comecemos por dizer que em sua formação as nossas literaturas são essencialmente europeias, na medida em que continuam a pesquisa da alma e da sociedade definida na tradição das metrópoles. Tanto mais quando foram transpostas à América na era do Humanismo, isto é, quando o homem europeu intensificava o seu contato com as fontes greco-latinas e manifestava grande receptividade em relação a outras formas de cultura, das quais ia tendo a revelação. De maneira que herdamos relativamente pouco do que havia de popular, mágico-religioso e espontâneo na literatura da Idade Média; e muito, ao contrário, de uma literatura erudita, cheia de exigências formais, aberta para uma visão realista e ao mesmo tempo alegórica da vida.

Mas, de outro lado, este tipo de literatura veio atuar em regiões desconhecidas, habitadas por povos de cor e tradição diferentes (no caso do Brasil, primitivos), aos quais se juntaram logo outros povos trazidos da África, aumentando a complexidade do panorama. Em consequência, a literatura foi obrigada a imprimir na expressão herdada certas inflexões que a tornaram capaz de exprimir também a nova realidade natural e humana. Deste modo, deu-se no seio da cultura europeia uma espécie de experimentação, cujo resultado foram as literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade. E elas foram se tornando variantes de tal modo diferenciadas das literaturas matrizes que, já nos últimos cem anos, chegaram nalguns casos a influir nelas.

Quanto ao Brasil estas observações são necessárias, apesar de óbvias, porque a nossa crítica naturalista, prolongando sugestões românticas, transmitiu por vezes a ideia enganadora de que a literatura foi aqui produto do encontro de três tradições culturais: a do português, a do índio e a do africano. Ora, as influências dos dois últimos grupos só se exerceram (e aí intensamente) no plano folclórico; na literatura escrita atuaram de maneira remota, na medida em que influíram na transformação da sensibilidade portuguesa, favorecendo um modo de ser que, por sua vez, foi influir na criação literária. Portanto, o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo.

Levando a questão às últimas consequências, vê-se que no Brasil a literatura foi de tal modo expressão da cultura do colonizador, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores, contra as solicitações a princípio poderosas das culturas primitivas que os cercavam de todos os lados. Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como peça eficiente do processo colonizador.

Comecemos lembrando, em nível popular, as restrições opostas pela administração colonial a uma expansão possível das culturas dominadas. Em São Paulo, por exemplo, onde era forte e atuante a presença do índio, havia uma competição cultural que foi resolvida, de um lado, pela fusão racial e espiritual; mas, de outro, por uma dura repressão por parte das autoridades. Assim, a Câmara da Vila de São Paulo estabelecia penalidades para os brancos, e considerados tais, que participassem dos festejos nativos ou os promovessem. Em nível mais brando, as culturas dominadas foram permitidas em todo o País a modo de apêndice pitoresco, como válvula de escape que formava contraste para realçar a cultura dominante nas festividades oficiais.

Ainda mais drástico foi o caso da língua geral, o tupi-guarani adaptado pelos jesuítas e falado corretamente por toda a população bilíngue em diversos lugares, e que foi proibida em São Paulo na segunda metade do século XVIII, até se extinguir rapidamente num meio cada vez mais estabilizado dentro da cultura de tipo europeu. Os últimos a usá-la normalmente foram registrados em Porto Feliz no decênio de 1820; mas a não ter sido aquela medida repressiva, é possível, como já se tem dito, que ocorresse em São Paulo até hoje um bilinguismo análogo ao do Paraguai.

A literatura desempenhou papel saliente nesse processo de imposição cultural, bastando lembrar que os cronistas, historiadores, oradores e poetas dos primeiros séculos eram quase todos sacerdotes, juristas, funcionários, militares, senhores de terras - obviamente identificados aos valores sancionados da civilização metropolitana. Para eles as letras deviam exprimir a religião imposta aos primitivos e as normas políticas encarnadas na Monarquia; mas mesmo quando desprovidas de aspecto ideológico ostensivo, seriam uma forma de disciplina mental da Europa, que deveria ser aplicada ao meio rústico a modo de instrução e defesa da civilização.

Este intuito de controle social é expresso pela atividade cultural da Igreja e do Estado, ao promoverem manifestações literárias para comemorar as festas religiosas, as datas ligadas à Família Real, a movimentação das autoridades, os acontecimentos políticos e militares. Estes eram os principais pretextos para jornadas de sermões ou representações teatrais, composição e recitação de poemas. Abundam na correspondência dos governadores das Capitanias as ordens a professores, corporações, Câmaras para promoverem tais atividades.

Dessas comemorações de reforço ficaram documentos importantes, que constituem uma parte considerável da vida literária do nosso passado e testemunham a função ideológica de uma literatura diretamente ligada aos mecanismos de dominação. É o caso da coletânea feita em 1749 por ocasião da posse do primeiro bispo de Mariana (*Áureo Trono Episcopal*); ou do livro em que se publicou o tributo poético ao Governador do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrada, no ano de 1752 (*Júbilos da América*).

Em plano mais elevado e sistemático, verificamos coisa parecida nas Academias fundadas no século XVIII com intenção de durar e promover grandes estudos, na Bahia e no Rio de Janeiro. Os seus membros eram pessoas de relevo social; os seus fundadores e protetores foram vice-reis ou altos magistrados. Por isso não espanta que promovessem a celebração direta da Ordem por meio das Letras, louvando as normas da colonização, defendendo e justificando a obra do colonizador, ecoando a palavra das autoridades. Ao mesmo tempo manifestavam espírito de investigação histórica, e em seguida científica, esforçando-se por serem encarnação da memória do passado e fator de progresso intelectual.

Finalmente, quanto às obras literárias não-ocasionais encontramos fenômeno igual, de maneira mais complexa e matizada. É bastante significativo que os livros extensos e ambiciosos do século XVIII, fora da poesia lírica, se apliquem à mesma celebração dos valores ideológicos dominantes. É o caso da curiosa ficção moral de Nuno Marques Pereira, O peregrino da Américo (1728), da História da América Portuguesa (1730), de Sebastião da Rocha Pita, dos poemas O Uraguai (1769), de Basílio da Gama, Vila Rica (anterior a 1776), de Cláudio Manuel da Costa, Caramuru (1781), de Santa Rita Durão. Em todos eles predomina a ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização. Aliás, os três poemas têm como assunto o encontro entre ambas.

Mas naquela altura este ponto de vista já estava sendo questionado, inclusive, logo a seguir, com base na obra denunciadora de Raynal, cuja leitura se considerava subversiva e foi capitulada como culpa na repressão da Sociedade Literária do Rio de Janeiro (1794). Olhando a outra face da medalha, vemos, portanto, que a colonização portuguesa ia criando a sua própria contradição, na medida em que se modificava para se adaptar, e ao consolidar as classes dominantes da Colônia. Os interesses destas começaram a certa altura a apresentar divergências em relação aos da Metrópole, e elas também se puseram a exprimir as suas novas posições e sentimentos através da literatura. Esta reação intelectual da elite não foi dificultada pelas formas literárias que o português trouxe, como pensavam os nacionalistas do Romantismo; ao contrário, a adaptação ao meio americano já as havia tornado capazes de exprimir aquela reação. Tanto assim que as atividades e obras literárias que acabo de mencionar podem ser vistas de ângulos divergentes, e mesmo contrários, mas igualmente válidos. Justamente pelo fato de manter relações com a realidade social, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras.

As Academias, por exemplo, na medida em que pesquisaram o passado, valorizaram as figuras dos brasileiros natos e exaltaram a importância dos seus feitos, acentuando os traços próprios do País e preparando deste modo as atitudes nacionalistas em embrião. Já se tem observado que elas foram deslizando insensivelmente neste sentido, a ponto de a última, a Sociedade Literária, ter sido fechada em 1794 e os seus membros processados, porque se transformara numa espécie de clube político, admirando a Revolução Francesa e questionando a legitimidade do estatuto colonial.

Com referência aos livros citados mais alto, é fácil notar que a História da América Portuguesa alcançou um grau de nativismo que a transformou em instrumento para verificar as diferenças do País e, portanto, o seu eventual afastamento da Metrópole. O Uraguai, que de um lado se preocupava em elogiar a ação do Estado na guerra contra as missões jesuíticas do Sul, de outro lado interessou-se tanto pela ordem natural da vida indígena, pela beleza plástica do mundo americano, que lançou os fundamentos do que seria o Indianismo e se tornou um dos modelos do nacionalismo estético do século XIX. Coisa parecida aconteceu com o Caramuru, onde a ordem natural do índio se opõe à ordem político-religiosa do branco. Devido à grande acuidade do autor o poema apresenta uma expressiva ambiguidade (pois ambígua era a sociedade local), valendo ao mesmo tempo como glorificação do português e como glorificação do País, onde o brasileiro já começava a sentir-se coagido pelo sistema colonial.

Resumindo, digamos que o século XVIII representa uma fase de amadurecimento no processo de adaptação da cultura e da literatura. Observam-se nele a ocorrência de temas novos e novas maneiras de tratar velhos temas, inclusive a preferência muito significativa por

certas formas de composição em prosa e verso, que permitiam exprimir de maneira mais adequada uma realidade física e social diferente; esta, nascida da dinâmica interna da colonização. Por isso as obras que mais desejam acentuar e reforçar a ordem política e cultural dominante são, ao mesmo tempo, as que utilizam as sugestões locais com maior carinho e discernimento, acabando por parecer à posteridade que afirmavam as nossas peculiaridades e sentimentos contra a superimposição externa. É que esta se tornara em grande parte adaptação, e a literatura, no conjunto da herança cultural portuguesa, ia passando para o controle dos novos grupos dominantes, sempre como fator de uma unidade, uma continuidade e uma consciência do real que se ajustavam aos seus interesses e aos seus desígnios.

**2. Transfiguração da realidade e senso do concreto**

Em Visão do Paraíso, Sérgio Buarque de Holanda mostrou que a colonização do Brasil sofreu a influência (mesmo freada pelo realismo português) duma série de imagens ideais a respeito da beleza, riqueza e propriedades miraculosas do continente americano, imagens bem representadas pela famosa lenda do El Dorado, que obsedou tanta gente. Este movimento da imaginação pode ser também considerado uma forma de orientar inconscientemente a realização da Conquista, pois permitiu não apenas estimular a exploração de recursos naturais, mas, indiretamente, penetrar na vastidão desconhecida e submetê-la às normas e à cultura impostas pela Metrópole.

De maneira parecida, a imaginação literária transfigurou a realidade da terra e, ao mesmo tempo, submeteu-a a uma descrição objetiva, como se o conhecimento dependesse dessa via contraditória. O homem português da época dos descobrimentos não via contradição nisto, pois era crédulo e crítico, sonhador e prático. E de fato as dimensões do País incitavam o espírito a se atirar no devaneio, mas ao mesmo tempo o puxavam para a terra, fazendo-o encarar as tarefas com pragmatismo.

Para muitos escritores do século XVII e grande parte do XVIII, a linguagem metafórica e os jogos de argúcia do espírito barroco eram maneiras normais de comunicar a sua impressão a respeito do mundo e da alma. E isto só poderia ser favorecido pelas condições do ambiente, formado de contrastes entre a inteligência do homem culto e o primitivismo reinante, entre a grandeza das tarefas e a pequenez dos recursos, entre a aparência e a realidade. Como a desproporção gera o senso dos extremos e das oposições, esses escritores se adaptaram com vantagem a uma moda literária que lhes permitia empregar ousadamente a antítese, a hipérbole, as distorções mais violentas da forma e do conceito. Para eles o estilo barroco foi uma linguagem providencial, e por isso gerou modalidades tão tenazes de pensamento e expressão que, apesar da passagem das modas literárias, muito delas permaneceu como algo congenial ao País.

No Brasil, sobretudo naqueles séculos, esse estilo equivalia a uma visão - graças à qual foi possível ampliar o domínio do espírito sobre a realidade, atribuindo sentido alegórico à flora, magia à fauna, grandeza sobre-humana aos atos. Poderoso fator ideológico, ele compensa de certo modo a pobreza dos recursos e das realizações; e ao dar transcendência às coisas, fatos e pessoas, transpõe a realidade local à escala do sonho. A História de Rocha Pita, apesar do conteúdo informativo, cristaliza essa extensão do real. Pouco antes, em 1705, Botelho de Oliveira tinha aberto com a Música do Parnaso a série de poemas de hipérbole nativista, que se tornaram uma constante quase até os nossos dias, quando apenas sobrevivem no ridículo. Exemplo curioso nessa longa sequência é o trecho do Assunção, de Frei Francisco de São Carlos (1820), onde o Paraíso é plantado com as espécies típicas dos pomares brasileiros.

A esta atitude de espírito se prende a velha predileção da nossa poesia pela prosopopeia, isto é, a humanização da natureza, que fala ao homem. É como se o gigantismo e a inospitalidade da terra se acomodassem aos desejos do colonizador, que deste modo a incorpora fraternalmente ao universo dos seus sonhos. Prosopopeia (1600) é significativamente o nome de um dos nossos primeiros poemas; e nele o Oceano profetiza sob a forma de uma divindade marinha. Mais tarde, as amplificações pomposas de Rocha Pita, em prosa, de Itaparica, Durão e outros, em verso, são uma espécie de animação da natureza, fazendo do país inteiro um desmesurado corpo vivo.

A partir dos meados do século XVIII essa tendência se manifesta também no gênero ovidiano da "metamorfose", como em vários lugares da obra lírica de Cláudio Manuel da Costa, onde vemos a natureza de Minas animar-se pela transformação lendária de ciclopes em montanhas, de ninfas em rios portadores de ouro. Cruz e Silva, português que passou grande parte da vida no Brasil, transpõe diversos aspectos da nossa paisagem conforme o mesmo processo; e no começo do século XIX Januário da Cunha Barbosa imagina num longo poema que a baía do Rio de Janeiro se formara a partir de um episódio da guerra dos Titãs. Já em pleno Romantismo, Gonçalves Dias vê na serra dos Órgãos as formas de um gigantesco índio adormecido que, simbolizando a terra, testemunha o choque das raças e a destruição da sua. Não custa lembrar que, no começo do século XX, uma das imagens centrais do poema escolhido pela República para a velha melodia do Hino Nacional é o País deitado na beira do mar, sob a forma de um gigante pronto a entrar em ação através dos seus filhos.

Estas maneiras de ver, que elaboram o sentimento nacional por meio de uma exaltação da sua realidade física, existem por vezes nas obras menos poéticas pelo assunto e pelo intuito, como são informações sobre costumes, vida econômica e acontecimentos. É claro que alguns cronistas, como o sóbrio Frei Vicente do Salvador na História do Brasil (1627), limitam-se o mais possível a informar objetivamente e em linguagem direta, como haviam feito no século anterior Anchieta e Gabriel Soares de Sousa. Mas outros embalam na hipérbole, mesmo sem sair do concreto, e vão dando às coisas um brilho e um relevo de epopéia ou lenda, como é o caso de Simão de Vasconcelos.

A prova de que essa visão não era incompatível com a fidelidade ao real pode ser verificada num dos observadores mais argutos e precisos da vida econômica da Colônia, o jesuíta italiano Andreoni, que publicou em 1711 a sua obra fundamental sobre o assunto com o pseudônimo de André João Antonil. Nela, os números e os relatórios áridos são envolvidos freqüentemente pelo vôo do estilo, que alarga a compreensão dos fatos por meio da linguagem figurada. É o caso da admirável descrição do processo de fabricar açúcar - apresentado como suplício numa câmara infernal onde os escravos negros são expostos à voracidade das máquinas que os mutilam, chamuscados pelo calor das fornalhas, enquanto a cana é cortada, esmagada, moída, queimada para se extrair o caldo, numa seqüência de ressonância metafórica que o leitor transpõe para a condição do homem. Dessa página eloqüente, abrasada pelo fogo das imagens, desprende-se uma visão alegórica que faz compreender, mais que os quadros numéricos, as precisões técnicas e a própria intenção do autor, a dura iniqüidade do processo econômico.

Mas não devemos esquecer, no outro lado, a representação direta da realidade, que não apenas coexiste com esse método transfigurador, mas predomina em outras, a exemplo dos cronistas citados há pouco, que contribuíram para estabelecer em nossa literatura um realismo que se tornou arma de conhecimento objetivo da sociedade e do espírito.

Na poesia da segunda metade do século XVIII manifestam-se nesta direção as tendências didáticas e de crítica social. Sofrendo influência da Ilustração, elas constituem um esboço do que seria a consciência nacional propriamente dita. Poesia didática pura são as obras latinas de Prudêncio do Amaral sobre o açúcar e de Basílio da Gama sobre a mineração. Mas os poemas cômicos de Silva Alvarenga e Francisco de Melo Franco sobre a situação do ensino em Portugal já entram pela política, enquanto os poemas científicos de Sousa Caldas, sobre as aves, e do mesmo Silva Alvarenga, sobre as formas do saber, denotam certo inconformismo. O exemplo mais brilhante é obviamente As cartas chilenas, poema que expõe com veemência a corrupção administrativa e os abusos do poder.

Estes e outros escritores foram na maior parte adeptos da política reformadora de Pombal, que fez muito pelo Brasil à sua maneira de déspota ilustrado. Alguns deles (encarnando tanto a visão utópica dos nativistas, transfiguradores da realidade, quanto a mentalidade crítica dos precursores do nacionalismo) chegaram a exprimir algumas reivindicações do País, que começava a perceber as contradições do domínio português. E os que se reuniram a fim de debater e aventar soluções para tais problemas foram presos, processados, exilados, infamados socialmente, tanto na repressão da Inconfidência Mineira, de 1789, quanto da que se poderia chamar Inconfidência Carioca, de 1794. Esses poetas, eruditos, sacerdotes exprimem a maturidade da inteligência brasileira aplicada ao conhecimento e à expressão do País. A sua tomada de posição, que caro lhes custou, pode ser considerada o primeiro sinal concreto do movimento que terminaria com a independência política em 1822. E isto mostra como a literatura foi atuante na imposição dos padrões culturais e, a seguir, também como fermento crítico capaz de manifestar as desarmonias da colonização.

Feita a independência política, difundiu-se entre os escritores a ideia de que a literatura era uma forma de afirmação nacional e de construção da Pátria; daí subsistirem, como antes, os dois aspectos indicados. Vale a pena assinalar que a representação mais realista encontrou no novo gênero do romance, a partir do decênio de 1840, um instrumento apto para efetuar verdadeira sondagem social. Desde o início a ficção brasileira teve inclinação pelo documentário, e durante o século XIX foi promovendo uma espécie de grande exploração da vida na cidade e no campo, em todas as áreas, em todas as classes, revelando o País aos seus habitantes, como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo. Por isso ainda permanece viva a realidade que apresenta - seja no romance do tempo do Romantismo, com Macedo, Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, seja no do Realismo e do Naturalismo, com Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Oliveira Paiva, Adolfo Caminha e outros, que nos trazem ao começo do século XX.

**3. Tendência genealógica**

A minha insistência no século XVIII não é fortuita, pois nele se definiram com certa clareza as linhas da nossa fisionomia espiritual, configurando-se valores que influíram em toda a evolução posterior da sociedade e da cultura. Na literatura, notamos sob este aspecto certas escolhas intelectuais e artísticas, entre as quais podemos destacar o que noutro estudo chamei "tendência genealógica", tomando o qualificativo em sentido amplo, a fim de designar a interpretação ideologicamente dirigida do passado com o intuito de justificar a situação presente.

Ela corresponde à formação da consciência das classes dominantes locais que, depois de estabilizadas, necessitavam elaborar uma ideologia que justificasse a sua preeminência na sociedade, à luz dos critérios que definiam a formação e privilégios dos três estados que a constituíam oficialmente (clero, nobreza e povo). Já vimos que no período colonial a inteligência escolheu aspectos adequados para criar um meio natural representado na literatura e dando forma ao sentimento. Do mesmo modo, ela inventou, criou um tipo de história, por meio da avaliação especial da mestiçagem e do contato de culturas. O elemento paradoxal do ponto de vista lógico, mas normal do ponto de vista sociológico, foi a tentativa de compatibilizar com os padrões europeus a realidade de uma sociedade pioneira, sincrética sob o aspecto cultural, mestiça sob o aspecto racial. De fato, a "tendência genealógica" consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas européias. Como exemplo para ilustrar este fato no terreno social e no terreno literário, intimamente ligados no caso, tomemos a idealização do índio.

Àquela altura, nas zonas colonizadas este já estava neutralizado, repelido, destruído ou dissolvido em parte pela mestiçagem. Para formar uma imagem positiva a seu respeito contribuíram diversos fatores, entre os quais a condição de homem que os jesuítas lhe reconheceram; a abolição da sua escravização em meados do século XVIII; o costume dos reis portugueses de conferir categoria de nobreza a alguns chefes que, nos séculos XVI e XVII, ajudaram a conquista e defesa do País; e finalmente a moda do "homem natural'. Tudo isso ajudou a elaborar um conceito favorável, não sobre o índio de todo o dia, com o qual ainda se tivesse contato, mas sobre o índio das regiões pouco conhecidas e, principalmente, o do passado, que se pôde plasmar com a imaginação até transformá-la em modelo ideal. Note-se que esse índio eponímico, esse antepassado simbólico justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro - e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil.

A atitude positiva em relação ao índio já é clara na Academia dos Renascidos, que em 1759, mandando elaborar as biografias dos homens ilustres da história colonial, incluiu pela primeira vez os chefes indígenas ao lado de governadores, magistrados, guerreiros, senhores de terras, promovendo-os assim ao nível dos varões tutelares. Ainda mais significativa foi a sua incorporação ao orgulho ancestral, no momento em que as famílias importantes começavam a estabelecer o registro (sobretudo forjado) das suas estirpes. Como elas se colocavam a este respeito numa perspectiva formalmente européia, surgia o problema delicado da mestiçagem, que era fator discrepante em relação à idéia de nobreza, e da conseqüente "pureza de sangue" dos "quatro costados". Para resolvê-lo, os linhagistas criaram a ficção das "princesas do sangue brasílico", isto é, as filhas dos chefes que se tinham unido aos primeiros colonos. Deste modo, como ocorre em toda sociedade nova, os aspectos heterodoxos foram reduzidos ao padrão dominante, e os arrivistas da Colônia procuraram legitimar a sua posição social preeminente por meio de uma correção do passado. Entre as obras consagradas a essa mistificação ideológica estão (nos três núcleos principais da colonização) as de Borges da Fonseca, em Pernambuco, a de Jaboatão, na Bahia, a de Pedro Taques, em São Paulo.

O resultado positivo foi erigir-se o índio em símbolo nacional e, assim, encontrar um recurso para afirmar as nossas particularidades. Mais tarde, com efeito, no século XIX, não foram apenas as famílias importantes com as suas divertidas "princesas", mas toda a Nação que passou a ver no autóctone uma espécie de antepassado mítico, de herói epônimo, que acabou servindo para outra mistificação de alcance bem geral: atribuir ao sangue indígena (previamente valorizado) a mestiçagem com o africano, que por várias razões, sobretudo a de ser ele ainda escravo, era cuidadosamente negada ou disfarçada, terminando por ser ignorada nos casos individuais (pelo esquecimento total do antepassado negro).

Associado desta maneira ao processo civilizador segundo as classes dominantes, arraigado na consciência de grupos sociais cada vez mais numerosos, o índio não teve dificuldade em tornar-se personagem literário privilegiado. Nos três poemas referidos há pouco - O Uraguai, Vila Rica, Caramuru -, sobretudo no primeiro e no terceiro, ele entra como força pitoresca e humana, enquanto em outras composições menores vai aparecendo cada vez mais como símbolo da terra e, depois, dos sentimentos locais. Para os escritores da segunda metade do século XVIII, muitos dos quais seguiam as convenções da poesia pastoral, e, portanto proclamavam a beleza e dignidade da vida rústica, o reconhecimento do índio como tipo de "homem natural" era quase uma extensão lógica. Esta circunstância aparece concretizada de maneira completa em Antônio Joaquim de Melo, que no decênio de 1830 escreveu éclogas formalmente ortodoxas, com diálogo e tudo, cujos pastores eram simplesmente substituídos por índios.

Depois de 1840 os românticos fizeram do Indianismo uma paixão nacionalista, que transbordou o círculo dos leitores e se espalhou por todo o País, onde perdura o uso dos nomes indígenas, muitos dos quais tomados a personagens de romances e poemas daquela época. Os dois escritores mais eminentes do Indianismo romântico, Gonçalves Dias e José de Alencar, foram considerados pelos contemporâneos como realizadores de uma literatura que finalmente era nacional, porque manifestava a nossa sensibilidade e a nossa visão das coisas.

O triunfo dessa opinião unilateral significa o apogeu da "tendência genealógica" durante o Romantismo, quando foi fortalecida pelo intuito, politicamente compreensível, de negar os valores ligados à colonização portuguesa. O desejo de independência integral ia das esferas da alta política até os hábitos de cada um, sendo que várias pessoas trocaram por nomes indígenas os seus sobrenomes, como se isto apagasse a origem e a tradição que as tinha formado. Afinando por este ritual nacionalista, de valor simbólico muito ponderável, os dois imperadores, ao conferirem títulos de nobreza, tiveram predileção pela toponímia indígena, que forneceu a designação de quase metade dos titulares (430 sobre 990), resultando barões, condes, marqueses de sonoridade bizarra para o ouvido europeu.

Esta ânsia de diferenciação integral de uma jovem nação explica o incremento que teve no século XIX o desejo de investigar um passado que já fosse nacional, marcando desde cedo a diferença em relação à mãe-pátria. Inspirada em parte por autores franceses interessados pelo exotismo americano, a crítica literária estabeleceu então que descrever a natureza e os costumes do País, sobretudo os das suas raças primitivas, era a verdadeira tarefa da literatura e o critério para identificar, no passado, aqueles que tinham contribuído para criá-la.

O que havia de estreito e restritivo nesta idéia foi compensado pelo feito que ela teve na mudança da estética literária, pois como o Romantismo coincidiu com a Independência, tudo o que era escrito segundo os seus princípios passou a ser considerado mais autenticamente brasileiro, e assim se definiu um critério que vinculou a produção literária à construção da nacionalidade. Não foram apenas os novos temas, mas também os temas tradicionais que de repente pareceram mais nossos, mais legítimos, ao se exprimirem conforme a maneira personalizada que então predominava, com o seu gosto pelo sentimentalismo, o patético e a confidência, reputados algo realmente *brasileiro*.

Além disso, como se tratava de construir a Nação, as atividades intelectuais e artísticas foram consideradas por si mesmas contribuição a este esforço - o que conferiu ao poeta, ao romancista, ao orador, ao jornalista uma importância maior do que se poderia esperar em país tão atrasado. Talvez tenha influído nisso a atitude do segundo Imperador junto às elites, pois ele se considerava um intelectual e de fato manifestou sempre, durante o seu longo reinado, embora conforme os padrões mais convencionais, um amor e um apoio constantes à literatura, artes e ciências. Influiu também com certeza o fato do exercício da literatura ser homólogo ao das "profissões liberais", o que a fez beneficiar-se do grande prestígio destas. No fundo, todas eram expressões diversas das camadas dominantes e funcionavam como critérios para a sua adaptação às circunstâncias novas, marcadas pela urbanização e a formação das classes médias.

**4. O geral e o particular nas formas de expressão**

Para os teóricos românticos o Classicismo (que para eles engloba o que depois se chamou Barroco) teria sido expressão do colonizador português, perturbando o desenvolvimento original da literatura brasileira, apesar do esforço de alguns escritores. Inversamente, o Romantismo representaria o espírito nacional, permitindo com a sua liberdade criadora a manifestação do gênio brasileiro inspirado pelas características da terra, da sociedade, dos ideais.

Esta noção nitidamente ideológica correspondia a um estádio da consciência nacional em plena euforia. E como tinha um lado verdadeiro, implantou-se de tal modo que ainda hoje vemos críticos e professores falarem da importância dos escritores do período colonial, *apesar* da imitação clássica. Subentende-se que ser brasileiro era ser qualquer coisa de parecido com o que foram os românticos.

Ora, nada mais duvidoso e prejudicial para uma boa compreensão da nossa história literária do que este parecer cheio de descompasso temporal, cujo pressuposto é que os escritores do tempo da Colônia devessem ter renegado a moda literária dominante em todo o mundo ocidental, para se tornarem magicamente nacionalistas românticos antes do tempo. A outra suposição errada é que as normas clássicas não se prestavam a exprimir a realidade natural e social do País. O que ficou dito até agora deve ter deixado claro que penso o contrário, devido a razões ao mesmo tempo de ordem histórica e estética.

Historicamente a literatura do período colonial foi algo imposto, inevitavelmente imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses. E este fato nada tem de negativo em si, desde que focalizemos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com todas as suas misérias e grandezas.

No Brasil, ao contrário dos países americanos que conheceram grandes civilizações pré-colombianas, é impossível pensar num processo civilizador à margem da conquista europeia, que criou o País. Entre nós seria inadmissível dizer, como diz o escritor boliviano Jesus Lara a propósito do poeta quéchua José WalparrimachiMaita, que a conquista destruiu a possibilidade de desenvolvimento duma literatura original, de qualidade equivalente à que foi imposta, e mais autêntica do que ela. A nacionalidade brasileira e as suas diversas manifestações espirituais se configuraram mediante processos de imposição e transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição (secundária em literatura) das culturas dominadas, do índio e do africano, esta igualmente importada.

Indo mais longe e desenvolvimento uma afirmação feita há pouco, poderíamos mesmo dizer que os padrões clássicos (no sentido amplo, abrangendo todo o período colonial) foram eficazes, por vários motivos e sob as suas diversas formas: humanismo de influência italiana, no século XVI, barroco de influência espanhola, no século XVII, neo-classicismo de influência francesa, no século XVIII. Em qualquer destes casos, tratava-se de uma disciplina intelectual coerente que levou a inteligência a se exercer com rigor; isto lhe deu consistência e resistência na sociedade atrasada e por vezes caótica do período colonial. Além disso, a convenção greco-latina era fator de universalidade, uma espécie de idioma comum a toda a civilização do Ocidente; por conseguinte, na medida em que a utilizaram, os escritores do Brasil integraram nesta civilização as manifestações espirituais da sua terra, dentro, é claro e como ficou dito, do propósito colonizador de dominação, inclusive através da literatura.

Vistos assim, certos traços que sempre foram censurados no Classicismo tornam-se fatores positivos, como a "artificialidade" das suas tendências, isto é, o caráter convencional do seu discurso. Talvez isto haja perturbado a expressão mais calorosa da personalidade, sem falar no aproveitamento eventual de inspirações populares. Mas em compensação, ao estabelecer contraste com o primitivismo reinante, permitiu aos intelectuais criar um mundo de liberdade e autonomia espiritual, que preservou a existência da literatura, neutralizando o perigo de absorção pelo universo do folclore; e ao fazer do escritor um cidadão da República universal das letras, tornou-o fator de civilização do País. Daí a sua capacidade crítica, às vezes mesmo a sua rebeldia, como verificamos em diversos aspectos da obra de Gregório de Matos, ou, de modo mais engajado, nos poetas chamados arcádicos do século XVIII. Portanto, o que havia de negativamente artificial na moda clássica foi compensado por esta circunstância, graças à qual certos escritores de valor dos séculos XVII e XVIII parecem às vezes menos provincianos, mais abertos para os grandes problemas do homem do que muitos românticos do século XIX, enrolados no egocentrismo e no pitoresco.

Mas mesmo aceitando a argumentação tradicional, podemos ver que o estilo clássico se prestava bem para exprimir um mundo novo, enorme e desconhecido. Já vimos que o uso da alegoria e do mito facilitaram a descoberta e a classificação estética da natureza, enquanto o uso de recursos mais particulares como a perífrase, o hipérbato, a elipse, a hipérbole permitiam ajustar a linguagem à realidade insólita ou desconhecida. Quando Cláudio Manuel da Costa transforma em Polifemos as rochas da Capitania de Minas, e em Galatéias os ribeirões cheios de ouro, está dando nome ao mundo e incorporando a realidade que o cerca a um sistema inteligível para os homens cultos da época, em qualquer país de civilização ocidental. Assim, a possibilidade de ajustar a tradição ao meio trazia em si, ao lado da disciplina, uma considerável liberdade; e da combinação de ambas formou-se a expressão ao mesmo tempo geral e particular, universal e local, que a literatura do tempo da Colônia transmitiu como conquista sua.

Para mostrar a plasticidade de formas reputadas tão rígidas e constrangedoras, lembremos como Gregório de Matos pôs nos rigorosos limites convencionais do soneto não apenas a expressão dos padecimentos do amor e toda a inquietação do pecado (isto é, algo normal dentro da tradição), mas os costumes da sociedade em formação, com os seus preconceitos, as suas querelas, a sonoridade dos seus nomes indígenas. A noção de convenção é relativa, e quando os nossos poetas arcádicos escrevem sobre pastores e a paz virgiliana dos campos, não são mais artificiais do que um poeta espanhol ou inglês baseado na mesma moda. O importante é que através dessa convenção livresca manifestaram implicitamente, de maneira original, o contraste entre a civilização da Europa, que os fascinava e na qual se haviam formado intelectualmente, e a rusticidade da terra onde viviam, que amavam e desejavam exprimir. Como ficou visto noutros níveis, também aqui, na esfera essencial dos recursos literários, a imposição e adaptação de padrões culturais permitiram à literatura contribuir para formar uma consciência nacional. Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambigüidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão.

Dentro do processo de análise que estamos seguindo, mencionemos que foi igualmente fecundo sob este aspecto o espírito romântico, que, em contexto histórico diverso, permitiu maior exteriorização dos sentimentos e das atitudes. Ao anunciar o que fazia à medida que o fazia, o escritor romântico expunha claramente o seu desígnio afetivo ou social, e isto lhe deu maior poder de comunicação imediata. E enquanto na sociedade de estados a literatura clássica era mais discriminatória, pressupondo no leitor uma certa formação, a do Romantismo se tornou acessível a níveis mais modestos e grupos mais numerosos.

As formas de expressão de que o Romantismo dispunha eram, aliás, mais plásticas. E esta plasticidade maior parece providencial vista de hoje. Mesmo porque, numa sociedade já constituída como nação e orientada para o seu destino próprio, como a nossa no século XIX, o rigor, o senso rígido da ordem espiritual e estética eram menos necessários. E embora a literatura seja uma disciplina e uma norma, as formas mais acessíveis que então assumiu favoreceram não apenas a penetração em setores vivos da consciência e da sociedade, mas a difusão maior junto aos leitores. Basta comparar o rigor dialético de um soneto barroco, o malabarismo conceitual de uma ode ou a rigorosa disposição de uma tragédia clássica, com o universo aberto, comparativamente amorfo do romance, ou a musicalidade embaladora do verso romântico, exprimindo uma sensibilidade mais ondulante e comunicativa.

No entanto (como procurei mostrar num livro sobre o assunto) esta ruptura estética entre os dois períodos não significa ruptura histórica, pois o Romantismo continuou orientado pela mesma tendência, isto é, o duplo processo de integração e diferenciação, de incorporação do geral (no caso, a mentalidade e as normas da Europa) para obter a expressão do particular, isto é, os aspectos novos que iam surgindo no processo de amadurecimento do País. Esta circunstância dá continuidade e unidade à nossa literatura, como elemento de formação da consciência nacional, do século XVI, ou pelo menos do século XVII, até o século XIX. A essa altura, tanto a literatura quanto a consciência das classes dominantes (a que ela correspondia) já podem ser consideradas maduras e consolidadas, como a sociedade, porque eram capazes de formular os seus problemas e tentar resolvê-los.

**5. Conclusão**

Como sempre acontece nas sínteses ambiciosas e rápidas, termino com um sentimento de insatisfação. Para mostrar qual foi a função da literatura no processo de formação nacional do Brasil, coloquei-me no ângulo da História e deixei de lado os aspectos mais propriamente estéticos. Além disso, não mencionei os momentos em que a literatura começa a produzir as suas obras ao mesmo tempo mais características e mais importantes, isto é, desde Machado de Assis até os nossos dias, passando pelo grande eixo dos modernistas de 1922. Com isso tenho a impressão de haver mostrado apenas o vestíbulo, sem entrar no interior da casa.

Mas mesmo dentro dos quadros que estabeleci fui limitado e talvez injusto. Teria sido preciso mostrar como algumas tendências, vistas aqui sob o aspecto positivo, foram também negativas. Mostrar, por exemplo, como a transfiguração barroca instaurou nos hábitos mentais do brasileiro um amor irracional pela grandiloquência pura e simples. Como a transposição da realidade através da imagem e da alegoria levou muitas vezes o espírito a se enganar a si mesmo, e a ação a cruzar os braços ou se perder na utopia estéril. Teria sido preciso mostrar bem, e não apenas indicar, de que maneira a elaboração mitológica do índio serviu para ocultar o problema do negro, de tal modo que o Indianismo se tornou também, visto deste ângulo, uma forma de manter o preconceito contra ele, apesar do esforço generoso de poetas e abolicionistas.

Nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la. Entre nós, tudo se banhou de literatura, desde o formalismo jurídico até o senso humanitário e a expressão familiar dos sentimentos. Por isso é difícil delimitar esse universo insinuante e multiforme. Mas a versão unilateral que acaba de ser exposta não causará grande mal, se o ouvinte sair com a certeza de que a realidade é de fato muito mais vasta e complexa, e que só as limitações do conferencista impediram que isto ficasse claro.

**A formação dos sentidos humanos[[4]](#footnote-5)**

*Karl Marx*

Tal como a *propriedade privada* é apenas a expressão sensível de que o homem se torna simultaneamente *objetivo*para-si e simultaneamente se torna antes um objeto alienado e inumano, de que a sua expressão de vida (*Lebensäußerung*) é a sua exteriorização de vida (*Lebensentäußerung*), a sua realização é a sua desrealização, uma realidade *alienada*, assim a superação positiva da propriedade privada, isto é, a apropriação *sensível* da essência e vida humanas, do homem objetivo, da *obra* humana para e pelo homem, não é de apreender apenas no sentido da *fruição* unilateral, *imediata*, não apenas no sentido da *posse*, no sentido do *ter*. O homem apropria-se da sua essência omnilateral de uma maneira omnilateral, portanto como um homem total. Cada uma das suas relações *humanas* com o mundo, ver, ouvir, cheirar, saborear, tatear, pensar, intuir, sentir, querer, ser ativo, amar, em suma, todos os órgãos da sua individualidade, bem como os órgãos que são imediatamente na sua forma órgãos comunitários, [VII] são no seu comportamento *objetivo* ou no seu *comportamento para com o objeto* a apropriação do mesmo, a apropriação da realidade *humana*; o seu comportamento para com o objeto é o *acionamento* (*Betätigung*)[[5]](#footnote-6)*da realidadehumana* (precisamente por isso ela é tão múltipla quanto múltiplas são as *determinações essenciais* e *atividades* humanas), *eficácia* humana e *sofrimento* [*Leiden*] humano, pois o sofrimento humanamente apreendido é uma autofruição do homem.[[6]](#footnote-7)

A propriedade privada nos fez tão estúpidos e unilaterais que um objeto só é *nosso* se o tivermos, portanto se existir para nós como capital, ou se for imediatamente possuído, comido, bebido, trazido no corpo, habitado por nós etc.; em resumo, *usado*. Embora a propriedade privada apreenda todas essas realizações imediatas da própria posse, de novo, apenas como *meiosde vida*, e a vida, a que servem de meio, é a *vida* da *propriedadeprivada* de trabalho e capitalização.

Para o lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais entrou, portanto, a simples alienação de *todos* esses sentidos, o sentido do *ter*. A essência humana tinha de ser reduzida a essa absoluta pobreza para com isso dar à luz a sua riqueza interior. (Sobre a categoria do *ter* veja-se *Hess*nas *21 folhas de impressão*.)[[7]](#footnote-8)

A superação da propriedade privada é por isso a completa *emancipação* de todos os sentidos e qualidades humanas; mas ela é essa emancipação precisamente pelo fato de esses sentidos e qualidades terem se tornado *humanos*, tanto subjetiva quanto objetivamente. O olho tornou-se olho *humano*, tal como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. Por isso, os *sentidos* tornaram-se *teóricos* (*Theoretiker*) imediatamente na sua prática.[[8]](#footnote-9) Comportam-se para com a *coisa* por causa da coisa,[[9]](#footnote-10) mas a própria coisa é um comportamento *humano objetivo* para consigo própria e para com o homem – e inversamente. Eu só posso praticamente comportar-me para com a coisa humanamente quando a coisa se comporta para com o homem humanamente. A necessidade ou a fruição perderam assim a sua natureza *egoísta* e a natureza perdeu a sua mera *utilidade* (*Nützlichkeit*) na medida em que a utilização (*Nutzen*) se tornou uma utilização (*Nutzen*) *humana*.

Do mesmo modo os sentidos e o espírito[[10]](#footnote-11) do outro homem tornaram-se minha apropriação *própria*. Por isso, além desses órgãos imediatos, formam-se órgãos *sociais*, na *forma* da sociedade; portanto, por exemplo, a atividade em imediata sociedade com outros etc. tornou-se um órgão da minha *exteriorização de vida* e um modo da apropriação da vida *humana*.

Compreende-se que o olho *humano* frua de modo diferente do olho rude, inumano, o *ouvido* humano, diferentemente do ouvido rude etc.

Vimo-lo, o homem só não se perde no seu objeto se este se tornar para ele objeto *humano* ou homem objetivo. Isto só é possível na medida em que se lhe torna objeto *social*, em que ele próprio se torna ser social, assim como a sociedade se torna ser para ele nesse objeto.

Por um lado, portanto, na medida em que, por toda a parte, na sociedade, a realidade objetiva se torna para o homem realidade das forças essenciais do homem, a realidade humana e portanto realidade das suas forças essenciais *próprias*, todos os *objetos* se tornam para ele *objetivação* de si próprio, enquanto objetos que realizam e confirmam a sua individualidade, enquanto objetos *seus*; isto é, *ele próprio* se torna objeto. *Como* eles se tornam seus para ele, isso depende da *natureza* do *objeto* e da natureza da *força essencial* que *lhe* corresponde; pois precisamente a *determinidade*dessa relação forma o modo *real*, particular,

da afirmação. Para o *olho*, torna-se um outro objeto do que para o *ouvido*, e o objeto do olho *é* um outro objeto do do*ouvido*. A peculiaridade de cada força essencial é precisamente a sua *essência peculiar*, portanto também o modo peculiar da sua objetivação, do seu *ser* vivo*real*, *objetivo*. Não só no pensar, [VIII] mas com *todos* os sentidos se afirma, portanto, homem no mundo objetivo.[[11]](#footnote-12)

Por outro lado, apreendido subjetivamente: tal como só a música desperta o sentido musical do homem, tal como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum*

sentido,[[12]](#footnote-13) não é *nenhum* objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim assim como a minha força essencial é para-si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um objeto para mim (só tem sentido para um sentido correspondente a ele) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido,[[13]](#footnote-14) pelo que os *sentidos* do homem social são *outros* sentidos que não os do não social; somente pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana é em parte produzida, em parte desenvolvida a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva – um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, somente, em suma, *sentidos* capazes de fruição humana, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*. Pois não só os cinco sentidos, mas também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra, o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, apenas advêm pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*.

A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje. O *sentido* preso na necessidade prática rude tem também somente um sentido *tacanho*. Para

o homem esfomeado não existe a forma humana da comida, mas apenas a sua existência abstrata como comida; ela também podia estar aí na forma mais rude – e não se pode dizer em que é que essa atividade de nutrição se distingue da atividade de nutrição *animal*. O homem necessitado, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o espetáculo mais belo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, não a beleza nem a natureza peculiar do mineral; ele não tem qualquer sentido mineralógico; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto do prático, é necessária tanto para fazer *humanos* os *sentidos* do homem como para criar *sentido humano* correspondente a toda a riqueza do ser humano e natural.

Assim como, pelo movimento da *propriedade privada* e da sua riqueza, bem como da sua miséria – ou da riqueza e miséria materiais e espirituais –, a sociedade que devém encontra todo o material para essa *formação*, assim a sociedade *devinda* produz o homem nessa total riqueza da sua essência, o homem *rico*, *profundo e dotado de todos os sentidos*, como sua realidade permanente.

Vê-se como subjetivismo e objetivismo, espiritualismo e materialismo, atividade e sofrimento, apenas no estado social perdem a sua oposição e com isso a sua existência enquanto tais oposições; vê-se como a solução das próprias oposições *teóricassó* é possível de um modo *prático*, só através da energia prática do homem, e por isso a sua solução não é de modo nenhum apenas uma tarefa do conhecimento, mas é uma tarefa vital *real*, a qual a *filosofia* não pôde resolver precisamente porque a apreendia *apenas* como tarefa teórica.[[14]](#footnote-15)

**II**

**Práticas de leitura**

**Como trabalhar com literatura na escola[[15]](#footnote-16)**

*Silvia Beatriz Adoue*

Nas comunidades primevas, a arte não está separada da vida, não é uma atividade praticada apenas por alguns indivíduos. As atividades cotidianas estão carregadas de uma dimensão que chamamos estética, e a própria eficácia das ações humanas exige dessa qualidade. A alienação, cuja origem está na divisão do trabalho, tornou a vida cotidiana e a economia (trocas entre os seres humanos e o ambiente) prosaicas. A linguagem perdeu seu caráter poético. Nós, socialistas, ignoramos como será a linguagem no futuro, mas temos indícios que ela recuperará seu caráter poético e talvez musical.

A divisão do trabalho também levou à separação da arte e a literatura como atividades do cotidiano. E sua produção ficou restrita a um grupo reduzido da sociedade, transformando as obras em mercadorias para um público estratificado. A indústria cultural age dessa maneira, não apenas fazendo do consumo de obras de arte uma oportunidade para negócios, mas também "pensando o mundo" pelo receptor/leitor das mesmas. Não há mão dupla, porque os polos da produção e da recepção não possuem o mesmo poder. As tecnologias de difusão, de circulação da produção artística estão em mãos do capital. Mas também o tempo necessário para a criação é alienado das grandes maiorias com a redução cada vez maior da sua energia vital em força de trabalho.

Achando o tempo para a sua produção e fruição, a literatura é, porém, um espaço relativamente autônomo das determinações sociais que permite a experimentação e a reflexão, mas também dá recursos para formular projetos com aquilo que ainda não está organizado na vida social, mas que está presente como possibilidade. A educação literária é em si mesma, portanto, uma ação cultural para a emancipação. Uma ação contra a alienação.

**A educação lírica**

De todos os gêneros literários, a lírica é aquele que tem maior independência da linguagem convencional, hoje dominada pelos clichês dos meios de comunicação. A palavra "poesia" vem do grego e significa criação. A possibilidade de tornar real uma coisa que não existia antes. A poesia, e mais quando praticada na forma de canto, revela possibilidades que não aparecem na superfície do oceano opaco da realidade social, mas que estão contidas nas correntes das profundezas da sociedade. A poesia é como um ponto de transparência que permite vislumbrar o que está escondido, o que não é ainda consciente. A poesia é imprescindível para a educação para a emancipação.

Se tivéssemos que elaborar um manual de instruções, e não é o caso, sugeriria que todo encontro comece com uma cantoria, mesmo curta, ou com um poema. A cantoria coletiva marca o ritmo das batidas cardíacas. Ela convoca a memória emocional por essa via, porque a cada música corresponde um ritmo e uma emoção que está sendo convocada. E, mesmo sem música, o poema conserva o ritmo e propõe uma respiração. Não se impõe, sugere-se lembrar. Para pensarmos e agirmos juntos segundo o que cada um já aprendeu, mas esqueceu.

**A educação narrativa**

A primeira percepção que temos da realidade adquire a forma de mito. Mito, não no sentido de mentira, de mitificação, mas de relato. A representação da realidade que temos, da realidade em transformação, adquire a forma de enredo. Enredo, como sequência de episódios organizados segundo uma ordem causal. Por esse motivo, a narrativa, seja sobre um suporte de linguagem oral, escrito ou mesmo pictórico, é a primeira forma de conhecimento. Ao escolher o relato, não fazemos mais que acompanhar esse gesto humano de conhecer.

Para começar a educação narrativa, sugiro a escolha da forma conto, e não do romance ou da epopeia, pelas características formais do conto e pelos sentidos que a sua forma favorece. O conto não é apenas um relato breve, que, portanto, permite a leitura durante um encontro só. Ele é a forma literária mais próxima à oralidade, à confidência. Limita seu tema a uma experiência e não tem pretensões de totalidade. Não apresenta, portanto, uma visão de mundo já pronta. Todo conto deixa algum sentido em aberto, um mistério que o torna enigmático. Cada vez que lemos ou ouvimos o mesmo conto, reconhecemos um novo sentido que nos escapou na leitura ou audição anterior. É por isso que as crianças pedem que narremos os contos usando as mesmas palavras. Elas ouvem o mesmo relato e conseguem, pelo conhecimento novo que se lhes abre a cada audição, medir o próprio amadurecimento. De alguma maneira, o conto é um gênero “camarada”, “companheiro”. O conto é uma fala entre pares, de igual para igual. Inclusive é a forma usada por alguém que precisa de ajuda para entender a própria experiência, e que necessita do ouvido solidário do parceiro, para que este lhe complete o sentido. Por conseguinte, também é um gênero mobilizador. O espírito do leitor ou do ouvinte é convocado para uma atitude ativa, de solidariedade e inteligência, de perspicácia e curiosidade investigativa.

O conto pode ser também um caminho para se aproximar ao esforço de leitura. Ele é mais próximo que a teoria. Já que desafia o leitor, puxando-o pelo desejo de desvelar o mistério que contém. Isto acontece porque o conto sempre tem um desenlace rápido e inesperado que revela um sentido oculto. Esse significado escondido, porém, não é completamente vedado ao leitor. Um conto possui duas histórias, dois enredos. Uma é o encadeamento causal que corre na superfície. A outra corre em surdina, mas os episódios, os elementos que a compõem são os mesmos da história evidente, só que eles estão encadeados por outra configuração causal. Essa segunda configuração se revela no final. As pistas já estavam dadas. Esse desejo de descobrir o enigma, o que produz grande prazer, é o que move o leitor a ler, mesmo quando isto é um esforço que supõe o dispêndio de certa energia. E o seu sucesso está ao alcance, inclusive, de sujeitos com pouca destreza leitora. Destreza esta que se desenvolve na leitura de contos.

Mas a gente não escolhe qualquer conto. Escolhemos alguns que nos interessam particularmente para reconstruir alguma coisa perdida na história humana: a construção do herói. A construção do herói alenta a emulação e permite antecipar, sem riscos, as dificuldades que a vida apresenta ou apresentará para os leitores. Ao mesmo tempo, o estudo das personagens, dos narradores e da focalização (o ponto de vista do qual a fábula é contada) permite ampliar o conhecimento da sociedade, das suas perspectivas de mundo e ideologias.

A introdução ao romance exige uma destreza de leitura e autonomia com os textos que pode ser conquistada a partir dos contos. O romance é uma forma narrativa que, em geral, entrega para o leitor uma totalidade já pronta e consolidada, por esse motivo, é melhor se aproximar a ele com um olhar crítico mais alerta.

**A educação teatral**

Para a pergunta de se o teatro podia representar a realidade contemporânea, o dramaturgo Bertolt Brecht respondia que sim, mas com a condição de ele apresentar o mundo como transformável. Isto é, o teatro não é para mostrar o mundo como ele é, isso faz o teatro conformista. Tampouco para mostrar como ele não é, isso faz o teatro de fuga dos problemas. É para mostrar como ele é e, ao mesmo tempo, como ele poderia ser de outro jeito. Isso não é fácil. Mas dá pra fazer.

O teatro, assim como a narrativa, conta uma história. Mas, enquanto a narrativa conta a história por meio de um narrador, o teatro o faz pela ação das personagens. O problema é que a ação das personagens, se for apenas cópia do que acontece, não permite revelar aquelas possibilidades contidas nas profundezas da ação humana. Um enredo não se sustenta se não houver uma tensão dramática, sem um conflito a ser solucionado. A natureza do conflito envolve emoção: alegria, sofrimento. Mas esses sentimentos são vividos na esfera das relações interpessoais, enquanto os motores estão fora do alcance dessa esfera.

Bertolt Brecht propunha introduzir no teatro alguns elementos narrativos que permitissem problematizar os problemas humanos para além da esfera das relações imediatas. Os elementos narrativos permitiriam ir para além da aparência. Remetendo às determinações que pesam sobre as pessoas, obrigando-as a agir de maneira a persistir no sofrimento. Um jeito que ele recomendava era não mostrar a realidade como dada, como natural, mas como estranha.

O teatro, ao fazer isso, prepara a ação transformadora. Não porque resolve os problemas numa peça, mas porque permite imaginar e ensaiar outras possibilidades, para além do automatismo das relações alienadas do cotidiano.

É possível fazer leituras dramatizadas, apresentações de peças e também elaborar pequenas peças na própria atividade pedagógica que ajudem a pensar a superação da realidade acanhada em que nos movemos.

**A literatura na escola**

Por fim, a literatura na escola não é apenas uma disciplina escolar, e, como vimos ao falar do teatro narrativo de Brecht, não se limita a obras de cada gênero. De fato, toda obra literária tem dimensões lírica, narrativa e dramática (como quando um conto contém um diálogo entre personagens, por exemplo).

A literatura é um caminho para se aproximar à realidade estudada por todas as ciências. Ela pode apresentar um problema matemático como um enigma a ser desvendado. Pode apresentar um processo físico por meio de uma metáfora ou de uma fábula. Pode iluminar a riqueza de um processo histórico pelos olhares de diferentes personagens. Pode nos transportar para outras geografias. Pode nos sugerir usos novos para a língua convencional e tomar distância dela. Pode representar fenômenos sociais a partir de exemplos diversos. E é também uma possibilidade de reflexão filosófica. Se a gente pensa nas aulas como um enredo, um texto literário pode ser o estopim que apresenta o tema e o seu problema.

A literatura é também uma atividade prazerosa que acorda nossa sede de beleza. Há nesse desejo um combustível para superar as dificuldades da leitura, e por isso desenvolve nossa destreza. O desejo de tornar a vida bela nos mobiliza para além do chão cotidiano. Educa assim para a liberdade.

Há atividades específicas de literatura que podem incluir a comunidade. É o caso do sarau, para compartilhar suas criações literárias, e também obras que toca no íntimo das pessoas. Através do sarau, das apresentações teatrais, a escola se oferece como espaço de captura e irradiação do espírito da comunidade.

Mas, quando temos um tempo específico para a literatura, como selecionar os textos a serem lidos, para além do diálogo com as outras disciplinas? Há todo um debate a propósito dos "clássicos", aquelas obras que foram consagradas pela crítica, a teoria e a história da literatura. Se elas permanecem, continuam sendo revisitadas, porém, não é só porque tiveram boa publicidade. Para ser "clássicos", elas precisam ter alguma coisa a nos dizer sobre o nosso presente.

No entanto, a escolha não pode estar estritamente determinada por esse critério, porque tem obras que são significativas para uma comunidade específica, para uma turma, seja pelo seu tema, seja pela sua forma familiar e mesmo por ser diferente.

Se é verdade que a leitura literária ajuda a ampliar o léxico, precisa se levar em consideração que o vocabulário não pode ser um empecilho que exija a consulta do dicionário a cada linha lida. Um bom critério é não mais de cinco palavras "difíceis" por texto no caso dos estudantes que já têm fluidez na leitura e nenhuma para quem está ainda desenvolvendo essa destreza.

Cuidado especial exige a escolha da tradução quando se trata de obras estrangeiras.

Quando as obras tratam de temas distantes da experiência extraliterária dos estudantes, a contextualização histórica e geográfica se faz necessária. Linha do tempo, mapas, e imagens são auxiliares importantes nesse caso. Mas vale a pena que essas explicações não se anteponham à obra. Mesmo uma obra de outro contexto foi escolhida porque é significativa, por si só. Se antepormos todas essas informações, corremos o risco de perder a oportunidade de uma leitura inteiramente original de uma obra "surrada", de perder a riqueza oculta nas suas pregas de significados. Toda obra é recriada a cada nova leitura, completada com a imaginação do receptor.

Por fim, a literatura na escola não é só momento para ler o que os outros escreveram, é também para que os estudantes encontrem condições de escrever com arte, com a própria voz.

**Sugestões de leitura para aprofundar a reflexão**

ARISTÓTELES. Arte poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ADORNO, Theodor. "Conferência sobre lírica e sociedade". In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER; Max, ADORNO, Theodor, e HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. Otília B. Fiori Arantes. São Paulo: Abril, 1975.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934". In: Obras escolhidas. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: Obras escolhidas. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BLANCHOT, Maurice. “Ler”. In: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *O espaço literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Trad. Álvaro Cabral.

BRECHT, Berthold. “Cinco maneiras de dizer a verdade”. Trad. FlorianGeyer.

*Revista Margem Esquerda* nº 8, novembro de 2006, p. 193-206.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “Função social do teatro”. In: *Sociologia da Arte, III.* Trad. Heitor O’Dwyer. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: UNESP, 2011.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética.* Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DE MARCO, Valéria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. In: *Lua Nova – Revista de cultura e política* nº 62/ 2004.

GOLDMANN, Lucien. Sociologia do romance. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LUKÁCS, Georg. “Nota sobre o romance” e “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. In: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Lukács*. 2a edição. São Paulo: Ática, 1992. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_.*A teoria do romance: um ensaio histórico.* São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2000. Trad. José Marcos Mariani de Macedo.

PIGLIA, Ricardo. “Trespropuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)”. In: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ e ROZITCHNER, Leon. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida.*Buenos Aires: 2001, p. 5-42.

­­\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_."Teses sobre o conto". In: Formas Breves. Trad. Carlos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89-94.

**LEITURAS, LEITORES E MEDIAÇÕES**

*Cláudia de Arruda Campos*

A equipe de literatura da editora Expressão Popular tem incluído em suas publicações um texto de que me encarregaram: *Ler – Compartilhar*.

O objetivo principal do texto era apresentar, da forma mais sintética possível, alguns processos envolvidos na prática da leitura, considerando-a como prática que não se dá de forma isolada, solitária, supondo necessariamente a existência de algum tipo de compartilhamento, ou de mediação, ainda que não o percebamos.

Parece indiscutível que ninguém chega ao letramento sozinho. Mesmo aquelas crianças de quem dizemos que “se alfabetizaram sozinhas” o fizeram, na verdade, por ter prestado atenção a comportamentos de leitura à sua volta, aos atos em que outras pessoas atribuíam sentidos a sinais impressos. Se em seu ambiente não ocorresse nenhum tipo de leitura e se esses atos não lhe fossem atraentes, a criança não se alfabetizaria.

Costuma-se dizer a mesma coisa quanto à leitura de livros. É mais fácil que se formem leitores em ambientes onde haja livros, leituras, e onde isso seja tomado como algo importante, atrativo. Essa presença viva do livro é a primeira “mediação” entre leitores, ou entre leitores e futuros leitores, um primeiro compartilhamento.

Ler para alguém (pessoa ou grupo de pessoas) é outra forma de mediação entre leitores experientes e leitores pouco experientes, ou, por algum motivo, não leitores. A prática milenar de contar histórias é o antepassado do “ler para”. Relaciona-se a uma cultura da oralidade, que tem seu lugar, mas não se confunde com as práticas das sociedades letradas. De qualquer modo, o contar histórias pode ser um preparador para a leitura, permitindo que o ouvinte vá assimilando estruturas de discurso que se podem encontrar nos diversos gêneros de textos. Contar histórias com a presença do livro, ou seja, ler as histórias, traz uma contribuição a mais já que introduz como presença o objeto que tem o condão de multiplicar as histórias, os textos, de permitir que, em algum momento, o sujeito faça, com critérios e independência, seus próprios caminhos de leitura.

Já que falo aqui em leitura em voz alta, peço licença para quebrar um pouco a ordem do texto para introduzir uma nota de militância pessoal em nome dessa prática. Antigamente a leitura em voz alta era usual nas escolas. Há décadas a prática foi banida. Alegavam-se questões pedagógicas: a obrigação de ler em público criava constrangimentos para os alunos com menos habilidades linguísticas. Realmente há que concordar que a escola tem sido menos o local da promoção do que da humilhação dos “menos capazes”. Alegavam-se também, se me lembro, questões linguísticas, afirmando-se a dissociação entre o discurso oral e o escrito. Não me parece exato. A língua tem ritmos, entonações que formam a feição das frases. Defendo a prática da leitura em voz alta (sem as obrigatoriedades e vexames) porque estou convencida de que muitas dificuldades de entendimento de textos se deve à não percepção de ritmos da língua.

Será que quando a gente lê o faz em absoluto silêncio? Será que o leitor não ouve lá sua voz interna interagindo com a escrita? Parece-me que existe esse eco de vozes, assim como existe ( e ninguém o nega) uma interação entre as experiências do leitor e o texto. Falo de experiências de vida e experiências de leitura. Quando acontece alguma falha nessa interação a leitura se suspende ou até pode se encerrar. Se o leitor com pouca experiência de leitura topa com um texto que exigiria maiores habilidades vai, certamente, empacar. Então pode desistir daquele texto. Há quem desista de qualquer texto. Mas pode até, com apoio em alguma mediação, enfrentar o desafio e avançar níveis.

O mesmo ocorre se falhar a sintonia entre o texto e as experiências de vida do leitor, incluídos aí seus conhecimentos, sensibilidade, expectativas, necessidades. Há casos em que o texto não é mesmo de nenhum interesse para o sujeito. Em outros casos, o apoio da mediação pode suprir lacunas e fazer avançar a leitura.

Falamos do “ler para”. Falemos agora de um outro caminho: o “ler com”, a possibilidade de pessoas lerem juntas o mesmo texto, ou textos diferentes, numa situação em que poderão antes, depois e até durante a leitura, comentar, perguntar, compartilhar dúvidas, impressões, informações. É aqui que se pode estabelecer de forma mais acurada a atuação de mediadores, de leitores experientes, que podem apoiar os menos experientes, esclarecendo as dúvidas, reforçando comentários, ecoando e amplificando o que aparece inicialmente como impressões.

Haverá momentos em que a leitura se fará por deleite, por prazer, sem compromissos mais imediatos de aprofundamento. Aí o papel do mediador é o de facilitador, dando acesso aos textos e oferecendo-se apenas (o que não é pouco) como referência para o leitor que queira solicitá-lo a compartilhar, de alguma forma, a leitura. Em outras situações pode-se requerer do mediador maior intervenção. Ao ler para e ao ler com, se escassear a apresentação de comentários, dúvidas etc, nada impede que o mediador, afinal, alguém ali presente, participante, levante comentários, faça perguntas, destaques do texto.

Voltando ao começo. Dizíamos que ninguém chega à letra, ou ao livro, sem algum tipo de apoio, nem que seja a curiosidade despertada por objetos e comportamentos à sua volta. Assim também não se chega a um livro sem algum tipo de referência. Alguém fez um comentário, a capa ou título da obra nos atraiu, ouvimos algo sobre o autor, sobre o contexto histórico-social da obra. Considerando isso, um primeiro papel de intervenção do mediador é oferecer referências.

Cansamos de ver, nas escolas, professores determinarem aos alunos a leitura de um livro sem oferecerem qualquer referência sobre a obra, sem procurar, eapresentar algum ponto, tema, passagem que possa atrair a atenção dos leitores, sem prever as dificuldades que os alunos possam encontrar na leitura e prepará-los para enfrentá-las, sem programar momentos de atividade conjunta para dirimir dúvidas e impulsionar a sequência da leitura. Desse modo não se constituem em mediadores ou estimuladores da leitura, bem ao contrário.

Vemos muitas opiniões contrárias às ditas leituras obrigatórias, e creio que aí vai um equívoco, como tantos relacionados à demasiada facilitação de tudo, à recusa a qualquer disciplina. Mas o engano também se deve a confusão entre a prática em si e o modo como ela vinha (ou ainda vem) ocorrendo, com a obrigatoriedade sendo a única forma e forma levada sem o menor cuidado com os pretendidos leitores ou com os livros e noções de leitura. E é bem compreensível que isso aconteça nas escolas. Por várias razões que não cabe alongar aqui os professores não foram preparados para esse papel. Mas se nos pretendermos mediadores de leitura (ou de conhecimento) dentro ou fora de escolas temos que levar em conta que isso exige não pouco preparação e, sobretudo, consciência de nosso alcance e limites.

Imagine que se pretenda que um grupo leia um artigo que contesta a ideia de que o brasileiro é “cordial”[[16]](#footnote-17). O artigo não fala nada sobre a origem desse conceito, seu sentido no texto original em que aparece. Não será o caso de fornecer essas informações para o grupo? De nos assegurarmos de que o autor está usando corretamente o conceito? Se eu, mediador, não sei, tenho que pesquisar. Se não encontrar todas as informações, ter a lealdade de dizer ao grupo que não as tenho, que podem ser importantes, que quem quiser se aprofundar retome o caminho que não pude concluir. Se, de todo, eu não souber nada, ou quase nada, sobre o assunto, por mais que o texto me pareça interessante, posso até comentá-lo, mas não vou levá-lo à leitura. Faça-o quem puder fazê-lo bem.

Imagine a leitura de um conto de Machado de Assis, *Pai contra mãe*, ou do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por um grupo que não tem informação/ iniciação à ironia machadiana. Algo se aproveita, mas muito pode ser perdido, até mesmo o interesse por obra e autor.

Será que estamos colocando muitas exigências a quem se pretenda atuar em mediação de leitura? Em parte sim. Como em todo e qualquer ofício, este exige um preparo, uma disciplina, uma disposição de fazer as coisas bem feitas. Mas que ninguém me pergunte, como já o fizeram, se, então, o mediador teria que ser um erudito, um sabedor de muitas coisas, um PHD. Tem, sim, como, - repito -, em qualquer ofício, preparar-se o melhor que puder. Mas tem que fazer apenas o melhor que pode. Um pedreiro pode ser excelente em fazer fundamentos e assentar tijolos, mas medíocre em acabamentos. Se for honesto consigo mesmo e com os outros, vai lhe dizer que procure um colega para assentar os azulejos. O mediador trabalhará bem com os textos que melhor domine.

Vamos agora pensar em casos complicados. Alguém atua como mediador de leitura, mas por várias condições não pode ainda atingir um bom nível de preparo, tem uma porção de outros encargos, e, assim, tempo restrito para ler novos textos e preparar-se para semeá-los devidamente. Não pode, então, levar textos novos para os grupos? Claro que sim, mas admitindo honestamente que não os domina, apresentando-os com a motivação que o levou a fazê-lo. E aí entra o “achei bonito, não sei se vocês também vão achar”; “ainda não entendi tudo, mas tem uma passagem aí que achei interessante/importante”; “ainda não tive tempo de ler, mas me informaram que é um texto importante, quero ver o que vocês acham”, e por aí afora.

Essa atitude de apresentar um texto (ou uma informação) com a honestidade de admitir o meio conhecimento é algo que um professor de escola pública dificilmente se sentirá capaz de fazer porque as escolas se organizam em torno de camadas de pressão, de disputas, de autoritarismo nada propícias à prática do diálogo. Mas onde (e até mesmo, raramente, em escolas) se estabelece uma relação de compartilhamento há poucos obstáculos ao crescimento comum, compartilhado. E o bom leitor aprende, com o compartilhamento que vem do próprio ato da leitura, das muitas vozes atuantes entre leitor e texto, os caminhos do diálogo.

**Ler, mas ler criticamente!**

*Marlene Lucia SiebertSapelli*

Grande parte da classe trabalhadora aprende a ler as palavras muito cedo. Outra parte, só na idade adulta ou até na velhice. Mas a leitura da imagem, do som, dos fatos, dos costumes, dos comportamentos é parte integrante da vida de todos, desde muito cedo. A leitura de mundo, e nela, das palavras, é marcada pelo próprio processo de construção do sujeito que cada leitor é. O que vivemos, o que aprendemos, o que experimentamos no decorrer da vida influencia a forma como lemos.

Ler, por si só já é um grande desafio e representa uma ferramenta importante na luta que a classe trabalhadora trava diariamente, porém, não é suficiente. Podemos acrescentar ao ler, um modo específico, o ‘*criticamente’.* Parece-nos que as duas questões são indissociáveis.

**Ler** é verbo *transitivo direto e intransitivo,* é percorrer com a visão o que está escrito, interpretando os sinais gráficos e/ou linguísticos[[17]](#footnote-18).

**Crítica** é substantivo feminino, é sinônimo de apreciação, avaliação, análise, julgamento, parecer, opinião, comentário, pensamento, posição[[18]](#footnote-19).

A partir daí podemos, inicialmente, deduzir que ler criticamente é decodificar uma palavra, um texto, uma imagem, um som, um fato, um filme, uma obra, um costume, um comportamento, analisando, comparando, sintetizando a partir de um contexto e de relações, posicionando-se diante dele(a), é compreender ampla e profundamente as questões, explicitando a correlação de forças que estão na origem das mesmas, é desvelar, é, em decorrência disso, denunciar. Isso nos leva à compreensão da impossibilidade da neutralidade na leitura. Ler criticamente, portanto, é decodificar e interpretar, é perceber a relação entre produção e poder.

Para lermos criticamente uma das condições necessárias é conhecer. Lemos para conhecer, mas os conhecimentos que temos ajudam a ler criticamente ou não. Se o conhecimento que construímos for amplo e profundo, nossa leitura terá outra qualidade. Se nosso conhecimento for superficial, provavelmente, faremos leituras equivocadas.

**Como ler criticamente?[[19]](#footnote-20)**

1. Conhecer a origem do que estamos lendo, saber quem produziu o texto, a obra, a imagem.
2. Conhecer os interesses que levaram à publicação do texto, à escolha das imagens e dos fatos relatados.
3. Ler o que não aparece, pois, muitas vezes há a ocultação sobre determinados fatos da realidade.
4. Perceber se não há uma inversão da relevância dos aspectos, da versão pelo fato, da opinião pela informação; se a versão oficial já manipulada não prevalece na apresentação dos fatos.
5. Perceber se o que é apresentado não é apenas um fragmento, pois, muitas vezes, o todo real é despedaçado, fragmentado em minúsculas partes que são desconectadas, o que impede de compreendermos o todo.
6. Perceber se não estamos sendo induzidos a ver o mundo não como ele é, mas como querem que vejamos.
7. Igualmente importante é analisar que preconceitos estão presentes e explicitá-los.

**E na literatura: como lemos criticamente as obras?**

Para analisar uma obra literária é preciso num primeiro momento manter uma posição de distanciamento, de cautela, de dúvida. Se estivermos muito afoitos, muito seduzidos pelo autor, pela obra, provavelmente baixaremos a ‘guarda’ e não faremos a análise crítica da mesma. Apenas receberemos, sem questionar, o conteúdo apresentado.

Com as tendências atuais, há uma indicação de que a obra em si não é tão importante como a interpretação de quem a lê. Concordamos parcialmente com isso, porém, salientamos a importância de conhecer o contexto da produção da obra, para depois interpretá-la.

Uma das primeiras questões é conhecer o contexto em que a obra foi produzida: de que época é, quem é o sujeito-autor, quais os interesses, que editora publicou a obra. Os fatos de uma época podem contribuir para explicar o motivo da produção da obra, os limites que pode apresentar para explicitar claramente as questões e até a escolha de certas questões que são ou não apresentadas. Identificar quem é o sujeito-autor talvez seja o elemento mais importante. A voz do autor e o seu posicionamento são produzidos a partir das relações que esse autor construiu na vida, portanto, não há neutralidade. Identificar os interesses que motivaram a publicação da obra ou os da própria editora que a publicou também são elementos para compreendê-la. Há diferença, por exemplo, quando a publicação é feita pela Expressão Popular, pela Editora Fundação Perseu Abramo, pela Editora Anita Garibaldi ou quando é feita pelas grandes corporações editoriais do país.

Outro elemento importante na leitura das obras literárias é a análise que podemos fazer das imagens presentes na mesma. Vivemos em tempos em que a imagem é mais atrativa para apresentar a mensagem. A imagem é a síntese de várias informações, de valores, de convicções. Em geral, as imagens são ideológicas, ou seja, são apresentadas de forma a esconder os elementos que permitiriam uma leitura crítica dos fatos. Para aprender a ler criticamente as imagens precisamos analisar cuidadosamente as cores, a qualidade da nitidez, o tamanho dos elementos e a relação entre eles; os objetos presentes; a indução ou não a preconceitos de várias espécie; as pessoas presentes, suas vestimentas, sua posição; o contexto social; dentre outros aspectos.

Ler criticamente exige um conhecimento para além das aparências e pode ser importante instrumento de luta, de enfrentamento. É preciso, então, construir além do letramento formal, o letramento crítico.

Não há neutralidade no conteúdo e na forma!

**BIBLIOTECA ESCOLAR[[20]](#footnote-21)**

*Marcos Gehrke*

Biblioteca e escola, duas instituições que se encontram na história humana e na educação do ser humano, podem assumir papel fundante na formação. Marx (2011), argumenta que o ser humano faz sua própria história, não a faz de livre e espontânea vontade, pois não escolheu as circunstâncias históricas de sua feitura, tampouco a recebeu de transmissão, assim como está. Relação que estabelecemos com a história da biblioteca na humanidade, elas sempre estiveram presentes na vida humana, contribuindo de alguma forma para a evolução e transformação social, culturale educacional, ou a serviço da ideologia do Estado,como artifício da classe dominante, ou, ainda como reivindicação das classes populares (MILANESI 1988; CAMPELLO 2005), na atualidade pautada como política pública (BRASIL, 2010), que orienta sobre a obrigatoriedade da Biblioteca Escolar (BE).

Essa consideração nos leva a uma problemática, relacionada ao direito à biblioteca e sua concepção, logo, à projeção da Biblioteca Escolar do Trabalho (BET), espaço de direito dos estudantes, desde relações pensadas, como o trabalho, a cultura, o estudo, a coletividade, a auto- organização, entre outras dimensões, que são fundamentadas em pedagogias, matrizes e princípios.

Um dos fundamentos da nova forma da BET está nas raízes-vertentes da pedagogia. A **Pedagogia Freinet,** Freinet (1998), que desenvolveu a “Biblioteca do Trabalho” quando propunha o ensino baseado na relação escola e vida, com a aula passeio e as observações, seguida dos registros e escrita dos interesses infantis, a autocorreção, trabalho coletivo na BE com a imprensa escolar, marcas dessa pedagogia. A **Pedagogia Socialista**, que se fundamenta na “Escola Única do Trabalho e a escola-Comuna”, nela, o desafio de colocar em relação o trabalho escolar e o trabalho socialmente necessário, articulando a formação para a atualidade, a organização coletiva e o sistema de complexos de estudo (PISTRAK, 2000; SHULGIN, 2013). A **Pedagogia Freireana**, que, desde a educação popular e os círculos de cultura fundou as “Bibliotecas Populares”, espaço de diálogo, leitura, escrita com autoria dos educandos em alfabetização, que produziam acervo com sua leitura de mundo que sempre precedia a leitura da palavra (FREIRE, 1984; 1987). E a **Pedagogia do Movimento** (CALDART, 2000; MST, 2005) que, ampliada no movimento da Educação do Campo funda no Brasil a “Biblioteca da Educação do Campo”, marcada pela escrita como uma forma de luta dos intelectuais orgânicos do Movimento e, a escrita se faz resultado do registro de um processo, esse funda a produção do acervo na contra-hegemonia do mercado editorial e do pensamento do Estado Educador.

Outro elemento da forma da BET são as matrizes formativas da **cultura, do trabalho, da organização coletiva e do conhecimento** (GEHRKE, 2014), que sustentam o trabalho na biblioteca, aqui compreendida como espaço educativo da escola e rompe ou transgride com aspectos da BE convencional, quando incorpora as matrizes formativas e assume o “usuário” como sujeito. Este usa esse espaço para a prática da leitura e a pesquisa escolar, mas amplia sua ação quando passa a trabalhar na BE, seja no ordenamento do acervo e sua divulgação, produzindo textos didáticos, científicos, literários e populares que, incorporam o acervo e as práticas de leitura. Os serviços da BET ampliam sua atuação para além dos sujeitos escolares, buscam a comunidade do entorno como sujeitos que precisam do conhecimento e da informação.

Entre outros aspectos a BET questiona a sala de aula como espaço único para a produção e reprodução do conhecimento, como assume a escola capitalista. Portanto, para quem quiser organizar da BE em sua escola indicamos sete **princípios pedagógicos** a serem seguidos para a transformação da BE.

**1. Ocupação na BE**

A ocupação (CALDART, 2000) é a pedagogia para a transformação da BE em BET, exige um conjunto de ações de luta, entre as quais destacamos: parar as atividades costumeiras da escola; dirigir a coletividade organizada para o espaço da BE; escrever faixas de reivindicação; criar palavras de ordem e gritá-las; entrar na área ocupada, a biblioteca e montar o acampamento; dividir as tarefas entre a coletividade; fazer a pauta de reivindicação; chamar a imprensa local; escolher quem vai falar em nome do coletivo; organizar a assembleia; selecionar canções e cantar durante a ocupação; trazer a direção da escola para esclarecimentos; convocar a presença do Estado; realizar rodas de leitura e debate enquanto negociam; postar no blog imagens e propostas da ocupação; estabelecer propostas de melhoria para BE; discutir como farão a produção desse espaço, rompendo com seu silenciamento; envolver os movimentos sociais nas negociações; provocar a universidade e seus pesquisadores para participar e lutar; registrar todo o trabalho; produzir a memória da BET.

A ocupação é feita com verbos de ação, se faz pedagogia na ocupação, como anuncia cada um dos trabalhos propostos para a ocupação: parar, dirigir, escrever, criar, entrar, dividir, fazer, chamar, escolher, organizar, selecionar, convocar, trazer, realizar, estabelecer, discutir, mostrar, envolver, convidar, descrever; provocar, registrar; produzir – logo, o primeiro princípio foi demarcado, outro se coloca na efetivação da pedagogia da ocupação, resistir e lutar, para manter a ocupação e dar sequência à luta.

**2. Resistir e lutar, trabalho dos sujeitos na ocupação**

Para ter escola as crianças Sem Terra lutam nas ocupações. Ao entrar na escola, se ocupam do estudo e seguem ocupando novos latifúndios como forma de aprender a lutar pela transformação da sociedade. A ocupação da BE é uma nova tarefa e precisa estar alimentada por atividades de resistência, ou seja, a pedagogia da ocupação na sua dimensão humanizadora. Resistir e lutar são ações combinadas quando se pretende transformar algo arraigado na estrutura, portanto, não pode ser feita só por quem está na Escola do Campo e na BE, é fundamental engajar e articular os movimentos sociais na luta. Ainda que os espaços de resistência e lutas sejam diversos, todos precisam ser reconhecidos, potencializados e articulados, superando o isolamento das ações em torno da BE.

Os sujeitos, professores ou educadores, precisam assumir certo protagonismo nessa resistência e luta em cada BE, por várias razões, entre elas, serem eles os intelectuais com maior escolaridade nas comunidades. Essas razões pretendem-se provocadoras para os educadores que, necessitam incorporar em suas práticas de ensino, o uso da BE, situando-as como potencializadoras da formação de sujeitos na produção do conhecimento. A comunidade local e os movimentos sociais são sujeitos e, numa relação dialética, convocam ou precisam ser convocados para essa luta.

Na pedagogia da ocupação, o sujeito precisa sentir-se provocado e não ficar na pura espera do novo. O quadro que segue indica estratégias de luta, na perspectiva do forjar a BET.

**Quadro 1 - Estratégias de trabalho na Biblioteca Escolar do Trabalho**

|  |  |
| --- | --- |
| **Estratégias de luta contra o Estado Educador** | **Estratégias de lutas na BE** |
| - Denunciar as condições das BEs nos meios de comunicação local, regional, nacional;  - Conhecer a legislação da BE, para saber lutar;  -Reivindicar a implementação da lei 12.244/2010;  - Divulgar os parcos investimentos financeiros que o Estado faz em BE;  - Pautar reivindicações e fazer mobilizações;  - Definir a identidade do trabalhador da BE;  - Fazer proposições na política pública, para composição do acervo e do espaço físico;  - Pautar financiamento para produção, impressão de obras locais, da escola e seu entorno. | - Ordenar o espaço possível na escola e denominá-lo BE;  - Escolher um nome significativo para ela e fazer a inauguração com uma grande festa;  - Ordenar o acervo de alguma forma e orientar os estudantes e professores para o uso;  - Informatizar os dados;  - Planejar o trabalho em parceria com os atores-sujeitos, acolhendo necessidades e interesses;  - Fazer o processo de auto-organização dos estudantes e dividir o trabalho da BET;  - Mapear os interesses de leitura;  - Produzir e aprovar em assembleia o regimento da BE;  -Divulgar o acervo junto à comunidade;  - Pautar e reivindicar acervo junto aos órgãos competentes;  - Reivindicar recursos para publicar produção local;  - Vivenciar práticas de leitura: seminários, recitais, rodas de leitura, contação de histórias;  - Fazer a contação de causos do local;  - Trazer escritores e pessoas que escrevam para dar depoimentos nas BEs;  - Trazer os mais velhos para BE, torná-los contadores de histórias;  - Ensinar a pesquisa escolar na BE e nas salas de aula;  - Fazer a memória da ocupação, por meio da escrita e da imagem;  - Transformar a BE em BET;  - Fazer campanhas de arrecadação de literaturas para as bibliotecas em suas localidades. |

Fonte: Pesquisa do autor, 2014.

Os elementos abordados no quadro favorecem o adentramento no próximo princípio que, esclarece sobre o trabalho como a *práxis* da BET.

**3. Trabalho como *práxis***

A matriz do trabalho (MARX e ENGELS, 1986), atividade criadora e formadora do ser humano, articulada as demais matrizes, é basilar para estruturar a forma da BET, como espaço em que os sujeitos estudam, se organizam e trabalham, transcendendo a posição de usuários em que normalmente são colocados os estudantes. Três são os tipos de trabalho que se destacam na BET, **o trabalho escolar, o autosserviço e o trabalho socialmente necessário**, cada qual com características próprias, articulados entre si.

O trabalho escolar (SHULGIN, 2013) é um dos tipos de trabalho desenvolvidos pelos sujeitos na BET. Um tipo de trabalho próprio da escola e da cultura escolar, originado da necessidade do estudo de um determinado conhecimento estabelecido no programa de ensino. Ele inicia e se encerra na escola, costuma ser avaliado com finalidade de atribuir uma nota, ser apresentado a um grupo de colegas e, outras vezes, é exposto para a comunidade. Acreditamos que esse tipo de trabalho pode ser ampliado, qualificado e ressignificado.

Outro tipo de trabalho, o autosserviço (SHULGIN, 2013), pequenos trabalhos que exigem dos estudantes um nível de organização para desempenhar coletivamente um trabalho determinado, a partir do planejamento da BET que pode ser acompanhado pelo trabalhador da BET, por um educador ou por colegas mais experientes. Milanesi (1986, p. 238) lembra, vincular a biblioteca com seu público é um trabalho complexo, mas possível para “permitir e estimular o público a ultrapassar o balcão e fazer da biblioteca seu espaço”.

O trabalho socialmente necessário (SHULGIN, 2013), incorpora,ressignifica e transcende o trabalho escolar e o autosserviço, primando pela necessária vinculação do trabalho para além da escola, a comunidade e seu entorno. Um trabalho que pode iniciar na escola e ser colocado a serviço da comunidade, ou partir da necessidade da comunidade e ser trabalhado na escola e posteriormente devolvido ao povo. Na pedagogia socialista, o trabalho é previsto nos planos de estudo dos estudantes, que articulam o conhecimento científico ao conhecimento inventariado na realidade, afim de que se apropriem do conhecimento e da sua necessária vinculação aos processos de transformação da realidade em curso, no contexto da revolução socialista. A condição para que seja um trabalho socialmente necessário implica ser demandado pela necessidade apresentada pelos trabalhadores.

A título de síntese, organizamos o quadro com possibilidades de trabalho na BET.

**Quadro 2- Relação e perspectivas de trabalhos na Biblioteca Escolar do Trabalho**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Trabalho Escolar** | **Autosserviço** | **Trabalho socialmente necessário** |
| 1. Pesquisa bibliográfica; 2. Pesquisa na internet; 3. A preparação de seminários; 4. Produção de cartazes; 5. Resumos de temas; 6. Cópias de fragmentos dos livros; 7. Desenhos e pinturas; 8. Preenchimento de questionários; 9. Hora do conto; 10. Tempo leitura; 11. Troca de livros para leitura domiciliar. | 1. Organizar o mural da sala de aula e da biblioteca; 2. Divulgar obras do acervo; 3. Colaborar no seu ordenamento; 4. Fazer campanhas para agregar novos leitores; 5. Expor livros no tempo recreio e convidar colegas para ler; 6. Programar recitais de poesia; 7. Distribuir o jornal escolar nas classes; 8. Divulgar produções das turmas e de escritores na rádio escolar; 9. Fazer monitoria na BE; 10. Divulgar as obras literárias na escola; 11. Acompanhar as práticas de pesquisa dos menos experientes. | 1. Produção de livros, panfletos, jornais para serem distribuídos na comunidade a fim de esclarecer sobre determinado tema ou aspecto das culturas; 2. Ler para os mais velhos ou para os analfabetos da comunidade; 3. Ouvir dos camponeses mais velhos e experientes as práticas de cultivo e manejo das plantas e animais para produzir registros; 4. Escrever para jornais locais sobre a conjuntura; 5. Contribuir na resolução de cálculos junto aos agricultores da cooperativa. |

Fonte: Pesquisa do autor, 2014.

O princípio do trabalho na BET, articulado aos demais princípios da ocupação e da resistência, exige que a condução pedagógica do trabalho na BET seja exercida por profissionais preparados política e tecnicamente, logo, definir o perfil desse trabalhador é condição para que a BET se efetive.

**4. Lutar “Por uma” definição da identidade do trabalhador da BE**

A realidade escolar não conta com bibliotecários atuando nesse espaço educativo. Também não é consenso na pesquisa científica sobre quem deva ser o profissional para atuar na biblioteca da escola. Esse princípio quer reafirmar a necessidade da formação de um profissional específico para BE, com funções do bibliotecário, mas com ressignificação na função de um bibliotecário escolar que, para Silva (2003) incorpora características de pedagogo. Portanto, essa função precisa ser exercida por um profissional, formado academicamente, com reconhecimento no sistema público e com concurso específico na área, tendo em vista que sua função ampla e complexa permeia o trabalho técnico, pedagógico e político.

Destacamos seu compromisso político e militância na causa da BE, a capacidade de ser dirigente, líder e educador popular, pois a BET se coloca como espaço aberto à comunidade, transgredindo o estabelecido, atender alunos e se faz espaço da informação, do conhecimento e da cultura no sentido amplo. Mas, fundamentalmente, esse trabalhador precisa estar aberto a transgredir com a forma da BE, produzindo, a partir do planejamento, a BET, que precisa articular na sua ação a escolarização e desescolarização do seu trabalho. Porém, lutar pela definição do perfil desse sujeito e sua atuação na BE precisa ser uma ação dos trabalhadores em educação, dos movimentos sociais, das IES, e dos sujeitos da BE.

**5. Escolarizar-desescolarizar a *práxis* da BET**

Para quem se destina a BE? A resposta é óbvia, quando a ação educativa se restringe às atividades escolares centradas na sala de aula: os alunos, professores, os possíveis “usuários” da biblioteca. Para quem se destina a BET? Para estudantes, professores e educadores, os trabalhadores do campo, sujeitos e usuários da BET. A classe trabalhadora do campo, raramente com direito de acesso a uma biblioteca.

Diante desse universo complexo de sujeitos ou usuários da biblioteca da escola do campo, é preciso pensar, num movimento dialético, sobre as atividades da escola e da biblioteca, que podem ter novo sentido no contexto do campo. A BET comunga com uma pedagogia da escolarização-desescolarização do trabalho pedagógico que, em última instância, é ligar escola e vida; estudo e trabalho; cultura popular com a ciência e as artes. A escolarização é necessária na realidade brasileira, precisa agregar e adensar o universo cultural dos sujeitos, portanto, a BET tem função central nessa busca.

A *práxis* da BET se efetiva em sua função transgressora, escolarizar-desescolarizar, quando passa a olhar o entorno da escola, o movimento social, os camponeses e as camponesas, a vida, suas demandas de luta, informação, conhecimento, lazer. Ao sujeito cabe explorar as potencialidades da biblioteca, usar os serviços oferecidos, pesquisar e realizar suas leituras, ser um sujeito, que além de ler ele passa a escrever livros na BET.

6**. Compor o acervo, um trabalho socialmente necessário**

A BET e seu acervo, como centro de informação, trabalho, conhecimento e convivência só podem existir dentro da perspectiva de resistência e transformação. Essa concepção remete a um acervo compreendido e trabalhado sem censura, constituído por um conjunto de documentos e de discursos contraditórios. E a BET é, por excelência, um centro de contradição, perturbador da ordem informada, dos discursos “verdadeiros”, do implícito não desvelado, da autoridade imposta, dos encaminhamentos desencontrados, um espaço de trabalho e luta contra o poder dominante estabelecido.

A composição e a ordenação do acervo da BET são condições para que certo fim seja realizável e, a ordenação pode ser diversa, como a própria prática das bibliotecas demonstra. Mas é preciso que as partes desse todo, chamado acervo, sejam ordenadas com objetividade e conhecimento de todos, na perspectiva da posterior desordem, pelos sujeitos na BE. A BET precisa incorporar em seu acervo a produção dos sujeitos, o texto escolar, o texto científico, literário, didático, enciclopédico, erudito e clássico, como propõe em Britto (2009).

Outro aspecto relevante quanto à BET, refere-se à necessidade de incorporação, em seu acervo, dos documentos produzidos e ordenados na Biblioteca da Educação do Campo (GEHRKE, 2014), um conjunto diverso de enunciados dispostos em suportes de vários formatos: textos, cadernos, livros, livretos, CDs, cartas, boletins, cartilhas, fascículos, minutas, dicionário, fascículos, portarias, pareceres, decretos, resoluções, autorizações, diretrizes, projetos, leis, instruções e editais.Vale ressaltar que boa parte dessa documentação não é escrita para a escola ou para o uso escolar, na escolarização. Logo, são fontes de informações escritas noutra linguagem, dirigida para um conjunto de atores-sujeitos, enriquecendo o acervo, apresentando nova linguagem na escolarização. Esses documentos têm forte potencial para ser uma nova leitura da realidade do campo, pois carregam a posição dos protagonistas da luta pela Educação do Campo no Brasil, aspecto que reafirma o a necessidade de formar sujeitos, ledores-escrevedores na BET.

**7. Formar o sujeito em ledor-escrevedor na BET**

Uma das funções exercidas pela BET é educar. O ledor-escrevedor é capaz de ler e escrever como forma de luta, é um sujeito integral que, por meio da biblioteca, lê e escreve. Queremos considerar que, nas práticas de escolarização, essas duas funções caminham separadamente, formamos mais leitores e menos pessoas que escrevem. Nesse sentido, os conceitos de leitores e escritores não dão conta de expressar a dimensão do que estamos pensando, o que não simplifica nem reduz a necessidade de formar leitores e escritores, ao contrário, situa, complexifica e compromete a ação de formá-los.

Leitores leem livros, assinam revistas e jornais, acessam internet, visitam bibliotecas, vão às livrarias, museus e exposições, conhecem a arte, buscam informações, fazem críticas. Escritores escrevem esse universo de informações e conhecimentos. Mas o escritor é sempre um leitor. O leitor pode ser escritor e uma pessoa que escreve. A formação desejada é uma *práxis* combinada, formar leitores (que normalmente são muitos) e escritores (que normalmente são poucos) passa a estar ressituado na BET, que prima pela formação de ledores-escrevedores, que fazem uso da linguagem verbal em contexto, leem e escrevem como forma de existência humana, como forma de luta, como trabalho socialmente necessário e colocam esta ação a serviço do coletivo e do humano.

O ledor-escrevedor, é ousado, coloca-se na leitura e na escritura, interpreta, compreende e revela-se nelas, produz seu modo de ler. O ledor-escrevedor mobiliza a comunidade e seu entorno para tal, se ler e escrever lhe foi possibilitado, busca garantir o direito aos demais companheiros e companheiras.

Os camponeses necessitam de uma biblioteca que lhes possibilite a produção da palavra que, em última instância, é a produção do conhecimento e da sua própria existência. A palavra e a BET passam a ser produzidas no ato da ocupação da biblioteca e se estendem no processo de resistência e luta, mediada pelo trabalho escolar e socialmente necessário, objetivado na produção do acervo e dos sujeitos.

**Referências**

BRASIL. *Lei n.º 12.244*: Dispõe sobre a universalização das bibliotecas nas instituições de ensino do País. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, 25 maio. 2010.

BRITTO, L. P. L. Leitura e formação na educação escolar: algumas considerações inevitáveis. In: SOUZA, R. J. de. *Biblioteca escolar e práticas educativas*. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

CALDART, R. S. *Pedagogia do Movimento Sem Terra.* Petrópolis: Vozes, 2000.

CAMPELLO, B. S. *et al*. *A biblioteca escolar:* temas para uma prática pedagógica. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

FREINET, C. *A educação do trabalho.* São Paulo: Martins e Fontes, 1998.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler*: em três artigos que se completam. 8. ed. São Paulo: Cortez, 1984.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GEHRKE, M. *Práticas de leitura e escrita na Escola Itinerante e a formação de ledores-escrevedores no contexto da educação do campo.* 2005. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em educação do campo e desenvolvimento) – Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

KOLLING, E. J; CERIOLI, P. R.; NÈRY, Irmão (Org.).*Por uma educação do campo.*Brasília, 1999. (Coleção “Por uma educação do campo”, v. 1).

MARX, K. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte.* São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K; ENGELS, F. *A Ideologia Alemã.* 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

MILANESI. L. *O que é biblioteca.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM TERRA (MST). Dossiê MST Escola: documentos e estudos 1990-2001. *Caderno de educação,* Veranópolis, v. 13, 2005.

PISTRAK, M. M. *Fundamentos da Escola do Trabalho*. Tradução Daniel Aarão Reis Filho. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

SHULGIN, V. N. *Rumo ao politecnismo*: artigos e conferências. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SILVA, W. C. da.*Miséria da biblioteca escolar*. São Paulo: Cortez, 2003.

**III**

**Literatura infantil**

**PELO DIREITO À LITERATURA DESDE A INFÂNCIA**

*Cecília Luedemann*

*À memória de Fanny Abramovich, a fadinha vermelha*

*(21 de setembro 1940 – 27 de novembro 2017)*

Em um país como o Brasil, de capitalismo periférico, em que a maioria das crianças pertencentes à classe trabalhadora não conhecem nem o direito à infância, reivindicar o direito à literatura não seria um luxo, pelo contrário, seria mesmo uma necessidade básica para as crianças se reconhecerem como ser humano.

Nesse caminho da luta pelo direito à literatura desde a infância, encontramos a escritora e educadora Cecília Meireles (1901-1964) que hasteou bem alto essa bandeira. Sem elitismo, defendeu a aspiração de conquistar

a organização mundial de uma Biblioteca Infantil, que aparelhasse a infância de todos os países para uma unificação de cultura, nas bases do que se poderia muito marginalmente chamar um “humanismo infantil”. Na esperança de que, se todas as crianças se entendessem, talvez os homens não se hostilizassem. (Meireles, 1979, p. 15)

Consciente de sua utopia, a escritora concluiu:

Isto, porém, não passa de uma aspiração, nestas páginas. Fora do outono certo, nem as aspirações amadurecem. Mas, entre todos os tempos, ainda é permitido servir. A autora agradece a oportunidade deste pequeno serviço. (Meireles, 1979, p.15)

Ela se referia ao “serviço” de formação de educadores/as para que mergulhassem no mar aberto da literatura e soubessem levar as crianças nessa aventura. Em suas conferências, procurou questionar a existência da literatura infantil como uma especialização, como algo apartado da literatura geral. Tomando a literatura como atividade que utiliza a palavra escrita ou oral, como nos povos iletrados que também possuem literatura, conclui que não é possível inventar uma outra literatura apenas para crianças.

Evidentemente, tudo é uma Literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente no âmbito infantil.

São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil “a priori”, mas “a posteriori”.

A confusão resulta de propormos o problema no momento em que já se estabeleceu uma “literatura infantil”, uma especialização literária visando particularmente os pequenos leitores. Mais do que uma “literatura infantil” existem “livros para crianças”. Classificá-los dentro da Literatura Geral é tarefa extremamente árdua, pois muitos deles não possuem, na verdade, atributos literários, a não ser os de simplesmente estarem escritos. Mas o equívoco provém de que se a arte literária é feita de palavras, não basta juntar palavras para se realizar obra literária.

Para chegarmos, pois, ao centro da questão, temos de remover o obstáculo do “livro infantil”, que no estado atual, perturba a dissertação e a classificação (Meireles, 1979, p. 19-20).

A escritora apontava, nos anos 1950, o desenvolvimento do mercado editorial no qual o “livro infantil” aparecia como rentável mercadoria destinada ora para a atividade didática, pedagógica, ora como divertimento de consumo, e não propriamente como literatura, “assumindo aos olhos da criança, a feição de uma bola de gude”... (Meireles, 1979, 23). Corajosamente, Cecília Meireles defende o direito à literatura desde a infância:

A Literatura não é, como tantos supõem, um passatempo. *É uma nutrição.* A Crítica, se existisse, e em relação aos livros infantis, deveria discriminar as qualidades de formação humana que apresentam os livros em condições de serem manuseados pelas crianças. Deixando sempre uma determinada margem para o mistério, para o que a infância descobre pela genialidade da sua intuição.

Dentre os livros que as crianças escolheram para leitura, Cecília Meireles destaca: *O Ateneu* de Raul Pompéia que pode ser igualado a Júlio Verne, Mme. De Ségur, Alexandre Dumas, Medeiros e Albuquerque. Os contos de Perrault e dos irmãos Grimm, e as fábulas de La Fontaine rapidamente foram escolhidas pelas crianças como leitura de nutrição, como *Robinson Crusoé* de Defoë e *Viagens de Gulliver*de Swift e *Aventuras de Münckhkausen,Dom Quixote* de Cervantes e *As mil e uma noites*. Uma literatura para crianças? Sim, uma vez que circulou em todos os cantos do mundo “em albergues, conventos, pousos, nas horas de descanso enriquecem-se de conversas que arrastam a experiência do mundo e a sabedoria dos povos, sob a forma dessas composições orais, tradicionalmente repetidas, e ouvidas sempre com encanto e convicção”.

Esta é a literatura que Cecília Meireles identifica como nutritiva aos seres humanos, da infância à velhice:

Não há quem não possua, entre suas aquisições da infância, a riqueza das tradições, recebidas por via oral. Elas precederam os livros, e muitas vezes os substituíram. Em certos casos, elas mesmas foram o conteúdo desses livros.

O negro na sua choça, o índio na sua aldeia, o lapão metido no gelo, o príncipe em seu palácio, o camponês à sua mesa, o homem da cidade em sua casa, aqui, ali, por toda parte, desde que o mundo é mundo, estão contando uns aos outros o que ouviram contar, o que lhes vêm de longe, o que serviu a seus antepassados, o que vai servir a seus netos, nesta marcha da vida.

Conta-se e ouve-se para satisfazer essa íntima sede de conhecimento e instrução que é própria da natureza humana. Enquanto se vai contando, passam os tempos do inverno, passam as doenças e as catástrofes – como nos contos de Decameron – chegam as imagens do sonho, - como quando as crianças docemente descaem adormecidas.

O gosto de contar é idêntico ao de escrever – e os primeiros narradores são os antepassados anônimos de todos os escritores. O gosto de ouvir é como o gosto de ler. Assim, as bibliotecas, antes de serem estas infinitas estantes, com vozes presas dentro dos livros, foram vivas e humanas, rumorosas, com gestos, canções, danças entremeadas às narrativas (1979, p. 42).

O convívio humano e a literatura oral não deixaram de existir com o advento do “livro infantil”, uma vez que a canção murmurada no berço, as histórias das avós, as parlendas, as cantigas e adivinhas fazem parte dessa primeira formação humana.

Mas há um tipo de literatura produzida para criança, no século XIX,que constitui um grande salto: a que se apropria das narrativas tradicionais e mágicas para estabelecer uma crítica. *Alice no país das maravilhas* e *Alice no país do espelho* de Lewis Carroll (Clarles L. Dogson) servem de exemplo para a utilização do recurso mágico, do conto maravilhoso, para enfrentar as proibições do sistema opressor no qual vive a criança. Diante de uma rainha cruel, sob a ameaça de morte, a menina exige os seus direitos. Um mundo estranho cujas próprias leis foram feitas para oprimir o povo e para serem quebradas pela elite no poder.

Caminhante nos caminhos de Cecília Meireles, pioneira na batalha das ideias no campo da chamada “literatura infantil”, a educadora e escritora Fanny Abramovich colocou em ação a luta pelo direito da infância à literatura num momento histórico em que a indústria cultural estava mais plenamente desenvolvida. E a crítica se fez nas entranhas do “monstro” – as corporações de comunicação que promovem os produtos da indústria cultural e reproduzem a ideologia da classe dominante - e com armas mais sofisticadas. Era preciso colocar o dedo na ferida da indústria cultural, mostrar o “estranho mundo que se mostra às crianças”[[21]](#footnote-22), as “mentiras que parecem verdades”[[22]](#footnote-23).

Então, foi preciso retomar a concepção da literatura como nutrição, como direito humano, de Cecília Meireles, para que o lixo cultural fosse posto à prova:

Meu primeiro contato com o mundo mágico das histórias aconteceu quando eu era muito pequenina, ouvindo minha mãe[[23]](#footnote-24) contar algo bonito todas as noites, antes de eu adormecer, como se fosse um ritual... Lembro de sua voz contando *João e Maria* e das várias adaptações que criava em relação à casa da bruxa, sempre sendo construída com todas as comidas de que eu gostava...

Havia outras, onde eu era a personagem principal, que ela ia inventando ao sabor dos acontecimentos de cada dia... Um salgueiro que ela dizia chamar-se Fanny porque chorava muito, como eu, e até hoje recordo da minha genuína decepção ao descobrir que não era igual ao meu o nome da tal árvore... Me acalentava com variações de *Mindinha*, de Andersen, que eu adorava por ser uma personagem petitinha de tamanho, como eu, e todos os objetos que a cercavam serem diminutos. (A identificação com a personagem era total!)

Ah, claro, inventava muitas histórias que aconteciam num mundo de paz e fraternidade (ideal a ser atingido), em países socialistas (onde tinham casas iguaizinhas, com um jardim à frente...), como a de vovô, que - quando morreu – virou imediatamente uma estrela, a primeira que apareceria todas as noites no céu e com quem eu poderia conversar muito e sobre o que quisesse... Eram histórias bonitas, com explicações do mundo e das acontecências dele, e dum jeito qaue eu podia me situar num universo onde começava a engatinhar... (Abramovich,1995, p. 10-11).

A literatura oral ou escrita é um dos elementos principais da formação humana em várias dimensões da vida da criança:

Ler histórias para crianças, sempre, sempre... É poder sorrir, rir, gargalhar com as situações vividas pelas personagens, com a ideia do conto ou com o jeito de escrever dum autor e, então, poder ser um pouco cúmplice desse momento de humor, de brincadeira, de divertimento...

E também suscitar o imaginário, é ter a curiosidade respondida em relação a tantas perguntas, é encontrar outras ideias para solucionar questões (como as personagens fizeram...). É uma possibilidade de descobrir o mundo imenso dos conflitos, dos impasses, das soluções que todos vivemos e atravessamos – dum jeito ou de outro – através dos problemas que vão sendo defrontados, enfrentados (ou não), resolvidos (ou não) pelas personagens de cada história (cada uma a seu modo)... É cada vez ir se identificando com outra personagem (cada qual no momento que corresponde àquele que está sendo vivido pela criança)... e, assim, esclarecer melhor as próprias dificuldades ou encontrar um caminho para a resolução delas...

E ouvindo histórias que se pode sentir (também) emoções importantes, como a tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria, o pavor, a insegurança, a tranquilidade, e tantas outras mais, e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve – e com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... Pois é ouvir, sentir e enxergar com os olhos do imaginário!

É através duma história que se podem descobrir outros lugares, outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outra ética, outra ótica... É ficar sabendo História, Geografia, Filosofia, Política, Sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula... Porque, se tiver, deixa de ser literatura, deixa de ser prazer e passa a ser Didática, que é outro departamento (não tão preocupado em abrir as portas da compreensão do mundo). (Abramovich, 1995, p. 17)

A poesia também é fundamental para a nutrição das crianças. E, no entanto, a indústria cultural desconsidera essa necessidade básica para a infância. Raramente as crianças têm acesso a esse prato cheio:

A poesia é um gênero literário que sofre os maiores preconceitos editoriais... Edita-se muito pouco, mui raramente e sem critério. Grandes poetas brasileiros não têm versões infantis de sua obra, e poetas menores, que não dominam o verso, que não sabem falar de modo sensível e belo, têm suas pobres palavras impressas...

(...) A poesia para crianças, assim como a prosa, tem que ser, antes de tudo, muito boa! De primeiríssima qualidade!!! Bela, movente, cutucante, nova, surpreendente, bem escrita... Mexendo com a emoção, com as sensações, com os poros, mostrando algo de especial ou que passaria despercebido, invertendo a forma usual de a gente se aproximar de alguém ou de alguma coisa... Prazerosa, divertida, inusitada, se for a intenção do autor... Prazerosa, triste, sofrente, se for a intenção do autor... Prazerosa, gostosa, lúdica, brincante, se for a intenção do autor...

Ou, como diz José Paulo Paes, ao dar sua “Explicação” em seu livro *É isso ali*: “A poesia não é mais do que uma brincadeira de palavras. Nessa brincadeira, cada palavra pode e deve significar mais de uma coisa ao mesmo tempo: isso aí é também isso ali. Toda poesia tem que ter uma surpresa. Se não tiver, não é poesia: é papo furado” (e ele, um de nossos maiores poetas, bem sabe o que fala...). (Abramovich, 1995, p. 67)

O “livro infantil” por excelência, o mais bem produzido e o mais bem vendido no mercado editorial, indicado e adotado nas instituições de ensino, passam longe dos atributos da boa literatura para a formação integral das crianças. Texto e imagem, na maioria das vezes, são produzidos conforme as orientações de marketing, para atrair e seduzir a criança, vista como consumidora. Assim, é preciso desenvolver na criança a capacidade de julgar o livro que é colocado à sua disposição. Desenvolver a intuição do que seria um bom livro de literatura e o que seria apenas um *bestseller infantil.* Com essa visão crítica, Fanny provoca o olhar infantil: “Cadê as caras do Terceiro Mundo nas ilustrações dos livros infantis?” A visão preconceituosa da ideologia dominante imperialista pode ser facilmente identificada junto com as crianças:

A fada, a princesa, a mocinha, são sempre protótipos da raça ariana: cabelos longos e loiros, olhos azuis, corpo esbelto, altura média, roupa imaculada... O mocinho, o príncipe, é alto, corpulento, forte, elegante, bem barbeado (ou até imberbe), sempre com aspecto de quem acabou de sair do banho, mesmo depois de ter cavalgado dias a fio e enfrentado mil perigos de toda espécie e qualidade... (Abramovich, 1995, p. 36)

E falando em princesa e príncipe, Fanny demonstra o quanto é importante discutir a noção de poder que é imposto às crianças. A aceitação da monarquia e a identificação com os personagens da realeza são muito preocupantes, uma vez que naturaliza a opressão de classe e desenvolve na formação do oprimido a admiração pelo opressor. Nesse sentido, ela aponta a necessidade de ler a literatura que questiona a ordem estabelecida, citando histórias de Ruth Rocha, como *O que os olhos não veem*:

O povo – do qual as crianças fazem parte – pode encontrar soluções: usar pernas de pau para se agigantar e ser visto, demolir cenários de faz-de-conta, cochichar e espalhar verdades, ter coragem individual pra dizer o que precisa ser ouvido e mil outras situações... Não, não é preciso fazer nenhuma catequese politicoide com as crianças. Mas discutir com elas, sem medo, esse poder circundante, que pode ir do palácio real até a sala da diretora da escola, passando pela porta do síndico do prédio ou por qualquer outra que se arvore em autoridade de plantão, com poderes ilimitados pra tudo e sobre todos.

Quem manda, quem é mandado, em nome de quê? Por quanto tempo? Quem escolhe os assessores (secretários/zeladores) e com que extensão de poderio, de mando? Como se perpetua um poder (rei/pai/professora/polícia...) quando mente, ludibria, não olha na cara de seus comandados, se recusa a ouvir, a ver, a saber? Quais são os compromissos com a verdade que essa autoridade tem – e como fica quando embaralha, empacota, embrulha as verdades, com medo de saber, de ser informado e de informar?

O poder está muito, muito próximo da vida de cada um... Como participante duma família, como cidadão dum país, como aluno duma escola, como jogador dum time de futebol, como membro da turma ou do grupo de escoteiros. Em cada uma dessas situações e em dezenas de outras se vive a autoridade, o autoritarismo, a liberdade de opinião, o direito de participação, a recusa ou negativa a se envolver, dependendo de como cada um se submete a ele... O limite não é dado apenas por quem manda: também o é pelo que refuta ou recusa, o que faz com que as regras do jogo se perpetuem ou se modifiquem... Depende de como se analisa e se comporta cada um em relação a ele.

Há tantas e tantas verdades para a criança se inteirar de modo bonito, poético, crítico, irônico, envolvente... A questão, parece, é não sonega-las, não encobri-las, não disfarça-las ou diminuir sua importância... Ou refletir junto com Dom Helder Câmara, quando diz:

**As verdades vivem e sofrem**

Importante e urgente

Como libertar criaturas humanas

De prisões inumanas

É ir em socorro de verdades

Prisioneiras de sistemas de ideias

Que as retêm e asfixiam.

Ou quando ele mesmo reivindica condições para que haja uma ampliação da visão que a criança tem do mundo, pelas quais deveriam se responsabilizar todos aqueles que se preocupam com a formação do ser humano:

**Se eu pudesse**

Dava um globo terrestre

A cada criança...

Se possível até

Um globo luminoso,

Na esperança

De alargar ao máximo

A visão infantil

E de ir despertando

Interesse e amor

Por todos os Povos,

Todas as Raças,

Todas as Línguas,

Todas as Religiões!... (Abramovich, 1995, p. 117-8).

Mas, então seria o caso de abandonar os chamados “Contos de fadas”, as narrativas maravilhosas? Fanny explica que não, porque há na estrutura de sua narrativa os elementos literários que foram produzidos pela humanidade e que podem e devem nutrir a infância: “Por lidar com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos de fadas são importantes, perpetuando-se até hoje”. (1995, p.120) Os contos de fadas tradicionais são tão importantes quanto as fábulas e as lendas. Conhecemos uma parte dessas narrativas tradicionais através de escritores como Charles Perrault (1628-1703) que recolheu histórias do povo francês, com os irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859), que ouviram as histórias do povo alemão, e como Hans Christian Andersen (1805-1875) que se inspirou na sua própria infância, como filho do povo dinamarquês. Do nosso lado, Sílvio Romero (1851-1914) recolheu história do povo brasileiro, classificando a sua origem: europeia, indígena e africana.

Podemos também lembrar os livros de leitura para as crianças da escola Iásnaia Poliana escritos por Leon Tolstói (1828-1910), os “Contos da nova cartilha”, com base histórias recolhidas junto às crianças e ao povo russo. No Brasil, Monteiro Lobato dedicou-se à produção editorial voltada à formação das crianças, relacionando as lendas brasileiras, as narrativas do conto maravilhoso e a iniciação científica por meio da literatura.

De acordo com Fanny Abramovich, é preciso retomar a literatura de Monteiro Lobato sem as deformações produzidas pelas corporações midiáticas, tal como a Rede Globo:

(...) Monteiro Lobato, criador do Sítio do Picapau Amarelo (nada a ver com aquele que passou um tempo na TV...), traduzido no mundotodo, com seus 17 volumes de livros infantis absolutamente fascinantes! Um sítio onde tudo pode acontecer e onde de tudo se pode saber, pois não há o que Dona Benta ignore, não há o que Tia Nastácia não esteja disposta a fazer, não há lugar no mundo inteiro (da Lua ao Reino das Águas Claras) onde Narizinho e Pedrinho não tenham vontade de ir... E não tenham ido! Onde vivem o Burro Falante – um filósofo Conselheiro -, o Marquês de Rabicó – um porco capaz de tudo comer (mesmo o mais importante dos documentos), graças à sua gulodice insaciável -, o pacato rinoceronte Quindim... Sem contar o Visconde de Sabugosa – um sábio sabugo de milho -, e a fantástica boneca Emília...

E nesse sítio, aonde chegam almirantes ingleses, anjinhos caídos do céu, Saci ou Peter Pan, a fantasia e a realidade se misturam o tempo todo, na maior das brincadeiras e gostosuras... A lógica que impera no sítio não é a do adulto, mas lá o adulto entra no jogo da criança e se discute a História do mundo, se vive a mitologia grega, se debate o petróleo brasileiro, se analisa a oral das fábulas, se tenta uma reforma da natureza, se recebem todas as personagens dos contos de fadas... Essas mistura fantástica, maravilhosa, de realidade e fantasia, de brincadeira vivida e escutada, de bichos que falam sabiamente, de sabugos que fazem conferências e experimentos científicos, é mais do que surpreendente ou humorada... é a própria essência do humor. (Abramovich, 1995, p. 60-61)

Tendo os escritores modernistas rompido com a concepção elitista de literatura, a exemplo de Lima Barreto e de Mário de Andrade, adentrado na linguagem cotidiana do povo, nas suas tradições, trazendo a atualidade e a crítica à ordem dominante, em benefício dos leitores adultos, mais uma luta deveria ser travada para que também as crianças tivessem acesso a essa literatura socialmente interessada e livre do academicismo. A poesia de Manuel Bandeira ilustra essa grande conquista:

**Porquinho-da-índia**

Quando eu tinha seis anos

Ganhei um porquinho-da-índia.

Que dor de coração me dava

Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!

Levava ele pra sala

Pra os lugares bonitos mais limpinhos

Ele não gostava:

Queria era estar debaixo do fogão.

Não fazia caso nenhum das ternurinhas...

- O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.

Na perspectiva crítica de Cecília Meireles e de Fanny Abramovich, encontramos em a saborosa e fortificante literatura de Eduardo Galeano, cozinhada no fogo das narrativas tradicionais dos povos latino-americanos. A trilogia *Memórias do Fogo* é a literatura a serviço da formação da consciência da nossa história, desde a América pré-colombiana, com os primeiros mitos da criação do mundo. As crianças brasileiras necessitam dessa literatura para se reconhecerem também latino-americanas. Como necessitam da literatura africana, a exemplo de *Ngunga*de Pepetela, que narra a história de um menino na luta de libertação nacional do povo angolano.

E para avançar ainda mais compreensão da boa literatura para a formação da criança, é preciso investir na desnaturalização do “livro infantil” e na necessária crítica da indústria cultural. Para isto, precisamos da ajuda de Walter Benjamin:

Ao lado da cartilha e do catecismo, também a enciclopédia ilustrada, o vocabulário ilustrado, ou como se queira chamar o *Orbispictus*de Amos Comenius, encontra-se nas origens do livro infantil. O Iluminismo apropriou-se a seu modo também desse gênero (...). Finalmente, o conto maravilhoso e a canção – a certa distância também o livro folclórico e a fábula – representam igualmente variadas fontes para o conteúdo textual dos livros infantis. Fontes, certamente, as mais puras. Pois é de um preconceito inteiramente moderno que se originou a atual literatura romanesca para jovens, criação sem raízes tomada por uma seiva baça. Trata-se do preconceito de que as crianças são seres distantes e incomensuráveis que é preciso ser especialmente inventivo na produção do entretenimento de objetos – material ilustrado, brinquedos ou livros – que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil. (...) Com isso, as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Um tal produto de resíduos é o conto maravilhoso, talvez o mais poderoso que se encontra na história espiritual da humanidade: resíduos do processo de constituição e decadência da saga. A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção. Ela constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo. Coisa semelhante se pode dizer da canção. E a fábula – “em seus bons momentos a fábula pode representar um produto espiritual de maravilhosa profundidade, cujo valor a criança percebe certamente em pouquíssimos casos. (Benjamin, 2002, p. 58)

O livro infantil tal como o conhecemos hoje no mercado editorial teve suas origens no Iluminismo que parte da anulação da criança como sujeito para o contato com os textos e imagens de conteúdo moralizante: a mistificação do conhecimento. Quando, no entanto, o livro infantil tem seus conteúdos e imagens enraizados nas narrativas populares tradicionais, há uma abertura para que a criança se restabeleça como sujeito, em diálogo com a história espiritual da humanidade.

Profético, Benjamin prevê a especialização do mercado editorial na produção do livro infantil como objeto cultural não identificado pela criança. Como no caso da produção do brinquedo, quanto mais sofisticado, mais distante da imaginação da criança. Quanto mais a indústria cultural se esmera na produção do livro infantil, mais a criança se sente excluída do processo de criação e se distancia ainda mais desse objeto industrializado:

O entendimento secreto entre o artesão anônimo e o leitor infantil desaparece; cada vez mais escritor e ilustrador dirigem-se à criança mediante o meio ilícito das preocupações e modas fúteis. O gesto adocicado, que corresponde não à criança, mas às concepções distorcidas que se tem dela, sente-se a gosto nessas ilustrações. (...) (Benjamin, 2002, p. 68)

E, agora, avançando com Cecília Meireles, Fanny Abramovich e Walter Benjamin, retomamos o direito à literatura desde a infância, no sentido de todos os demais direitos humanos. Estamos falando, aqui, do direito da classe trabalhadora à vida. Direito que não é possível enquanto existir o sistema de exploração. E do direito dos filhos e filhas da classse trabalhadora à infância. E, para isso, é preciso também destruir a educação burguesa e construir a educação proletária. Território livre da infância. Também conhecido como Escola Única do Trabalho. O trabalho como centro da ação coletiva, criativa, transformadora da natureza e da sociedade. Uma educação do ser humano no seu sentido multilateral, politécnico, universalista, formado na coletividade, como sujeito de sua educação. Com a pedagogia socialista, a arte e a literatura conquistam liberdade e sentido social:

O proletariado não deve levar o seu interesse de classe para a proximidade da nova geração através dos meios ilícitos de uma ideologia, a qual está determinada a subjugar a sugestionabilidade infantil. A disciplina que a burguesia exige das *crianças* é o seu estigma. O proletariado *disciplina* apenas os proletários em desenvolvimento; a sua educação ideológica de classe começa com a puberdade. A pedagogia proletária demonstra a sua superioridade ao garantir às crianças a realização de sua infância. Nem por isso o campo onde isso acontece precisa estar isolado do espaço da luta de classes. De maneira lúdica, os seus conteúdos e símbolos podem muito bem – talvez devam – encontrar lugar nesse espaço. Mas não podem assumir um domínio formal sobre as crianças. Também não irão reivindicar tal domínio. Assim não se necessita, mesmo em relação ao proletariado, daquelas milhares de palavrinhas com as quais a burguesia mascara as lutas de classes de sua pedagogia. Poder-se-à renunciar assm tanto às práticas “imparciais”, “compreensivas”, “sensíveis”, como também às educadoras “cheias de amor pela criança”.

A encenação é a grande pausa criativa no trabalho educacional. Ela representa no reino das crianças aquilo que o carnaval representa nos antigos cultos. O mais alto converte-se no mais baixo de todos, e assim como em Roma, nos dias saturnais, o senhor servia ao escravo, assim também as crianças sobem ao palco durante a encenação e ensinam e educam os atentos educadores. (...) A sua infância realizou-se no jogo. (Benjamin, 2014, p.118-9).

Apenas a Escola do Trabalho na sua forma Escola-Comuna, a escola organizada como coletividade, na República Socialista, pode devolver a vida às crianças, filhas da classe trabalhadora. Nessa nova relação social da infância, a literatura estará presente no cotidiano da escola, da família, do lazer, não mais como objeto estranho a ela, mas como uma parte simbólica de sua própria vida, representação criativa do trabalho não alienado.

Tomando essa perspectiva como horizonte de nossas práticas educacionais, é possível avaliar criticamente, junto com as crianças os “livros infantis”. Com isto, devemos organizar nossas bibliotecas coletivas em todos os espaços de formação cultural. Nas escolas, exigir uma melhora do acervo das bibliotecas. Nas bibliotecas públicas, indicar os livros que consideramos de importância para a formação integral das crianças. Criar momentos cotidianos de leitura compartilhada, de clubes de leitura, é uma maneira de avançar no direito à literatura.

Apenas a classe trabalhadora organizada pode salvar “a literatura em perigo”, como Tzvetan Todorov analisou “a literatura reduzida ao absurdo”: “Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver” (2009, p.23).

Felizmente, entre os milhões de “livros infantis”, é possível encontrar algumas centenas com qualidade literária. Para tanto, sugerimos, em anexo, uma lista de títulos e autores da literatura nacional e estrangeira para avaliação coletiva.

**REFERÊNCIAS**

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices.** São Paulo: Scipione, 1995.

\_\_\_\_\_ **O mito da infância feliz.** São Paulo: Summus, 1983.

\_\_\_\_\_**O estranho mundo que se mostra às crianças.** São Paulo: Summus, 1983.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2014.

BONAZZI, Marisa; ECO, Umberto. **Mentiras que parecem verdades.** São Paulo, Summus, 1980. **Coleção Novas Buscas em Educação** – Direção de Fanny Abramovich.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil.** São Paulo, Summus, 1979.**Coleção Novas Buscas em Educação –** Direção de Fanny Abramovich.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

**IV**

**Modelos de**

**análise literária**

**Carrossel**

*Antonio Candido*

**1**

**O rondó dos cavalinhos**

1Os cavalinhos correndo,

2E nós, cavalões, comendo . . .

3Tua beleza, Esmeralda,

4Acabou me enlouquecendo.

5Os cavalinhos correndo,

6E nós, cavalões, comendo . . .

7O sol tão claro lá fora,

8E em minh'alma — anoitecendo!

9Os cavalinhos correndo,

10 E nós, cavalões, comendo . . .

11 Alfonso Reyes partindo,

12 E tanta gente ficando . . .

13 Os cavalinhos correndo,

14 E nós, cavalões, comendo . . .

15 A Itália falando grosso,

16 A Europa se avacalhando . . .

17 Os cavalinhos correndo,

18 E nós, cavalões, comendo . . .

19 O Brasil politicando,

20 Nossa! A poesia morrendo . . .

21 O sol tão claro lá fora,

22 O sol tão claro, Esmeralda,

23 E em minh'alma — anoitecendo!

Este poema de Manuel Bandeira foi publicado no livro *Estrela da manhã* (1936), com o título "Rondo do Jockey Club". A ideia da sua composição veioao poeta durante um almoço oferecido naquele lugar ao grande escritormexicano Alfonso Reyes em 1935, por ocasião da sua despedida do Brasil, ondeera embaixador. E há mais algumas informações necessárias: no mesmo ano de1935 a Itália invadiu a Abissínia, e a Liga das Nações tentou isolá-la, propondocontra ela sanções econômicas que não tiveram efeito; o ditador Mussolini asdesautorou e os países signatários não reagiram. Naquela altura, discutia-semuito no Brasil se a poesia estava no fim, diante da profunda transformação dosmeios estéticos e o caráter pragmático da vida moderna. Há também no poemauma queixa relativa à politicagem nacional, então mais movimentada e visível,pois o país tinha saído em 1934 de um período de exceção (e iria entrar noutro,mais duro, em 1937). Fora isso, nada mais a esclarecer como elemento de forado poema. Com efeito, Esmeralda é criação dele, independente do nome corresponder ou não a determinada mulher, pois está concebida como entidadepoética, podendo inclusive ser o incorpóreo "eterno feminino", *a* Mulher.

É interessante não apenas que um poema moderno se chame rondo, masque esteja na verdade mais próximo de um mudei Ambas são formas fixasmedievais de origem francesa, restauradas. no século XIX com espíritomalabarístico, para exercícios sem maior consequência. No fim do século XVIII,Silva Alvarenga tinha inventado um tipo de poema com estribilho a que chamourondó, mas diferente, mais fluido e parecendo letra de modinha.

Gênero cortesão, o rondel, cujo maior praticante foi um príncipe, Charlesd'Orléans (1391-1465), pai do rei Luiz XII, deve ter número limitado de versos(em princípio, treze, com um primeiro retorno obrigatório de dois deles, e emseguida ao de um,de maneira a configurar um estribilho, ou refrão. Além disso, não deve ter maisde duas rimas.

A rigorosa construção d'"O rondó dos cavalinhos" requer tratamento igualmente rigoroso, como tentaremos fazer, abordando os elementos mais fáceis de observar: pontuação, rima, ritmo, categoria gramatical, estrofação — que *contêm* sentidos, mais do que se poderia pensar à primeira vista. Da sua descrição atomizada passa-se à correlação entre eles, a fim de procurar a fórmula segundo a qual o poema foi construído; e, com isso, chegar ao significado.

**2**

Observando a pontuação, percebemos o seguinte:

1. todos os versos são pontuados no fim;

2. há 8 versos terminados por reticências. Num total de 23, o índice é elevado — pouco mais da terça parte. Note-se que desses 8 versos, 5 são o 2.° do estribilho;

3. nesse segundo verso do estribilho (repetido 5 vezes), há vírgulas fortes, isto é, forçando pausas acentuadas;

4. no verso 8 (que é o mesmo 23) o verbo está destacado por um travessão e seguido por um ponto de exclamação.

Passando às rimas, nota-se que são muito parecidas:

*é quase uma só, pois pouco muda a sonoridade a substituição da rima* endo*pela rima* ando[[24]](#footnote-25)*.*

Além disso, elas são terminações gerundivas de verbos: todas denotam certo tipo de ação, no mesmo modo verbal. Ligando esse fato ao do estribilho aparecer 5 vezes em 23 versos, e de haver em todo o poema apenas 7 versos não repetidos (um pouco menos da terça parte), notamos acentuada uniformidade sonora: nas rimas quase iguais, na sua repetição sistemática, nos versos retomados integralmente.

As rimas são parelhas no estribilho, isto é, o primeiro verso rima com o seguinte. Os demais rimam assim: o último da l.ª estrofe (verso 4) rima com o último da 2.ª estrofe (verso 8), ambos com a mesma terminação do estribilho (*endo*)*;* o último verso da 3.ª estrofe (verso 12) rima com o último da 4.ª (verso 16), com terminações diferentes do estribilho (*ando*)*.* O 3.° verso de cada uma das quatro estrofes e solto, isto é, não rima com nenhum outro (versos 3, 7, 11,15).

A última estrofe é maior, formada por uma quadra igual às outras, acrescida de três versos, que são uma retomada dos dois últimos da 2.a estrofe (versos 7-8), o primeiro dos quais repetido de forma modificada (verso 22). Nesta última estrofe predominam as rimas do estribilho *(endo);* mas os versos 21 e 22 são soltos, e o verso 19 rima em *ando* com os finais da 3.a e da 4.a estrofe (versos 12 e 16).

Esses dados permitem uma primeira correlação entre a disposição das estrofes e a disposição das rimas. Sob este aspecto, note-se que a l.ª e a 2.ª estrofes são idênticas quanto à rima (deixando de fora os versos soltos): *endoendo-endo; endo-endo-endo.* A 3.ª e a 4.ª estrofes são diferentes delas, mas iguais entre si: *endo-endo-ando; endo-endo-ando.* A estrofe final parece uma duplicação das duas primeiras, entremeada por um ponto de ligação com a 3.a e a 4.a: *endo-endo-(ando)-endo-endo.* Dessas observações decorre que a correlação entre as rimas e as estrofes mostra que o poema é formado por três blocos, caracterizados por estes elementos *materiais,* a saber: (1) estrofes 1 e 2 (versos 1-8); (2) estrofes 3 e 4 (versos 9-16); (3) estrofe 5 (versos 17-23). Esta circunstância é relevante no plano do significado, como se verá mais longe.

**3**

Passando a outro elemento *material,* o ritmo, verifica-se inicialmente que o metro é de 7 sílabas, e que uma leitura meramente silábica não adianta nada para a compreensão. Seja o estribilho:

1 2 3 4 5 6 7

Os / ca / va / li / nhos / co / rrem / do

E / nós / ca / va / lões / co / men / do.

Mas se lermos obedecendo rigorosamente à pontuação acima verificada, isto é, dando força às pausas determinadas pelas vírgulas, teremos a combinação de um ritmo corredio com um ritmo picado:

Os cavalinhos correndo //

E nós // cavalões // comendo.

Ou:

▬▬▬▬▬▬▬▬▬▬▬▬▬

▬▬▬▬ ▬▬▬▬ ▬▬▬▬▬

É fácil verificar que o segundo verso sugere um forte movimento de galope, que ficará altamente sugestivo (e mesmo imitativo) se o acentuarmos intencionalmente de maneira exagerada, extraindo, por assim dizer, do *staccato,* a força virtual de um galope, que a nossa leitura obriga a manifestar-se. Com isso, passamos de uma atitude meramente descritiva para uma atitude conclusiva. O levantamento dos traços materiais permite começar a compreender o poema em nível de maior exigência interpretativa.

Se confrontarmos a variação de ritmo do dístico com o sentido expresso, notaremos o seguinte: os cavalos de corrida estão correndo no prado, mas em ritmo deslizado (vistos de longe, parecem cavalinhos de carrossel); os homens, comparados a cavalões, estão comendo e participando de uma reunião social, mas, grotescamente, em ritmo de galope. Portanto há uma contradição, levando a crer que haja um juízo de valor implícito na diferença dos ritmos. Com efeito, é o ritmo que aprofunda e dá consistência estrutural à comparação do homem ao cavalo, dando-lhe uma gravidade que não existe no plano do enunciado, pois o ritmo incorpora visceralmente ao homem um atributo equino — o galope.

Esta leitura parece correta, porque pode ser comprovada objetivamente pelo estudo gramatical do dístico. Ele mostra que "cavalo" é sujeito no primeiro verso, mas aposto do sujeito no segundo. Ora, o aposto se caracteriza estruturalmente na frase pelas pausas que impõe. Por isso, passando de sujeito a aposto, "cavalo" recebe necessariamente um destaque, sonoro e semântico, porque está situado entre duas paradas fortes, representadas pelas vírgulas. Além disso, as vírgulas delimitam palavras oxítonas ("nós", "cavalões"), o que aumenta o efeito de corte e parada, Há portanto, um notório efeito de contraste no plano do ritmo, que nos leva a indagar se haverá a mesma coisa no plano do significado, além do que sugere a metáfora ("homens" = "cavalões").

Para isso, imaginemos a seguinte proposição:

*O cavalo é um ser que galopa; o homem é um ser que não galopa.*

Ou, simbolicamente:

*C = g H = ng*

Se compararmos esta proposição com o estribilho, veremos o contrário, pois ritmicamente o cavalo desliza, enquanto o homem é quem galopa.

Ou:

*C = ng H= g*

Portanto há um cruzamento de ações e atributos, que no plano semântico suscita uma contradição, cuja existência já estava inscrita pelo ritmo no plano estrutural. Assim, a análise dos elementos "materiais", externos ao poeta e ao leitor, porque integram a estrutura do poema, permitiu estabelecer um fundamento objetivo para a análise semântica. Ou, generalizando em termos de método: o estudo do nível estrutural revela o significado, que é mais profundo em relação ao sentido ostensivo.

Isso fica reforçado se atentarmos para outros traços, como o grau dos substantivos: referido a cavalo, "cavalinho" é carinhoso e desanimalizador, inclusive pela assimilação virtual com o carrossel, feito para brinquedo; referido a homem, "cavalão" é depreciativo. A palavra aparece, portanto, deformada poeticamente pelo grau: o diminutivo retira dela o que há de animalizado; o aumentativo infunde animalidade no homem.

Recapitulando: começamos pelo exercício do ouvido, tentando captar o ritmo correto de leitura; passamos à estrutura gramatical, para ver que o ritmo corresponde à mudança de função do substantivo, impondo uma pontuação obrigatória; chegamos a concluir que o significado se manifesta como função dos elementos estruturais, desde que sejam percebidos numa perspectiva adequada.

Antes da análise rítmica, a leitura mostra, obviamente, que os cavalos estão correndo e os homens estão comendo, sendo certo que correr e comer constituem ações que podem ser praticadas por ambos. Mas é o plano rítmico que revela o elemento diferencial decisivo, sugerindo que a ação de comer, quando atribuída ao homem, se processa como galope, e isso o *reduz*ao nível do cavalo. Esse desvendamento se faz pelo choque entre os dois planos, o léxico e o rítmico. Com efeito, a contradição estabelecida pelo ritmo perturba a verificação "normal" e obriga a ler assim: "os inofensivos cavalos, delicadamente deslizando na pista conforme a visão a distância, são seres inocentes, domesticados para nos divertirem, a nós, homens, que na verdade somos mais brutos do que eles, e comemos comodamente em meio às iniquidades e frustrações do mundo, enquanto eles se esbofam".

O fato dos cavalos estarem em ritmo, digamos, humano, e os homens em ritmo cavalar, destaca a ideia de contradição, contraste, oposição, que é o elemento mais importante entre os que revistamos. Trata-se de uma tensão de significados, um dos fatores principais da linguagem poética.

**4**

Até agora, só estudamos praticamente o dístico-estribilho. É tempo de perguntar qual é a sua ligação com os outros dísticos, separados dele por reticências e formando a segunda parte de cada quadra (versos 3-4, 7-8, 11-12, 15-16, 19-20). A resposta é que não há ligação. As estrofes são formadas por dísticos desligados, pelo menos aparentemente, como indica a pontuação que os delimita. Para averiguar se há entre elas algum traço unificador, podemos usar o elemento mais geral que percebemos até agora, a contradição, aplicando-o à análise dos segundos dísticos de cada estrofe. O resultado é o seguinte:

Beleza X loucura

Sol claro X alma escura

um bom que vai X maus que ficam

país prepotente X países submissos

politiqueiro ativo X poesia perecendo

Não há dúvida, portanto, de que todos eles são baseados em contradições, e na nossa análise essa verificação adquire um efeito comprobatório circular, isto é: a contradição verificada através do ritmo no dístico principal (estribilho) se verifica também em todos os outros; o fato de todos os outros serem construídos segundo uma estrutura contraditória reforça a idéia de que o ritmo do estribilho cria, de fato, uma contradição essencial. O nível estrutural remete ao nível semântico, e vice-versa, como a parte e o todo remetem um ao outro. Então, podemos verificar que:

1. a homogeneidade das rimas e do esquema rímico em geral é apenas manifestação de uma homogeneidade mais larga, baseada na estrutura contraditória. Todos os dísticos são construídos segundo ela;

2. a estrutura contraditória de cada dístico se amplia como modelo, até definir a estrutura contraditória de todo o poema;

3. há outras contradições, como a que se observa entre a unidade sonora e a dualidade semântica;

4. talvez a divergência, a falta de nexo entre o estribilho e cada um dos dísticos que o segue seja, na verdade, uma forma de contradição, de oposição.

Ora, a contradição é um fenômeno de choque, de contraste e até conflito entre dois elementos que se opõem. Nesse sentido, vamos explorar uma verificação de ordem meramente estrutural que já foi feita antes: a correspondência entre o esquema rímico e a divisão do poema, que vimos ser em três blocos.

O primeiro bloco é formado pelas duas primeiras estrofes, com rimas *endoendo-endo*(versos 1-8). O primeiro de seus dísticos é construído de modoirônico, confirmado pelas reticências, sinal que denota freqüentemente esteestado de espírito: os delicados cavalinhos estão correndo, e nós, homenscavalarmente brutais, comendo. . . É notório o choque de sentido entre o cavalotratado afetuosamente, e o homem tratado como bruto; também notório é ochoque rítmico entre o deslizamento do primeiro e o galope do segundo.Estamos em plena contradição irônica; aliás, a ironia é uma figura baseadaexatamente na contradição dos termos.

Já no segundo dístico (versos 3-4), a contradição parece sobretudo patética; contraste entre a beleza, que normalmente deveria pacificar, exaltar e, no entanto, enlouquece: "Tua beleza, Esmeralda, / Acabou me enlouquecendo". O mesmo pode ser dito do segundo dístico da 2ª estrofe (versos 7-8), com o contraste entre a claridade do sol e a penumbra da alma. No entanto em ambos há também um toque de ironia: no primeiro dístico, devido à situação de contraste e do próprio ar meio grandiloqüente; no segundo dístico, devido à banalidade das imagens. Um patético infiltrado de ressaibo irônico.

Na 3.a e na 4.a estrofe os dísticos que seguem ao estribilho (versos 11-12 e 15-16) são igualmente baseados numa contradição, que, todavia, não parece patética, mas predominantemente irônica, o que é marcado pelas reticências. "Tanta gente que poderia ir sem fazer falta, e, no entanto, quem vai é logo alguém da qualidade de Alfonso Reyes, que poderia ficar. . ." "A Itália fascista falando grosso e se impondo à maioria das nações, que tentaram chamá-la à ordem, mas acabaram se rebaixando. . ." No entanto, simetricamente ao que observamos antes, a ironia aqui não é pura, porque há um toque de patético nas duas situações: a do homem bom *(avis rara)* que vai embora no lugar dos medíocres e maus; e sobretudo a do país prepotente, que, entretanto, prevalece na empresa de esmagar um pobre país primitivo. Ironia infiltrada de ressaibo patético.

Nesses termos, verifica-se a importância da análise das rimas, que caracterizam dois blocos, diferenciados pelo teor do discurso. Com efeito:

1.° bloco = estrofes 1 + 2, com rimas *endo-endo-endo*e o seguinte tipo de discurso: Irônico + Patético (irônico);

2.° bloco = estrofes 3 + 4, com rimas *endo-endo-ando*e o seguinte tipo de discurso: Irônico + Irônico (patético).

Há, portanto, funcionalidade das rimas e correspondência entre os aspectos estruturais e os aspectos semânticos, determinando uma oposição geral entre o 1.° e o 2.° bloco. Sobre a base comum do estribilho irônico, eles se diferenciam e se opõem pela tonalidade dos dísticos terminais de cada estrofe.

O terceiro bloco é misto, como as rimas que nele ocorrem. A quadra virtual (versos 17-20) é interessante, porque é francamente irônico o verso 19, que termina em *ando* e rima com os versos finais da 3.a e 4.a estrofes, respectivamente versos 12 e 16. O verso 20, terminado em *endo,* que rima com o estribilho, seria patético pelo conteúdo, mas com forte marca de ironia, assinalada pelo ponto de exclamação e as reticências. Mas o retorno dos versos da 2.a estrofe, com rima em *endo*(versos 20 e 23), reintroduz a nota patética. Assim, essa estrofe é sincrética, não apenas pela solda de uma quadra e mais três versos, mas pela mistura bastante íntima de ironia e patético. Isso talvez permita concluir a análise desse aspecto do poema, dizendo que as estrofes se ordenam segundo uma dialética da ironia e do patético, com a unidade formada pelas oposições de tonalidades. Seja como for, a nossa conclusão seguiu o rumo do levantamento dos elementos "materiais", para extrair deles os significados, passando pela percepção da estrutura. Fiquemos assim com uma noção que tem bastante valor prático no trabalho sobre os textos: na análise, que não pode se limitar às intuições, mas precisa suscitá-las ou confirmá-las, a estrutura tem precedência como elemento de compreensão objetiva. Pelo menos como etapa do método, o significado pode ser considerado como contido nela.

**5**

Este árido exercício deveria prosseguir, orientado agora pela constatação de que o poema se rege por contradições; de que a sua estrutura é contraditória, marcada pela recorrência de um dístico irônico. A ironia deve ser levada sempre em conta, porque e o gerador da contradição, ou seja, da oposição entre os elementos. Ela domina de tal modo que não dá muito lugar para as outras figuras, usualmente mais importantes ou mais freqüentes do que ela, como a metáfora, a metonímia, a sinédoque. Neste poema, as metáforas são do tipo usual, isto é, desgastadas pela incorporação à fala corrente: enlouquecer de amor, anoitecer na alma, morrer a poesia. É verdade que a ironia central se constrói sobre uma metáfora (homem = cavalo); mas de importância menor em face do seu envolvimento por aquela.

De fato, a ironia aqui é ampla e misturada, abrangendo uma nota de patético e de melancolia; e sabemos que se fala em "ironia trágica", "ironia do destino", "cruel ironia" etc. Há uma ironia de conotação cômica, ou simplesmente alegre, e outra de conotação trágica, ou simplesmente melancólica. Entre ambas, a gama e vasta.

Uma última observação de reforço, a respeito da correlação entre o vocabulário e o gênero. O vocabulário deste poema se caracteriza pelo uso coloquial das palavras e frases, com extrema simplicidade, seja do lado da nota irônica, seja do lado da nota patética. Linguagem popular, como "cavalão", "falando grosso", "se avacalhando", "politicando", "nossa!". Locuções sem formalismo, como "acabou me enlouquecendo", "tanta gente ficando". Ora, isso contradiz a própria essência do gênero, cortesão e elegante, que em princípio exige linguagem requintada. Portanto há choque entre a norma e o seu uso, mostrando a ironia do poeta ao se servir de um antigo gênero polido para descrever um acontecimento mundano atual (primeiro nível da ironia), mas desfigurando-o essencialmente pela identificação daquela burguesia cavalar à natureza animal (nível segundo e mais forte da ironia). É como se o poeta degradasse uma forma literária antiga, associada aidéias de elegância e finura, associando-a à esterilidade mesquinha do mundo burguês, que procura imitar sem êxito comportamentos esvaziados do seu significado (como em *A terra desolada,* de T. S. Eliot).

Isso encerra o nosso exercício voluntariamente incompleto, pois já ficou dito o que se queria dizer, isto é: para uma conclusão objetiva sobre o significado do poema (inclusive a fim de confirmar intuições eventuais), convém partir de verificações elementares, que permitem desmontar a estrutura.

**6**

Agora só falta terminar, resumindo assim: o poema descreve a oposição entre uma cena vivida e as reflexões ou sentimentos que vão-se desenrolando simultaneamente no íntimo do poeta. Na tribuna de um prado de corridas (que naquele tempo era lugar muito elegante), há um almoço em homenagem, enquanto os cavalos correm. Parecem quase brinquedos, inofensivos, deslizando ao longe. Páreos e almoço duram algum tempo, registrado pela recorrência do estribilho, que descreve a ação exterior e se transforma, de exigência do tipo de poema, em traço funcional; e o fato dele marcar a duração temporal mostra que, no caso, a forma do rondo é operativa como registro da realidade. No salão, os convidados parecem na verdade uns animais, indiferentes ao que vai no espírito do poeta, insensíveis à beleza da tarde, inconscientes da gravidade do mundo. O poeta divaga sobre tudo isso, mas só lembra coisas frustrantes, em oposição e contraste com o movimento externo, a euforia da corrida e da festa. Frustradoras — sejam as de cunho pessoal (insatisfação amorosa, melancolia), sejam as de cunho social (partida de um homem eminente, descalabro da paz no mundo, politicagem no país). Há mistura, oposição constante entre a cena exterior e a "ladeira do devaneio" (para falar como Victor Hugo). E parece que as coisas brilhantes recobrem no fundo as coisas deprimentes. No entanto tudo isso deve ser tomado como um grão de sal, porque afinal de contas a vida é assim mesmo, e nela tudo se mistura, não havendo estados de pureza da percepção ou das emoções. O que não impede que o balanço, nessa tarde de domingo festivo, seja melancólico. Uma ironia melancólica, que atenua o patético, mas também embota a amargura e o sarcasmo.

Dito assim, tudo fica meio pedestre, como são as paráfrases. Mas dito pelo poeta, é admirável, porque a poesia não depende do "tema", e sim da capacidade de construir estruturas significativas, que dão vida própria ao que de outro modo só se exprimiria de modo banal. Aqui, o essencial está no fato da mensagem ser organizada por meio de um determinado sistema de oposições, manifestado em ritmos, sonoridades, cortes, surpresas, fulgurações verbais, num dado contexto. Essa organização realça na complexidade do discurso a função poética, espelho de Narciso da palavra e, para nós, uma espécie de plumagem sexual que ela reveste.

Assim, truques como a simples repetição dos versos 7 e 8 em contexto novo, além da duplicação de um deles, modificado pela evocação da Esmeralda referida no verso 3 (versos 21-23). ampliam o significado e transmitem uma extraordinária carga de patético, destilado paradoxalmente pela ironia:

*21* O sol tão claro lá fora,

*22* O sol tão claro, Esmeralda,

*23* E em minh'alma — anoitecendo!

A importância estratégica deste trecho é grande, porque ele efetua o destaque de versos anteriores (versos 3, 7, 8), que desse modo se elevam a um nível relevante e *significam* de modo especial, inclusive porque a metáfora do último verso (que repete o 8.°) é posta em destaque pelo travessão e o ponto de exclamação, parecendo com isso adquirir sentido privilegiado. A repetição dos versos 7-8, com a variante do verso 22, envolve e recobre a do estribilho, que lhe serve de modelo; e ambas mostram como as regras do rondó-rondel podem ser úteis para sublinhar a mensagem.

Quanto a esta, diz Emanuel de Moraes (na obra e página citadas) que o "conteúdo lírico" não se encontra no assunto ocasional da homenagem mundana a Alfonso Reyes, mas nestes versos, "cujo significado é o dominante do poema". Depois da análise feita aqui, talvez se possa dizer que o significado dominante decorre do sistema de oposições e contradições, que constituem o princípio estrutural e explodem como jóia rara nessa contradição suprema do amor que escurece a alma, dentro do fulgor do dia claro, restaurando inesperadamente a pujança da metáfora (mesmo usual), como coroamento de um poema dominado pela ironia.

**QUE PAI CONTRA QUE MÃE? A QUESTÃO DO**

**PONTO DE VISTA EM UM CONTO DE MACHADO DE ASSIS**

*Hermenegildo Bastos*

“Pai contra mãe” integra o volume a que Machado de Assis deu o nome Relíquias da casa velha. Na advertência, o autor explica tratar-se de uma coletânea de textos de natureza diversa: “...idéias, histórias, críticas, diálogos...” (\*). O caráter de miscelânea parece bastante claro. Aí coexistem o conto e a crônica, até mesmo textos teatrais que na edição da Aguilar foram reunidos na seção de Teatro.

Para o estudioso de literatura, assim como de história, essa “matéria diversa” tem um sabor à parte. Crônica e ficção coexistem do início ao fim de “Pai contra mãe”. O tom e o ritmo do relato documental servem aos propósitos do ficcionista interessado em construir uma percepção do Brasil que, fincada em situações históricas factuais, entretanto se projeta como uma visão do país, não apenas de ontem, mas de sempre.

A coexistência de gêneros diversos é marcada por ironia, o que resulta da posição distanciada assumida pelo narrador em terceira pessoa. Um narrador aparentemente neutro relata fatos do tempo da escravidão, nas suas palavras, “uma instituição social”. As práticas e os costumes, os ofícios e os aparelhos próprios à escravidão se foram com ela. Em princípio, julgar-se-ia tratar-se de um relato de algo já extinto. O leitor, entretanto, é levado a se posicionar sobre as situações de violência, é obrigado a fazer juízo de valor sobre o ato da tia Mônica que sugere ao casal Candinho e Clara levarem o filho para a Roda dos enjeitados: “Tinha já insinuado aquela solução, mas era a primeira vez que o fazia com tal franqueza e calor, - crueldade, se preferes.” (p. 664)

O leitor não pode ficar alheio à violência e à crueldade. Jogos de linguagem levam ao comprometimento do leitor. Logo no primeiro parágrafo, descrevendo a máscara de flandres, o narrador ironiza os valores sociais dominantes: com a máscara que impedia o escravo de beber, preservavam-se a sobriedade e a honestidade. “A máscara era grotesca”, diz ele, “mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel.” Dir-se-ia estarmos em presença de um moralista que destilasse a sua descrença na possibilidade de uma vida social sem crueldade. Mas a visão supra-histórica não é a-histórica. Trata-se aí da história do Brasil, ou melhor, de uma estrutura social baseada em mecanismos muito específicos.

A leitura de Machado de Assis como o pessimista metafísico é hoje uma leitura feita predominante no estrangeiro. A crítica brasileira, pelo contrário, tem optado por uma leitura histórica que tem tudo a ver com o país em que a obra foi produzida. Sobre isso diz Roberto Schwarz que

“O distanciamento olímpico do Mestre não desaparece, mas passa a funcionar como um anteparo decoroso, que permite a relação incisiva com o presente e a circunstância. (...) Em lugar do pesquisador das constantes da alma humana, acima e fora da história, indiferente às particularidades e aos conflitos do país, entrava um dramatizador malicioso da experiência brasileira.” ( Schwarz, 2006, p. 63)

A caracterização em “Pai contra mãe” dos funileiros que fabricam as máscaras de flandres e as penduram nas portas das lojas para vendê-las é bastante ilustrativa dessa divisão crítica. As máscaras de flandres eram usadas pelos senhores de escravos para evitar que esses bebessem. Com isso preserva-se a moral e, é claro, o patrimônio. Mas os funileiros que as fabricam são gente pacata que ganha a vida honestamente. Lembre-se que o texto gira em torno do problema da ausência de trabalho. Segundo a primeira leitura, aí teríamos um problema da condição humana ou da impossibilidade do ser humano se livrar do mal que o persegue. Mas, segundo a outra leitura, aí teríamos uma situação histórica específica decorrente do capitalismo periférico em que a escravidão, abolida nos países centrais, ainda era a forma econômica, social e... humana.

Após descrever, de maneira fria e sem apelos melodramáticos, a máscara de flandres, o narrador fecha o parágrafo com “Mas não cuidemos de máscaras”. As máscaras a que agora se refere já são outras, são as da ideologia. Na verdade, da idéia de que o mal é uma condição inevitável do homem se diz, então, que é uma ideologia legitimadora da crueldade.

A passagem da narrativa pretensamente documental para a ficção é feita pela ironia. Essa já se mostra na escolha dos nomes: Cândido Neves, ou Candinho, e Clara, nomes que conotam pureza e candura. E de fato não se pode dizer que o casal seja ruim, que essas são pessoas más e que tramam o mal para os outros. São pessoas comuns que lutam pela sobrevivência.

A inaptidão de Candinho ao trabalho é o ponto de partida para a construção da intriga. Em certo momento, porém, o trabalho é escasso e os desempregados passam a disputar com Candinho o lucro fácil de caçar escravos fugidos. Este ofício não seria nobre por si mesmo, “mas por ser instrumento da força com que mantém a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras”. (p. 660) Os que se dedicavam a ele não o faziam por desfastio ou estudo. Além da necessidade, havia também o “gosto de servir”. Tudo dava “impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem” (ibidem).

A visão do Brasil aí projetada é aquela já presente em Memórias de um sargento de milícias de Manuel Antonio de Almeida. Candido Neves é um Leonardo, mas com uma diferença: em “Pai contra a mãe” o pôr ordem à desordem é valorado pelo narrador. A ironia é a arma de crítica que não se encontra na obra de Manuel Antonio de Almeida.

Em “Dialética da malandragem”, Antonio Candido afirma a propósito de Memórias de um sargento de milícias que “O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do “homem como ele é”, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal” (Candido, 1993, p. 39). Diz ainda Antonio Candido que este cunho é representado na construção do enredo “pelo estado de espírito com que o narrador expõe os momentos de ordem e de desordem, que acabam igualmente nivelados ante um leitor incapaz de julgar, porque o autor retirou qualquer escala para isso”. (idem, p. 39)

A equivalência da ordem e da desordem está presente na própria economia do livro construído como uma simples crônica despretensiosa. Este ritmo, digamos, leve e despretensioso se faz presente também em “Pai contra mãe”, mas, repito, de forma irônica. O narrador constrói, ao lado do discurso explícito, um outro discurso de crítica e crítica impiedosa. A frase final, colocada como se fosse de Candinho, pode ser também lida como uma reflexão do narrador.

Aqui se coloca, então, a questão do ponto de vista. A narrativa em terceira pessoa permite ao autor o distanciamento (ou ironia) necessário para se colocar fora da história narrada, mas sem assumir a posição de neutralidade. Outra seria a história se fosse narrada, suponhamos, por Candinho, ou tia Mônica, ou ainda, Arminda. Dado o condicionamento de cada um no interior da trama, teriam todos uma visão parcial dos acontecimentos. A visão do narrador, pelo contrário, é auto-reflexiva. Se cada personagem manifestasse o seu ponto de vista, teríamos, assim, no conjunto, pontos de vista diferentes mas incapazes de auto-reflexão. Cada um seria um outro ponto de vista, mas a diferença não seria significativa. Candinho pouco saberia de tudo aquilo que com ele ocorre.

Nas bordas da crônica instala-se a ficção. É isso que permite ao autor produzir um ponto de vista outro ou ponto de vista capaz de distanciar da ideologia dominante para evidenciá-la. Na verdade é isso que dá sentido ao trabalho da arte e da literatura: evidenciar o que a ideologia esconde e legitima.

O problema básico dos personagens é o trabalho, ou melhor, a ausência de trabalho. Aí se constrói a dialética da ordem e da desordem, mas, como já disse, com um gosto acre que não encontramos nas Memórias de um sargento de milícias. Trabalha Candinho, como Leonardo, para pôr ordem à desordem. A Candinho podemos chamar, seguindo Walnice Nogueira Galvão, um “inútil utilizado” (Nogueira Galvão, 1972, p. 41 e ss).

Entretanto a expressão mais comum para personagens como Candinho, de que, aliás, a literatura brasileira está cheia, é a de “homens livres”: homens que, não sendo proprietários, não são também trabalhadores, mas sim aqueles aos quais cabe eventualmente a missão de levar a cabo ações escusas sem as quais a ordem não pode existir. A desordem não é o oposto da ordem, mas sim o seu complemento.

O comprometimento do leitor é um fator preponderante nas obras de Machado de Assis: “crueldade, se preferes”, assim o narrador se dirige ao leitor exigindo que ele tome partido nas questões. Na verdade, da leitura de Machado de Assis fica-nos a certeza de quem ninguém é inocente, somos todos no mínimo coniventes, afinal somos todos também pessoas comuns e honestas lutando pela sobrevivência.

Nesse sentido, é importante a caracterização do dono da casa onde Candinho mora sem pagar o aluguel. É um tipo banal, sem qualquer profundidade, mas é alguém que acumula capital, de maneira fria e impiedosa. O senhor de Arminda é também dono do capital.

Na fronteira entre crônica e ficção, “Pai contra mãe” às vezes agride a verossimilhança mais estreita: Arminda estava por demais perto de Candinho como também do seu senhor para que a ação justificasse toda intriga. Contudo, como já vimos, o senhor não pode baixar da sua posição de representante da ordem, alguém precisa fazer por ele.

“Pai contra mãe” é um texto que, na sua despretensão aparente, tem um significado muito especial. Para leitores do século atual que já conhecemos a obra de Marx e as suas análises sobre a forma mercadoria, não é de estranhar uma frase como “dinheiro também dói” (p. 660). Mas para um escritor do final do XIX deve ter sido ao menos espantoso. A frase completa é elucidativa: “Grande parte [os escravos fugidos] era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói” (ibidem).

A crônica/ conto, aparentemente despretensiosa, atinge aqui a qualidade dos grandes textos do realismo do século XIX, isto é, das obras literárias capazes de apreender o funcionamento da sociedade mercantilizada, evidenciar os seus mecanismos e a força da reificação. Temos assim um texto capaz de apreender num país como o nosso e no seu modo peculiar de fazer parte do capitalismo moderno a forma social da reificação. Apreender e criticar.

Com isso Machado de Assis consegue produzir um ponto de vista outro, mais do que simplesmente um outro ponto de vista. Evidenciando as máscaras, ou seja, a ideologia dominante, “Pai contra mãe” dá a ver a sociedade reificada. Nesse sentido, o título pode ser enganador: a princípio pensaria o leitor que o pai e a mãe são Candinho e Arminda, mas com cuidado verifica-se que há aí muitos pais e muitas mães. O antagonismo é a tônica dessa sociedade.

Ao se colocar na fronteira entre ficção e história, “Pai contra mãe” consegue: 1 – universalizar a narrativa aparentemente factual; 2 – dar à ficção uma dimensão de uma história que não é de ontem nem de hoje, mas a história de um país e seu modo peculiar de se inserir no mundo. Machado de Assis pôde representar o Brasil porque deu a ver a maneira do Brasil estar no mundo. É, portanto, uma visão do universal a partir de um ponto de vista local. Como sabem os leitores de Antonio Candido, esta é uma constante da literatura brasileira: a dialética entre localismo e universalismo.

Obra representativa é aquela capaz de captar a história em movimento. Estamos no universo do realismo figural de que fala Auerbach. Realismo é, segundo Auerbach, a representação da vida ordinária em forma severa, problemática e sobre um fundo histórico. Forma severa, por sua vez, significa que os acontecimentos da vida das pessoas comuns são tratados de modo trágico. O estilo baixo, dos personagens comuns, domina a obra realista:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos (Auerbach, 1971, p. 430).

Na obra realista se representa o mundo ordinário e corriqueiro de personagens como Candinho e tia Mônica, a qual, como deve se lembrar o leitor, era dada a patuscadas. É o universo comum que alcança o centro da obra literária.

A ficcionalização da história em “Pai contra mãe” é o caminho para se atingir uma outra dimensão da própria história. O que aí se representa é a sociedade do favor, onde o sujeito burguês do realismo à Balzac ou Stendhal não tem existência. O que está em jogo é outra dialética, a da ordem e da desordem. Em vez do sujeito burguês, o malandro; em vez da imposição do trabalho e da exploração pelo trabalho, a ausência de trabalho; em vez do trabalhador, o escravo.

A forma literária é assim mimesis de uma outra forma, a forma social, no nosso caso a “sociedade do favor”. Sabem todos que leram Auerbach e Lukács que mimesis não é cópia, mas exatamente isso a capacidade de captar o movimento da história que de outra forma manter-se-ia oculto.

(\*) Trabalho com a edição da Aguilar, Obra completa, vol. 2, 1992, p. 658. Doravante indicarei no texto a página dessa edição.

**Bibliografia citada**

Auerbach, Erich. Mimesis A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

Candido, Antonio. A dialética da malandragem. In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Machado de Assis. Pai contra mãe. In: Obra completa. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1992.

Nogueira Galvão, Walnice. As formas do falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

Schwarz, Roberto. Leituras em competição. Novos estudos CEBRAP, 75, julho de 2006.

# O Segredo do Bonzo:

# engodo, farsa e verossimilhança

*Tiago Sottilli*

Quando estamos diante de um texto literário, seja ele qual for, nos perguntamos imediatamente o que tal texto quer dizer. De forma rápida se pode dizer que antes de tudo um conto, um romance, uma poesia, uma peça de teatro quer ser uma obra de arte, não devendo nada ao sentido que se possa extarir dele, por isso se diz que uma obra possui uma autonomia relativa em relação ao seu significado, sendo ele sempre histórico e por isso, mutável. Ou seja, um texto literário possui um significado não porque há um enigma a ser decifrado, mas porque ele está dentro da história. Sendo assim a busca por um significado sempre deve ser a busca por uma “verdade” histórica relativa, para isso sempre é importante buscar, se preciso for, os vários significados que tal texto pode ter.

Vários aspectos devem ser considerados para a interpretação de um texto literário: a intuição do leitor diante do texto; as sensações e os pensamentos que o texto desperta no leitor; as relações entre o texto e a vida real; as informações relacionadas ao contexto histórico em que o texto foi produzido, e, também, aquelas relativas à vida do autor. Essas primeiras impressões que o texto literário provoca no leitor e as informações históricas e biográficas devem ser valorizadas como ponto de partida, mas não como ponto de chegada para a interpretação. Isto porque o texto literário é resultado do trabalho do escritor que transforma as palavras, dando a elas um novo sentido, muitas vezes bem diferente do seu sentido comum, próprio ou dicionarizado. Quando a intuição e os elementos informativos se tornam eles mesmos a interpretação, a ponto de não nos deixar ver as marcas do trabalho artístico, corremos o risco de não perceber o deslocamento de sentido das palavras e nos apegarmos ao seu significado literal, fazendo uma leitura que, em vez de chegar ao interior do texto literário, acaba por evitar o contato efetivo com ele.

Algumas vezes, procuramos ligar o sentido de um texto literário imediatamente à realidade social, associando diretamente as imagens poéticas a fatos concretos da realidade, assim, esquecemos que o texto literário é uma forma **mediada**,e não imediata, de representação da vida social. Outras vezes, somos tentados a adivinhar o sentido real das palavras do texto literário que imaginamos estar escondido atrás das imagens e metáforas criadas pelo autor, mas a palavra literária não é uma charada que esconde o seu verdadeiro sentido do leitor; ela é, na verdade, resultado do trabalho do escritor sobre o sentido original das palavras que, como matéria-prima bruta, é explorado, lapidado, deformado, transformado, conservado e renovado ao mesmo tempo, criando, assim, sentidos que não estavam disponíveis ou visíveis antes para o leitor.

Os muitos sentidos do texto, suas muitas vozes, são partes distintas entre si que se articulam de variados modos para compor uma unidade, uma totalidade em si mesma que se constitui no mundo da obra. Ainda que todas as impressões iniciais que um texto nos causa devam ser consideradas, e que também os dados externos ao texto, as informações históricas, sociológicas, psicológicas, biográficas etc. sejam importantes, é essencial, para a realização do processo de interpretação, que busquemos perseguir a totalidade que o texto encerra em si mesmo a partir do trabalho estético; para fazer isso, precisamos procurar entender o modo como as palavras se organizam no texto. Muitas vezes, nos preocupamos apenas com **o que** o texto nos diz e deixamos de lado o **como** ele nos diz. É necessário perceber a **forma** como o autor articula as estruturas literárias (rimas, ritmo, imagens, figuras, narradores, personagens, tempo e espaço etc.) para que entendamos todo o conjunto do texto literário. Se ficarmos atentos apenas àquilo que o texto diz imediatamente, ficaremos sempre com apenas uma parte do texto, a sua superfície mais imediata.

Observemos um pequeno conto de Machado de Assis, *O segredo do Bonzo*[[25]](#footnote-26)*,* escrito no início dos anos de 1880 e publicado originalmente em 1882 na obra *Papeis Avulsos.* O texto anedótico de Machado não é nada despretensioso, especialmente por que quer ser despretensioso e passar despercebido. Não é o que acontece. Na advertência da obra o autor sugere que a coletânea de contos foi organizada de modo a aproveitar vários escritos do autor, para não perdê-los, sendo essa a metade da verdade. A outra parte é que os contos possuem uma unidade, possuem uma linha, uma razão para estarem reunidos. Diz o autor: “sãopessoasde umasófamília,queaobrigaçãodopaifezsentaràmesmamesa”. Nessa linha está uma possibilidade de entrada no conto, uma possibilidade de interpretação. É importante lembrar que *Papeis Avulsos* reúne importantes contos de Machado; também é importante lembrar que, a partir de 1880, Machado de Assis afina o diapasão da sua narrativa e cria o que se conhece como sua melhor obra crítica. Nessa obra estão*O alienista,* psiquiatra louco que cria um hospício e acaba por internar uma cidade inteira, ao final descobre sua loucura; *Teoria do Medalhão,* história de um pai que aconselha ao filho para que este seja “um grande homem”, por isso deixa a ver a ausência de trabalho e a falta de escrúpulos de uma dita elite brasileira; *O espelho,* história de um Almirante que fica numa chácara e sua presença fardada diante de um espelho lhe basta, sem ter materialmente nada, somente seu título. Então, aceitando a sugestão do autor na *advertência,* de que os personagens que veremos, as cenas, os enredos “são pessoas de uma só família”.

*O segredo do Bonzo* é exemplar na arte do engodo, especialmente por dialogar com um antigo escritor português Fernão Mendes Pinto, que ficou conhecido por suas histórias de Peregrinação, que é o título de sua obra, muitas delas falsas. Embora seja uma parte importante da interpretação do conto, não daremos muita atenção ao cotejo com Fernão, para isso teríamos que abrir uma sessão bastante intensa de análise da obra do escritor português. No entanto, o não cotejo com a obra de Fernão não inviabiliza nossa análise por que, ao que se nota, *Peregrinação* é o ponto de partida do conto e não ponto de chegada.

Pois bem, já sabemos que a história armada n’*O segredo do Bonzo* é uma falácia. Dois andantes, em 1552, ouviram um homem, *Patimau*, dispor sua teoria de origem dos grilos, e que fora ovacionado pelo povo por ter feito tão extraordinária descoberta. Na sequência, os dois personagens, *Diogo Meireles* e o narrador, que não sabemos o nome, encontram outro caso semelhante: “*ficamos espantados com a semelhança do caso*”, diz o narrador. Trava-se de outra teoria extraordinária, outro sujeito (*Languru*) que descobrira “*o princípio da vida futura*”, argumentando que para isso era preciso apenas “*certa gota de sangue de vaca*”. Admirados, seguiram sua caminhada pela cidade de *Fechéu*, quando *Digo Meireles* sugeriu que visitassem certo alparqueiro, por nome *Titané*, do qual lhe tinha grande estima. Este disse que as duas teorias que os dois ouviram era obra de um *bonzo,* chamado *Pomada,* homem de muito saber. Consentiram os três de irem à casa deste no dia seguinte.

Daí em diante o que se vê é o desmonte das duas doutrinas vistas pelo narrador e *D. Meireles*. As teorias são desmontadas pelo b*onzo*por nada menos que a teoria das teorias, que entendeu “*que,seumacoisa podeexistirnaopinião,semexistirna realidade,eexistirnarealidade,semexistir naopinião,aconclusãoéquedasduasexistênciasparalelasaúnicanecessáriaé adaopinião,nãoadarealidade,queéapenas conveniente*”, disse o *bonzo.* Na sequência ele os incitou a praticar sua teoria para ver se tinha razão; os três combinaram cada um a sua maneira, elaborar algo que pudesse lhes trazer lucro e fama e que provaria sua filosofia. Ou seja, convencer a gente não só de algo que não acreditam, mas que não possuem, eis o princípio da teoria do *bonzo.*

O primeiro a expor foi *Titané,* o fez sob o interesse de vender suas alparcas. O que fez foi nada menos que propaganda no jornal. A partir dessa fez com que todos cressem que sua alparca era a “*alparca do Estado*”, o que causou grande procura e o fez, seguramente enriquecer. No entanto, apesar da péssima qualidade de sua alparca, e mesmo que as tenha vendido ao reino todo, este, *Titané,* não tinha cumprido exatamente a teoria do velho ancião.

O segundo a expor suas ideias foi o próprio narrador, que não quis demorar na sua por achar a de *Diogo Meireles* mais extraordinária e a que seguia com mais rigor os ensinamentos do *bonzo.* A sua, no entanto, foi simples, tratou-se de tocar um instrumento para o povo de *Fechéu,* o qual o aplaudiu e o venerou, apesar deste possuir pouca familiaridade com a música, ou quase nenhuma.

A terceira e última foi a experiência de *Diogo Meireles*, como anunciado pelo narrador por ser a mais extraordinária das três. Tratou-se de um invento médico para curar um problema comum do povo de *Fechéu,* que sofria de certo inchaço no nariz. Este propôs substituir o nariz doente por outro, mas “*de pura natureza metafísica*”. Este reuniu intelectuais, políticos, filósofos convencendo-os da eficácia de sua doutrina; com algum debate sua proposta foi aceita e *Diogo Meireles* se colocou a “*desnarigar*” o povo e implantar o nariz metafísico. Essa é a última ação do conto.

Um jeito de conhecer uma obra literária é recontá-la, o que acabamos de fazer. Adiante é preciso prestar atenção em algumas coisas que estão no conto. A primeira delas é de onde vêm a narrativa, ou quem está narrando o história? Podemos notar que o narrador do conto é um dos personagens, que, embora não saibamos seu nome, podemos identificá-lo como alguém que pratica pelo menos duas ações: está no meio do desencadeamento dos fatos e narra esses fatos, então é alguém com relativo poder dentro do enredo. Um “poder” de contar e não contar, pois as coisas que estão à nossa vista e chegam ao leitor passam pelo seu filtro.

Ainda no início este narrador revela algo importante. Ele não fala e nem compreende o idioma falado nesta cidade de *Fechéu,* por isso seu amigo *Diogo Meireles* vai traduzindo o que acontece, o que é falado. Então, podemos supor que a história que estamos lendo é a história narrada por *Diogo Meireles*, uma vez que ele a traduz para o narrador. Ou pensar que pelo menos *Diogo Meireles* participa de uma parte da narração, já que, supondo, o narrador não compreende o que é falado, mas vê as ações praticadas pelas demais personagens. Ou ainda, isso pode ser um subterfúgio usado pelo narrador para se auto livrar antecipadamente das consequências do que será narrado. Diz o narrador: “*ia-me repetindo pelo nosso idioma o que ouvia do narrador, e que em resumo, era o seguinte*”. Daí em diante segue o relato da primeira história, da origem dos grilos etc. Esse recurso narrativo é revelador, está no princípio da história e é aplicada somente à história da primeira teoria, não vamos mais encontrá-la ao longo do enredo, mas podemos pensar que em todos os outros casos *Diogo Meireles* traduziu o que passou, ou podemos duvidar do narrador e pensar que ele entendia o idioma e usou o recurso para passar a responsabilidade da narrativa a outrem mantendo-se no comando.

Então, embora não possamos ainda responder essas hipóteses já temos como certo que este narrador tem receio do que está contando, pelo fato que tenta enganar o leitor, ou seja, fazer o leitor ter dúvidas de onde vem a narração. Mas por que esse recurso? O quê há nessa história que mereça ser escamoteado?

Talvez devêssemos olhar um pouco para o contexto em que acontece a história e ver que os fatos começam como algo corriqueiro e anedótico: encontrar alguns sujeitos (dois exatamente) discursando para o público suas teorias extraordinárias e estapafúrdias, o que seria perfeitamente verossímil. O fato de pessoas buscando atenção, ou mesmo em estado de delírio. O que não é verossímil é o fato de estas pessoas serem ovacionas por descobrirem a “*origem dos grilos*” e o “*princípio da vida futura*”, que provinha de “*certa gota de sangue de vaca*”. Embora possamos duvidar dos dois amigos se isso realmente aconteceu, são fatos que foram narrados e registrados. Também, são esses fatos que levam os dois amigos, mais o *Titané,* procurarem um sábio ancião para os ajudarem a desvendar os mistérios.

O tempo e chão histórico nos são bem distantes, nem o tempo da escrita e da narrativa são próximos. Os fatos acontecem em 1552 no Oriente, salvo engano uma cidade chinesa (que é o fruto de peregrinação do português Fernão Mendes Pinto), por isso, imediatamente uma ligação com a obra *Peregrinação.* Mas julgando pela ação das personagens, do narrador e do povo parece uma situação brasileira, ou pelo menos, abrasileirada.

Então, podemos dividir o conto em duas partes: uma anterior e outra posterior à intervenção do *bonzo,* por nome *Pomada,* o tal ancião de 108 anos descrito pelo narrador, indicado por *Titané,* que, supostamente, era o mentor de teorias tão absurdas. A intervenção do b*onzo*é exemplar e vale alguns exemplos. Começou dizendo, depois dos cumprimentos aos três que “*avirtudee osabertêmduasexistências paralelas, umanosujeitoqueaspossui,outranoespíritodosqueoouvemou contemplam*”. *Pomada* arma sua equação a fim de dizer que ele possui a teoria de todas as teorias e ainda, na sequência, desmente *Patimau*e *Languru,* dizendo que ambos, “*com talartesouberam meterestasduasideiasnoânimodamultidão, quehoje desfrutama nomeadadegrandesfísicosemaioresfilósofos,etêmconsigo pessoascapazesdedaravidaporeles*”. Em quem devemos acreditar agora? No narrador que nem sabe o idioma daquele local? Em *Diogo Meireles* que faz a mais estúpida das experiências e que “*estudou medicina convenientemente*”? No b*onzo Pomada* que disse “*que seumacoisa podeexistirnaopinião,semexistirna realidade,eexistirnarealidade,semexistir naopinião,aconclusãoéquedasduasexistênciasparalelasaúnicanecessáriaé adaopinião,nãoadarealidade,queéapenas conveniente*”?

Retrocedendo um pouco o argumento, na divisão do conto em duas partes, devemos colocar entre elas o discurso do narrador, que é onde está a porta de entrada do conto. Nele, nesse discurso, reside o poder de alguém narrando esses fatos com alguma organização; a narração, com alguma aceitação, de fatos extraordinários; e a crença de que o que aconteceu é perfeitamente verossímil se considerarmos o mundo criado pelo próprio conto. Nesse sentido estamos aceitando a teoria do velho *bonzo,* de que “*não há espetáculo sem espectador*”. A essa altura devemos lembrar algumas imagens e significados que podem ajudar na interpretação do conto. É hora de “decifrar”, com algum ganho, o sentido de algumas palavras. Bonzo por exemplo, é um substantivo que significa alguém que “inicia”, que ensina, um Sacerdote budista, o que ajuda ainda na definição do lugar da narração. Por outra parte, pomada, além do seu sentido farmacêutico, a palavra também significa engano, fraude, mentira, além de encontrarmos definições como vaidade e presunção. Juntando os dois significados é possível supor algo próximo a ensinamento enganoso, ou uma ideologia falsa, que possui certamente seus efeitos. Nosso idioma não possui o termo patimau, embora se possa “especular” algo próximo de “patifaria”, que designa algo indecoroso e indecente. No entanto patimau pode ser a junção de “pati+mau”; e mau significar seu sentido habitual, o contrário de bom, por isso ruim, portanto uma mistura de patifaria com algo ruim.

Feito isso é possível atrair a leitura do conto, agora possivelmente verossímil, para o nosso chão histórico. Depois de ouvido e entendido a teoria do velho *bonzo*os três combinam que, cada um à sua maneira e interesse, praticar os ensinamentos do ancião. “*Combinamos,pois,àguisadeexperiência,metercadaumdenós,noânimo dacidadeFuchéu,umacerta****convicção***”, disse o narrador. Na atualidade estamos acostumados a ouvir essa palavra “convicção”; não é preciso buscar referências para provar que ela tem sido muito usada. Nesse sentido, depois de certa mediação, fazer referência com o tempo atual. E o que segue no conto é exemplar do tempo atual. O primeiro experimento consistiu em propaganda para vender as alparcas, a que foi feita através do que conhecemos por jornal. No conto ficou descrito como um “*papelfeitodecascadecanelamoídaegoma,obramuiprima...*” que é usado para expor “*as notícias da semana,políticas,religiosas,mercantiseoutras,asnovasleisdoreino,osnomes dasfustas,lancharas,balõesetodaacastadebarcosquenavegamestesmares*”. O segundo por sua vez foi um experimento musical do narrador, “*em que aliás era mediano*”, e que fora também ovacionado. O terceiro e decisivo foi o experimento médico: a substituição dos narizes por narizes metafísicos, que foi a prova derradeira e cabal do poder da “convicção”. Pode-se dizer que atualmente quem tem usado muito esse recurso são o judiciário e a imprensa, e a semelhança não é mera coincidência.

Como podemos notar esse conto possui uma áurea fantasmagórica. A começar pelo local, ou seja, não conseguimos, como habitualmente se faz, ter uma imagem do local onde acontecem os fatos. Sempre quando se lê uma narrativa, ou mesmo uma poesia, conseguimos montar em nossa mente, pelas imagens que a obra possui, uma arquitetura, ainda que precária, porque somente temos as informações que a obra dá, do local. Ou ainda, conseguimos imaginar um local outro, mesmo não sendo fiel ao que a obra sugere. Neste caso não temos referência. Somente a referência dos discursos das teorias, que imaginamos ser em local aberto, depois um conselho onde *Diogo Meireles* convence as autoridades de seu experimente médico. Conseguimos também, com as referências, imaginar um local urbano, mas essa imagem fica prejudicada pelo tempo: “1552”, como ficou dito. Essa possível imagem nos causa, no mínimo, estranheza pela distância temporal que separa nosso tempo e mesmo o tempo da escrita do conto, 1882.

Ademais, e o mais importante, todos os experimentos caminham para atingir um ápice fantasmagórico: origem dos grilos; princípio da vida futura; a teoria do velho *bonzo;* as alparcas do Estado; a charamela; e por fim o nariz metafísico, que é a realização do conto em mostrar essa característica fantasmagórica. Sabemos, pois, que essa característica é algo do nosso tempo e não do tempo do conto. A natureza metafísica dos narizes é prova da obnubilação das imagens, ou da confusão das imagens. Mesmo que consigamos uma imagem dessa cena ela sai grotesca, porque se o nariz é metafísico ele não existe, e se não existe as pessoas de fato ficaram sem o órgão. Imaginar isso é a fatura do conto, imaginar o grotesco, a fantasmagoria possui essa faceta perversa.

Associado aos fatores fantasmáticos existe outro que é no mínimo curioso, que é difícil nomear. Precariamente dá para dizer que o conto possui um sentido descendente, em que a teoria da origem dos grilos é o cume e o nariz metafísico é o ponto mais baixo da descida. Mas o que isso quer dizer? Por que esses dois fatores possuem relação? A resposta não é simples, mas seguramente tem a ver com a história. A origem dos grilos sugere algo em que o estágio do desenvolvimento ainda é de pura crendice e aposta em teorias vazias de sentido, de sorte que a fantasmagoria é menos “danosa”, por assim dizer. De outra parte, no nariz metafísico a sugestão é de flagelo, ou mesmo de autoflagelação, num sentido literal, em que os doentes da cidade de *Fechéu*sentiram na própria carne, ou no próprio nariz!

Ainda, essa descendência sugere que o “desenvolvimento” nem sempre é para melhor, nem sempre é no sentido de evolução humana, ele pode significar muitas outras coisas, inclusive flagelo, o mundo está repleto desses exemplos.

Outro ponto que a leitura acaba por sugerir, e que vêm do próprio caráter fantasmagórico é o sentido de alienação produzido pelo decurso dos fatos. Para isso é possível começar pensando naquele povo de *Fechéu:* não tem voz, sua voz nos chega através do narrador, que sabemos não ser confiável. Suas ações estão no conto para referendar as teorias e compõem uma parte importante da teoria do velho *bonzo,* de que “não há espetáculo sem espectador”, ao que ainda acrescentava que as coisas não precisam existir na realidade e sim na opinião, que é sim, toda a verdade. Esse, ao que parece, é o sentido da alienação. É possível lembrar uma passagem famosa de Karl Marx no livro *O Capital,* quando este explicava o *fetichismo da mercadoria,* em que uma mesa parece ganhar vida e se põem a dançar na frente do trabalhador que a produziu.

Desmontar a teoria do *Pomada*não é tarefa simples, é necessário uma argumentação filosófica extensa e consistente para mostrar o contrário. E verdade, o ancião está no meio de uma descoberta que é em si muito lucrativa, seja do ponto de vista financeiro, seja do ponto de vista da fama (algo aliás que é tema de Machado de Assis. É só lembrar os motivos que levaram Brás Cubas a inventar o emplasto: “lucro e sede de nomeada). Essa descoberta diz respeito a algo que é próprio do nosso tempo, a alienação. A alienação não é original, não nasce com o capitalismo, mas é no capitalismo que ela vira uma mercadoria; se transforma não só em mercadoria, mas no próprio desejo de possui-la. E foi essa a sacada que o ancião teve. Essa descoberta dele diz respeito, de forma muito mediada, ao nascimento de um novo modelo de desenvolvimento, no caso brasileiro, tardio. Mas por que Machado de Assis foi lá para a Ásia para dizer isso? A resposta é ampla. Isso foi um tema dele, uma preocupação constante de sua obra, de sua narrativa, e é natural que ela apareça em alguma medida em contextos como esse. E ainda, o conto acaba por ser um microcosmos da obra Machadiana na medida em que possui essa ideia nova da alienação, do liberalismo, ambientado num contexto em que o povo parece ser escravo. Ou seja, a colisão entre liberalismo e escravidão, que produziu no Brasil efeitos muito diversos e estranhos, semelhantes à imagem das pessoas sem nariz carregando outro, de origem metafísica.

O que vemos então no conto, além das tradicionais marcas machadianas (ironia, desfaçatez de classe, inconformidade de ideias com a realidade), é uma elite com uma ética perversa, uma ética do saque, do engodo, da farsa, da falácia e do discurso alienado, que preza pelo lucro e pela glória. Assim, o Machado é um expoente atual na interpretação da história brasileira, não só do passado, mas do presente também.

Finalmente, como essa magra leitura foi feita de forma muito empírica, é preciso apontar algum referencial para uma leitura mais ampla e precisa de Machado e ainda, não nessa ordem, dizer quem foi Machado de Assis.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro em 1839, a 21 de junho, neto de escravo alforriado, seu pai foi um mulato pintor e dourador, Francisco José de Assis, sua mãe portuguesa imigrada para o Brasil ainda menina, Maria Leopoldina Machado de Assis. Nosso autor teve origem humilde; ficou órfão de mãe aos 11 anos, seu pai casou-se novamente com Maria Inês. Aos 15 anos já teria começado a trabalhar, vendendo doces feitos por sua madrasta nas escolas. Nessa idade já se documentam seus primeiros textos, poemas, que não inovam, porém suas primeiras crônicas e crítica literária já impressionam pela criticidade e engajamento às questões políticas da época. Assim, aos 18 anos o jovem Machado já está trabalhando: como caixeiro e tipógrafo, e para por aí esse tipo de trabalho, daqui para frente vamos encontrá-lo metido em trabalhos letrados, até o final da vida. Foi escritor portanto, antes revisor de jornais e revistas, por isso jornalista, e mais tarde funcionário público na condição de administrador.

É válido saber que o Brasil de Machado de Assis é o Rio de Janeiro, que se modificou muito rápido: “a cidade imunda dos anos de 1830 conhece um surto de desenvolvimento com o auge da produção do café nos anos 1850...” **(**Assis, Machado de, 1839-1908**,** p. 10). A cidade também se sofistica recebendo uma quantidade de jornais novos, peças teatrais, livrarias, música etc. A partir de meados da década de 1850 até sua morte em 1908, Machado produziu incessantemente, atingindo o auge ou a maturidade literária a partir dos anos de 1880. Casou-se no final dos anos de 1860 com Carolina Xavier de Novais, que foi sua companheira até o fim da vida. Na altura dos 40 anos se manifesta sua epilepsia e mais um problema nos olhos, que o fez temer ficar cego, o que felizmente não aconteceu. Nesse período recebe uma comenda do Imperador, que o habilita e o incorpora ao serviço público. Com o casamento e a comenda nosso autor tem uma vida tranquila até sua morte, num país que fervilha transformações.

A *ironia* machadiana que, claro, está presente nesse conto é uma questão consensual na crítica de sua obra. Segundo Gledson, comentando a ironia e resumindo um argumento de Roberto Schwarz, diz que depois dos anos 1880 “Machado já não podia retratar uma sociedade baseada na escravidão e no privilégio em termos que fossem ao mesmo tempo diretos e conformistas” (p**.** 26), e que então partiu para uma abordagem mais distanciada “e uma narração indireta que não era somente irônica, mas de uma ironia total e radical” (p. 27). A de se pensar que dessa ironia emerge as grandes possibilidades interpretativas de sua obra, nesse caso do conto. Pois, através dela se pode “dialogar” com a obra, “interrogá-la” a ponto de realizar o exercício interpretativo, que vai do levantamento de dados do conto, decifração de palavras, compreensão do narrador e suas atitudes, chão histórico e caracteres, para chegar enfim em questões mais estruturantes.

Decifrando a ironia Antonio Candido, no *Esquema de Machado de Assis* apresenta três ideias sínteses para a questão. Diz que, a) “sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas de maneira mais cândida; b) “estabelecer um contraste entre normalidade social dos fatos e sua anormalidade essencial; c) “sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal” (CANDIDO, p. 23). Pode-se ver a engrenagem dos contos nessas assertivas e como Machado passou a usar o fator irônico na sua obra.

Outro ponto diz respeito à diversidade do conto em relação ao romance enquanto modelos narrativos. Em síntese pode se dizer o seguinte: o conto é uma abordagem narrativa muito mais concisa que o romance, porém ambos possuem a marca da invenção de contextos e de caracteres, personagens postos em situações diversas e específicas No caso machadiano isso é claro quando se pensa no narrador e na sua desenvoltura como ente das situações. As narrativas em primeira pessoa são mais evidentes; parecem quase naturais as intromissões do narrador, pois ele está aí metido na situação e se pode vê-lo; nas narrativas em terceira pessoa este narrador, *a priori*, está mais distante, ou deveria estar, que não é o caso machadiano, ele sempre é parte constituinte da enredo, e em última análise deve se pensar de onde fala este narrador, ou quem ele representa, ou seja, tem um ponto de vista de classe, da classe dominante. Mas através da desenvoltura da narrativa tentará se esconder ou omitir sua verdadeira visão de classe. Então, nos contos que aqui vão nem sempre se pode fazer relação direta, o que vale é exercício da análise, da interpretação para desvelar a situação e voz do narrador e seu ponto de vista dominante.

Esse narrador é então marcante em Machado (e vai estar presente na literatura brasileira posterior) porque cristaliza de um lado o debate do abandono machadiano com o romantismo, do outro, precisa-se de um personagem que condense as ideias liberais atuantes no Brasil do século XIX e as ponha em contradição com o terreno em que atuam. Essas ideias estavam “fora do lugar”, como defende Roberto Schwarz em *Ao vencedoras batatas* e em *Um mestre na periferia do capitalismo,* pois atuavam num terreno em que aquilo que pregavam contradizia a condição de país sob o jugo da escravidão. Nesse narrador existe então, uma síntese histórica, vinda de campos distintos: o terreno da literatura propriamente dita e das questões sociais e políticas de seu tempo. Diz Schwarz, “em resumo, as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis”. Machado então as pratica na sua obra, que é o grande mérito da literatura, não dizer somente o que acontece, mas o que pode acontecer, ou que está dissonante na cotidianidade pondo-as em clarividência.

\*\*\*

ASSIS, Machado de, 1938-1908. *Memórias Póstumas de Brás Cubas; Quincas Borba; Dom Casmurro.* Coordenação editorial, biografia do autor, cronologia e panorama do Rio de Janeiro por Luís Augusto Fischer: Porto Alegre. L&PM, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos.* Rio de Janeiro. Duas Cidades, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis.* Posfácio de Homero Vizeu Araújo. Porto Alegre. Arquipélago Editorial, 2008.

GLEDSON, John. *Contos uma antologia, volume I e II/ Machado de Assis: seleção e notas Jonh Gledson.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro; 5º edição.* São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.

\_\_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas; 1º edição.* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

**Considerações sobre a poesia engajada do MST**[[26]](#footnote-27)

*Rafael Litvin Villas Bôas*[[27]](#footnote-28)

*Em memória dos militantes Josias Barros e Samuel Matias, do Coletivo de Cultura do MST de Pernambuco, assassinados em 20 de agosto de 2006.*

O ponto de partida deste artigo é a indagação sobre o preconceito contemporâneo em torno da arte engajada, mais especificamente, da poesia engajada. Em via de regra, o adjetivo “engajada” como complemento à poesia tem o efeito de atribuir-lhe menor valor estético do que a “grande arte”, que supostamente não estaria determinada por intenção política definida, ou declarada, na forma artística.

Ainda que o esquadro de causalidades do problema não se restrinja ao universo nacional, há determinadas passagens da história recente brasileira que conferem especificidade local à questão de âmbito global. Tomaremos como objeto de análise a poesia “Pra que um poema?”, do poeta, cantador e militante do MST Zé Pinto, com o intuito de refletirmos sobre as características atuais da poesia engajada.

O esforço de situar historicamente o preconceito com a poesia engajada nos leva a perceber que o progressivo desvalor do engajamento artístico está diretamente relacionado à derrota política que as organizações de esquerda brasileiras sofreram com o golpe militar de 1964. Pois, ao mesmo tempo em que os militares destruíram os recentes e promissores vínculos por meio dos quais se operava um processo de transferência dos meios de produção de técnicas e linguagens artísticas aos camponeses e operários, o regime dos fuzis incentivou a criação de um sistema nacional de televisão – do qual o maior expoente foi a Rede Globo. O objetivo era respaldar esteticamente o projeto de modernização conservadora do país, por meio da imposição de uma imagem de desenvolvimento, progresso e integração da nação, com a qual os militares e a elite nacional pretenderam justificar seu predomínio brutal no poder.

Um dos efeitos da hegemonia burguesa no âmbito da cultura, decorrente de sua dominação econômica e política, foi o apagamento da memória dos embates anteriores, em que movimentos como os Centros Populares de Cultura (CPCs) e o Movimento de Cultura Popular (MCP), ambos destruídos pelo golpe militar, articularam as esferas da cultura e da política de forma radical. A experiência de agitação e propaganda desses dois movimentos, que amadurecia a passos largos, compreendia a publicação de jornais, revistas, livros de poesia e música, a gravação de discos, a organização de festivais e de debates (BERLINCK, 1984). Ambos os movimentos operaram mudanças radicais na organização da produção cultural brasileira, desde os temas, a pesquisa de formas, a incorporação do processo de construção coletiva de obras, a apresentação gratuita em comunidades rurais e bairros de periferia urbana, a realização de oficinas de formação cultural em consonância com a formação política, que naquela conjuntura não andavam dissociadas (COSTA, 1996).

Com o golpe de 1964, a expansão do monopólio dos meios de produção de bens simbólicos nas mãos da elite, e de frações da classe média, gerou o preconceito, em partes da esquerda brasileira – e, principalmente, manifestou-se como senso comum nas classes populares – de que “cultura é coisa de rico”, conforme aponta Roberto Schwarz em texto escrito em 1982:

Há objeções contra o debate cultural no interior do movimento dos trabalhadores. Algumas nascem de um preconceito invertido: como a burguesia dificulta o acesso do trabalhador à cultura, este sente que cultura é coisa de burgueses. Outros dizem que a energia do movimento não deve ser desviada das questões políticas prioritárias. Outros enfim dizem que o povo já tem a sua cultura, e o que importa é preservá-la e limpá-la dos contrabandos da cultura burguesa e da modernização (1987, p. 83).

Em suma, temos como fatura regressiva, conseqüente do golpe, no âmbito da cultura, a consolidação da noção de cultura e arte como mercadorias, como espetáculo cuja finalidade exclusiva é divertir. Desde então cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica são vistos como pólos antagônicos. Naturaliza-se a idéia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende sua qualidade. E toda tentativa de direcionar a produção artística e cultural para o rumo do engajamento, da intervenção na realidade, é interpretada como manobra autoritária, maniqueísta, que atropela a dimensão subjetiva da criação artística ao submetê-la a demandas de ordem política.

É nesse cenário asfixiante que procuramos dimensionar outra perspectiva para a noção de engajamento estético, buscando caracterizar a validade atual da poesia engajada, no âmbito da recepção e da produção, e na dinâmica interna da organização cultural do MST.

**A produção poética do MST: avanços e impasses**

O estudo de maior pretensão teórica até hoje realizado sobre a produção poética do MST – que na concepção da autora, Roseli Caldart, inclui os poemas e os cantos – analisou a produção dos militantes do MST da região sul do país. “Sem terra com poesia: a arte de re-criar a história” é o resultado de uma pesquisa de mestrado, posteriormente publicada (CALDART, 1989)[[28]](#footnote-29). Por meio de entrevistas com militantes poetas e cantadores, acampados e assentados, e assessores do MST, a pesquisadora chega à constatação que um dos aspectos mais relevantes dessa produção é a recuperação da voz dos trabalhadores marginalizados pelo sistema e do direito de participar igualitariamente da produção artística como forma de representação e transformação da realidade. “E este processo de afirmação crítica da arte popular acaba pondo em questão a própria concepção de arte e, o que é fundamental, a cisão que historicamente foi criada entre arte e trabalho, entre arte e vida cotidiana” (*op. Cit*, p. 64). Ao levantar os temas mais recorrentes da produção poética – trabalho, terra e luta –, Caldart observa que os sem terra não dissociam as esferas do trabalho e do tempo livre, porque seu processo de trabalho não separa o trabalhador do resultado de sua produção. E como, em geral, não há divisão do trabalho como em sistemas industriais, as famílias sem terra dominam todo o processo de produção de seu trabalho. Portanto, ainda que varie em detalhes de tom e de forma, a grande maioria dos poemas se refere à dimensão da vida cotidiana dos trabalhadores, como uma totalidade. Segundo a autora, a produção poética do MST cumpre três principais funções:

a) Animação – entendida como ânimo para a ação, que faria o elo de mediação entre o emocional e o racional, entre o indivíduo e o grupo, permitindo que a identidade coletiva em gestação seja mais que discurso político internalizado.

b) Pedagógica – que significa dizer que os sem terra se educam enquanto produzem e declamam versos, ou seja, que a produção poética tem dimensão de força produtiva de reflexão e conhecimento, e age como conscientização política, reapropriação cultural e auto-afirmação do sujeito sem terra enquanto produtor de cultura.

c) Política – responsável pela união simbólica dos trabalhadores de diversas regiões do país em torno de uma luta comum, pela divulgação da luta pela reforma agrária para o conjunto da sociedade, e também pelo significado político que desempenham, principalmente no caso dos hinos de luta, nos casos dos confrontos diretos com os latifundiários e seus jagunços, ou com o estado por meio de seus representantes policiais ou judiciais.

Além disso, Caldart classificou a produção poética em tipos, a saber:

1º) Poemas-denúncia: sobre a situação geral de exploração em que vivem os trabalhadores ou sobre os atos de violência permanentes ou específicos sofridos pelos integrantes do MST.

2º) Poemas-história: narram em detalhes a história de ocupações, de enfrentamentos ou dos acampamentos em geral, cuja função principal é a preservação da memória da experiência vivenciada e a transmissão aos que se juntam posteriormente.

3°) Poemas-narração: distinção feita pela autora para diferenciar aqueles que narram os fatos da vida cotidiana, para além dos momentos decisivos.

4°) Poemas-hinos de luta: aqueles feitos como estímulo, chamado ou justificativa à luta.

5°) Poemas-sátira: utilização do humor para interpretar os fatos e relações de poder vivenciadas, como forma de demonstrar controle sobre a situação em que vivem, e evitar que o “ânimo de luta caia”, em geral feitos e declamados pelos jovens em momentos de descontração.

Portanto, no MST a poesia é fruída coletivamente, não apenas em momentos destinados exclusivamente à contemplação estética individual. A jornalista Letícia Lins, em reportagem de 6 de março de 2006, para o jornal *O Globo*, se surpreende com o fato de o dirigente Josias Barros se comunicar com os trabalhadores por meio de poesias em jornada de ocupações de engenhos improdutivos de Pernambuco:

(...) Pouco depois, o novo coordenador do movimento na região, Josias Barros, tomou a palavra para declamar textos de poetas, entre os quais Ademar Bogo (do próprio MST), José Martí (herói da independência cubana) e Patativa do Assaré (poeta e cantador das mazelas da seca, nascido no Ceará e já falecido).

Aos gritos de avançar, resistir, produzir, os sem-terra cruzaram a BR-408 e marcharam até o engenho São João. Ali começaram a derrubar a cerca, que classificaram como maldição do latifúndio. Não encontraram resistência. A propriedade, que fora ocupada anteriormente e teve de ser abandonada com uso da força policial, estava sem vigilantes.

Sentado na porteira do engenho, Josias recitava o poema *Elogio do aprendizado* , do alemão Bertolt Brecht (1898-1956):

Aprenda o mais simples!/ Para aqueles cuja hora chegou/ Nunca é tarde demais!/ Aprenda o ABC; não basta, mas/ Aprenda! Não desanime!/ Comece!/ É preciso saber tudo!/ Você tem que assumir o comando!/ ...Aprenda, homem na prisão!/ Aprenda, mulher na cozinha!/... Não se envergonhe de perguntar.../ O que não sabe por conta própria,/ Não sabe./ Verifique a conta/ É você que vai pagar. [Edição arbitrária do poema, de responsabilidade da jornalista.]

MST usa poesia para preparar a militância

Josias, que dirige o MST na Região Metropolitana e Zona da Mata, contou que tem usado poemas, inclusive de Pablo Neruda, nos grupos de estudo com a militância.

Aprendi a gostar de poesia no MST. A gente lê e tira dela muita preparação política disse, citando versos de Patativa do Assaré, no qual ele chora a morte da filha de 6 anos em razão da seca e conclama o sertanejo a lutar. (LINS, 2006)

A reportagem ilustra o fato de a poesia no MST cumprir uma função de agitação no calor da hora, e formativa, nos cursos de formação de militantes. Em ambos os casos, conforme afirmamos antes, a ela é conferido um espaço importante na organização, pois se credita à poesia engajada a capacidade de estabelecer conexões com a experiência social, de forma complexa, que comunica ao indivíduo em sua dimensão individual e coletiva e estabelece vinculações entre a luta do presente e as batalhas do passado. A dimensão estética cumpre um papel de força produtiva de conhecimento.

Notemos que o repertório do militante Josias inclui poetas de diversos países e continentes, como o europeu Bertolt Brecht, o cubano José Martí, o poeta camponês cearense Patativa do Assaré, e um poeta militante do MST, Ademar Bogo. Talvez um dos critérios do militante seja a seleção de poemas e poetas que tenham visão política e/ou forma poética de se expressar que correspondem, ou dialoguem, com as que o militante e seu coletivo anseiam e produzem.

É importante notar que essa acumulação de repertório tem conseqüência no âmbito da produção poética, na medida em que muitos militantes passam a escrever, ao tomarem contato com a produção dos poetas consagrados. Está em movimento a tríade de obras socializadas para um público cada vez maior, e extremamente interessado – pois se percebem na condição de vítimas da expropriação cultural e como sujeitos que podem e devem lutar pelo protagonismo político –, que se coloca na condição potencial de produtores de novas obras, uma vez que a experiência vivenciada carece de ser configurada esteticamente. O sistema autor–obra–público que surge internamente dialoga com o sistema autor–obra–público de outras épocas, regiões e países.

A seguir tomaremos como objeto de análise o poema “Pra que um poema?”, do militante, cantador, violeiro e poeta Zé Pinto, que milita no MST desde 1986:

**Pra que um poema?**

Nos trilhos onde passei

Vi tantos despossuídos

E então pensei comigo:

Vou escrever um poema

Dei mais um passo a frente

Vi uma revolta no ar

E então pensei comigo

Vou revoltar o poema

Ora pois!

A poesia não é apenas das flores

Pois no mundo os desamores

Também vem marcar presença

Nosso canto é pela vida

Assim ensina um projeto

Mas o outro não conhece

Os rumos do repartir

A ganância cria asas

E aterriza em nosso pão

A miséria cria fome

Mas também contradição

Por isso os punhos se fecham

Rebeldia vira causa

E então eu me pergunto:

Pode em meio a tudo isso o nosso

poetizar

Ficar apenas no mundo da fantasia?

O primeiro elemento que chama atenção no poema é a indagação presente no título, que sugere uma reflexão sobre a própria funcionalidade do trabalho do poeta. Está lançada uma questão que exige tratamento estético apurado: um trabalhador, artista militante, militante artista, se propõe a refletir sobre o caráter de seu trabalho.

Nas duas primeiras estrofes podemos notar a existência do pressuposto materialista que norteia esse movimento inicial do poema: a percepção do processo social, em sua dinâmica de conflito, precede, e determina, a motivação do narrador de escrever um poema – depois de ver despossuídos pelos trilhos em que passou o narrador anuncia seu desejo de escrever. A intenção de revoltar o poema é posterior à verificação do narrador, após um passo a frente, de uma revolta no ar.

“No ar” sugere a percepção de um clima de revolta anunciada, ou, em condições de enunciação, algo materialmente possível, cujos sujeitos seriam, potencialmente, os despossuídos. Revolta no ar sugere o caráter de precipitação do real pela organização da forma estética. O artista trabalhador sabe que seus instrumentos lhe permitem intuir, ou prenunciar algo que, objetivamente, está nas estruturas do real, porém, que não necessariamente é visível.

Todavia, o narrador só vê a revolta no ar quando dá dois passos a frente, ou seja, o dado real da miséria não leva, por si só, à percepção da potencialidade da revolta. Os dois passos indicam uma providência do narrador/poeta, de apurar seu olhar, para perceber as contradições que podem levar a uma desestabilização da ordem, ou a uma ação transformadora. Em suma, nessas duas primeiras estrofes a formalização estética da experiência social é posterior ao desenvolvimento do processo histórico.

A revolta no poema anunciada descortina-se na tecitura de uma estrofe de 18 versos, desparelha com as duas primeiras estrofes, cada qual com quatro versos. Nos cabe indagar ao poema se a revolta foi formalizada nesse terceiro e último estrofe, ou não, e isso exige uma análise detalhada de seu movimento geral, e dos possíveis movimentos menores, internos à estrofe.

O início com a expressão “Ora pois!” indica uma aparente quebra com o movimento e ritmo dos dois estrofes anteriores, como a demarcar um compasso mais espontâneo e informal, dali por diante.

A seqüência inicia-se com uma negativa: “A poesia não é apenas das flores / Pois no mundo os desamores / Também vem marcar presença”. A percepção de que a poesia não é inerente e restrita a determinado tipo de tema sugere ampliação da perspectiva de temas e formas. Há política no lirismo, como lírica na épica?

“Nosso canto é pela vida / Assim ensina um projeto”. A narrativa assume uma perspectiva em primeira pessoa do plural, diferente das duas primeiras estrofes, em que a narrativa estava em primeira pessoa do singular. O leitor é informado que a afirmaçãoque o canto é pela vida diz respeito à aceitação do ensinamento de um projeto, que teria como pressuposto a perspectiva coletiva. Essa informação reforça a tese de que os dois passos adiante, da segunda estrofe, tem a ver com o aprendizado, a politização de um indivíduo, a tomada de consciência de classe daquele que percebe a eminência de uma revolta, e é ciente de sua tarefa de comunicar sua percepção para os interessados na revolta, daí a necessidade dele revoltar o poema, na medida em que essa percepção não está disponível à todos e precisa de uma forma que a comunique.

“Mas o outro não conhece / Os rumos do repartir”. “O outro” sugere que se trate de um projeto antagônico, e não de uma pessoa. “Os rumos do repartir” é um atributo inerente ao primeiro projeto, o do canto pela vida.

Dos versos 17 ao 22 há o desenvolvimento de um movimento: “A ganância cria asas /E aterriza em nosso pão /A miséria cria fome /Mas também contradição /Por isso os punhos se fecham /Rebeldia vira causa”. Depois de demarcar o antagonismo de dois projetos e de informar que a poesia não é apenas das flores, há o desenvolvimento de uma seqüência em que a ganância, palavra cujo significado se vincula ao projeto que não conhece os rumos do repartir, cria asas que aterrizam no “nosso” pão (o uso da primeira pessoa do plural indica um envolvimento do narrador com o ponto de vista de um leitor que seria partilhador do pão, portanto, de um alimento coletivo, e nesse sentido, o narrador pressupõe um leitor cúmplice do primeiro projeto). A miséria seria conseqüência desse projeto ganancioso e a fome sua decorrência.

O verbo “cria” sugere uma relação de causalidade entre miséria e fome, assim como ganância e asas: mas a causa da fome não é a miséria. Como o primeiro verso sugere uma relação metafórica, em que a ganância cria asas e aterrissa no alimento, podemos entender que a ganância designa algo equivalente a um animal predador, que se desenvolve, aprende a voar, e vai atrás de sua presa. Por essa via, a miséria seria também uma palavra cujo significado designa algo além, como o povo, as classes populares, que “criam” a fome (?) e a contradição, ou seja, enquanto a ganância representa uma espécie de poder dominante predador, inerente ao segundo projeto, a miséria representa uma espécie de poder dos de baixo, capaz de criar a contradição, a partir da condição de vitimizados. Os punhos se fecharem e a rebeldia como causa são as conseqüências da contradição gerada pela miséria, que por sua vez é gerada pela supremacia do projeto que não conhece os rumos do repartir.

“E então eu me pergunto: / Pode em meio a tudo isso o nosso / poetizar / ficar apenas no mundo da fantasia?”. Depois de ampliar o horizonte temático da poesia, de demarcar o antagonismo dos dois projetos, e verificar como a contradição transforma a rebeldia em causa, o poeta retoma a voz em primeira pessoa, para lançar um questionamento sobre o “nosso poetizar”: nesse panorama, pode a arte dissociar-se da vida?

A percepção política da matéria social exige uma reorganização da forma anunciada no “vou revoltar o poema”, porém não necessariamente cumprida, na medida em que a pergunta que finaliza o poema é respondida desde os primeiros versos. Ou seja, se o ponto de partida já parte de outro pressuposto, diverso do poetizar como algo restrito ao mundo da fantasia, finalizar o poema com uma indagação que é respondida desde o início é descrever um movimento redundante. Daí o movimento da terceira estrofe não manter o ritmo em ascensão das duas anteriores. Um dos indícios desse argumento é o fato de a voz narrativa retornar para a primeira pessoa do singular depois de ter assumido a primeira pessoa do plural. Outros indícios são a utilização de versos rimados e a repetição de verbos, que colaboram para uma cadência mais facilitada, que não exige a mesma atenção do leitor, se comparada às duas primeiras estrofes.

Podemos afirmar que o retorno para primeira pessoa do singular, após a progressão que passa da primeira do singular para a primeira do plural, caracteriza-se como um retrocesso estético? Ou, em fim de conta, sugere-se em forma de retrocesso que a possibilidade do poema ser revolucionado não esteja na pauta do dia porque a revolta percebida “no ar” pelo narrador está longe de ser efetivada? Se a percepção estética é movida pela dinâmica do processo social, o fato deste funcionar no primeiro movimento do poema – que compreende as duas estrofes iniciais – como força propulsora, explicita um descompasso entre os dois movimentos do poema e indica que a resposta para a questão acima levantada tem mais a ver com o possível recuo estético da terceira estrofe.

Esse retrocesso passa pela opção de dualizar a contradição em dois projetos: o que prega pela vida e o outro, que não sabe os rumos do repartir, e pela imprecisão política da afirmação “a miséria gera fome”, que transforma uma conseqüência (a miséria) na causa de outra (a fome) e omite a causa de ambas.

“Rebeldia vira causa /E então eu me pergunto: /Pode em meio a tudo isso o nosso /poetizar /Ficar apenas no mundo da fantasia?”. É justamente o fato da rebeldia ser organizada como causa, ou seja, assumir potencialmente uma perspectiva de transformação radical da sociedade, que determina que, em meio a tudo isso, a criação poética não deve se restringir ao mundo da fantasia. Segundo Caldart:

Ao fazer poemas, o agricultor está rompendo com a própria lógica da produção cultural numa sociedade capitalista, baseada nas cisões, nas especializações, no silêncio de muitos para que se escute mais alto a voz de uns poucos. O jeito peculiar da expressão popular rompe com a forma dominante de falar e de escrever; de um lado, então, afirma outros padrões culturais e, de outro, cobra o próprio acesso àquela forma dominante” (*op. Cit*., p. 129)

Todavia, como estamos problematizando a questão da poesia engajada num contexto de total submissão do campo simbólico aos padrões hegemônicos de representação da realidade, não bastam os dados objetivos do contexto de produção poética num movimento social de massa com perspectiva radical para que a poesia assuma essa característica de intervenção anti-sistêmica, de negação estrutural da ordem capitalista. Se a forma estética não for revolucionada, para dar conta da matéria social em contradição, por mais crítico que o conteúdo da produção pretenda ser, a forma tenderá para a reprodução da alienação cultural a que essa produção é subordinada no sistema capitalista.

Nesse sentido, “Pra que um poema?” tem valor estético e documental por registrar um momento da confrontação entre a consciência lúcida do poeta, ciente de seu dever de lapidar a forma para comunicar-se com àqueles que não percebem a “revolta no ar”, e os impasses formais no campo da forma estética da obra. Segundo Sartre, “o escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação” (1993, p. 62). Para fazer a mediação entre processo histórico e forma estética o escritor precisa assumir uma perspectiva dialética diante dos materiais que terá que mobilizar.

De acordo com reflexão de Walter Benjamin, no ensaio “O autor como produtor”, a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista literário quando for também correta do ponto de vista político.

Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária. (1994, p.121).

Ainda segundo reflexão de Benjamin, nesse ensaio, o conceito de técnica – como ponto de partida dialético para a superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo –, pode ser útil para definir corretamente a relação entre tendência política e qualidade estética: “a tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária” (*ibidem*, p. 123). Gunnarson, na obra “Estética Marxista”, citando uma passagem de Strindberg, define a técnica como o ato de dar forma (1976, p. 173). Portanto, diante da matéria social o poeta deve mobilizar sua técnica, seus meios de produção, para encontrar a melhor configuração estética demandada pela matéria.

No que diz respeito ao objeto do trabalho, a poesia engajada, podemos grosso modo delinear duas perspectivas distintas sem, com isso, querer engessar parâmetros de análise, mas apenas esquematizar para melhor focar os possíveis avanços e impasses.

A poesia engajada carente de dialética seria aquela que busca afirmar em verso as verdades sabidas por todos. Essa produção, em certa medida, se auto-reifica, pois não contém em si determinada especificidade artística que a qualifique como força produtiva de conhecimento e crítica do processo do qual ela pretende tomar parte.

Se considerarmos esse tipo de produção como um estágio, numa escala em que poetas se empenham no amadurecimento do ofício, como primeiras aproximações entre matéria a ser expressada e condições de expressão, como exercício de linguagem a partir da tentativa de formalização da experiência social, há um valor de caráter processual. O amadurecimento da produção vai depender em parte do retorno crítico que os poetas tiverem em relação às suas obras, ou seja, depende do meio, e da articulação vigorosa da tríade autor–obra–público.

Cabe ainda ponderar que essa carência de dialética não desmerece o valor do empenho dos produtores, se o consideramos como estágio e se levamos em conta as razões de ordem prática e imediata que fazem com que a classe trabalhadora use o verso para se expressar: “a facilidade de fazer e de memorizar um texto rimado, a possibilidade de mesmo entre analfabetos ele ser usado, além do ritmo contagiante desse tipo de expressão” (CALDART, p. 127). Contudo, nos cabe mencionar também o risco dessa produção poética engajada, por fragilidade técnica, se empenhar na democratização, ou popularização, de um posicionamento estético e político reificado, e por isso a serviço do ponto de vista dominante.

A outra possibilidade é a da poesia engajada em perspectiva dialética. Poderíamos caracterizar o valor dessa produção pelo empenho dialético em explicitar as contradições do capital, em expor as fendas da justificativa universalista do sistema hegemônico, e em apontar criticamente os impasses das estratégias e projetos dos movimentos insurgentes. Logo, não estaria apenas nas condições de produção o caráter radical dessa poética, e sim internalizada na forma estética.

Nenhum processo coletivo de transformação pode iniciar-se senão pela crítica do tipo de sociedade que se pretende mudar. Esta crítica, já antecipação de um novo projeto social, é fundamentalmente cultural e pedagógica. Ou seja: envolve por parte das classes sociais que são os sujeitos desencadeadores da mudança (basicamente as classes populares), de um lado, a recuperação histórica do controle dos sistemas culturais dominantes (conteúdos e formas de produção cultural) e, de outro, criação e expressão de novos padrões de cultura, o que significa inventar novos sentidos para a própria vida em sociedade. (CALDART, *op. Cit*., p. 35)

O poema “Pra que um poema?” parece apontar, com seu movimento contraditório, para essa direção, de reflexão sobre a potencialidade e os limites do trabalho poético, sobre os riscos da reificação da produção artística num mundo em que a forma mercadoria é a promessa ilusória de totalidade. A percepção consciente do fato que a mediação entre a forma estética e a forma social é operada por meio de uma técnica, que dá forma a matéria social, é uma providência que evidencia o progressivo domínio sobre os meios de produção artística e de representação da realidade. E esse processo pode configurar-se como ação contra-hegemônica na medida em quepromove uma intervenção no sentido da desideologização da classe trabalhadora.

**Referências bibliográficas**

ADORNO, Theodor. Engagement. In **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário – 36, 1973.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e historiada cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERLINCK, Manuel T. **CPC-UNE**. Campinas: Papirus, 1984.

BRECHT, Bertolt. Os dias da Comuna. In **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

\_\_\_\_\_ .**Poemas 1913-1956**. seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CALDART, Roseli Salete. **Sem-terra com poesia:** a arte de re-criar a História. Petrópolis: Vozes, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula:** caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1995.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUNNARSON, Gunnar. **Estética marxista**: realismo, sociedade de classes e alienação. Brasília: Alva, 1976.

KONDER, Leandro. **A poesia de Brecht e a história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

LINS, Letícia. **Em um só dia, o MST invade 15 propriedades**. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 06 de março de 2006.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Poética:** como fazer versos. São Paulo: Global, 1979.

PINTO, Zé. **O amanhã é bem mais que outro dia.** (Edição do autor: [pintoze1960@yahoo.com.br](mailto:pintoze1960@yahoo.com.br)).

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, Roberto. Política e Cultura: subsídios para uma plataforma do PT em 1982. *In***Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

**V**

**Contos**

**PAI CONTRA MÃE**

*Machado de Assis*

A ESCRAVIDÃO levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outrasinstituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-deflandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar aboca. Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber. perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas nãocuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com ahaste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todosgostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando.

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punhaanúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha promessa: "gratificar-se-á generosamente", -- ou "receberá uma boa gratificação". Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoutasse.

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por serinstrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.

Cândido Neves, -- em família, Candinho,-- é a pessoa a quem se liga a história de umafuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos.

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas,porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de quealiás já tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas, querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não se demorou muito.

Contava trinta anos. Clara vinte e dous. Ela era órfã, morava com uma tia, Mônica, ecosia com ela. Não cosia tanto que não namorasse o seu pouco, mas os namorados apenas queriam matar o tempo; não tinham outro empenho. Passavam às tardes, olhavam muito para ela, ela para eles, até que a noite a fazia recolher para a costura. O que ela notava é que nenhum deles lhe deixava saudades nem lhe acendia desejos. Talvez nem soubesse o nome de muitos. Queria casar, naturalmente. Era, como lhe dizia a tia, um pescar de caniço, a ver se o peixe pegava, mas o peixe passava de longe; algum que parasse, era só para andar à roda da isca, mirá-la, cheirá-la, deixá-la e ir a outras.

O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o

possível marido, o marido verdadeiro e único. O encontro deu-se em um baile; tal foi-- para lembrar o primeiro ofício do namorado, -- tal foi a página inicial daquele livro, quetinha de sair mal composto e pior brochado. O casamento fez-se onze meses depois, e foi a mais bela festa das relações dos noivos. Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que lhe tinha, nem ainda algumas virtudes; diziam que era dado em demasia a patuscadas.

--Pois ainda bem, replicava a noiva; ao menos, não caso com defunto. --Não, defuntonão; mas é que...

Não diziam o que era. Tia Mônica, depois do casamento, na casa pobre onde eles seforam abrigar, falou-lhes uma vez nos filhos possíveis. Eles queriam um, um só, embora viesse agravar a necessidade.

--Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome, disse a tia à sobrinha.

--Nossa Senhora nos dará de comer, acudiu Clara. Tia Mônica devia ter-lhes feito aadvertência, ou ameaça, quando ele lhe foi pedir a mão da moça; mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi.

A alegria era comum aos três. O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eramobjeto de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digeria-se sem esforço.

Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma cousa e outra; não tinha empregocerto.

Nem por isso abriam mão do filho. O filho é que, não sabendo daquele desejoespecífico, deixava-se estar escondido na eternidade. Um dia. porém, deu sinal de si a criança; varão ou fêmea, era o fruto abençoado que viria trazer ao casal a suspirada ventura. Tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos.

--Deus nos há de ajudar, titia, insistia a futura mãe.

A notícia correu de vizinha a vizinha. Não houve mais que espreitar a aurora do dia

grande. A esposa trabalhava agora com mais vontade, e assim era preciso, uma vez que, além das costuras pagas, tinha de ir fazendo com retalhos o enxoval da criança. À força de pensar nela, vivia já com ela, media-lhe fraldas, cosia-lhe camisas. A porção era escassa, os intervalos longos. Tia Mônica ajudava, é certo, ainda que de má vontade.

--Vocês verão a triste vida, suspirava ela. --Mas as outras crianças não nascem também?perguntou Clara. --Nascem, e acham sempre alguma cousa certa que comer, ainda que pouco... --Certa como? --Certa, um emprego, um ofício, uma ocupação, mas em que é que o pai dessa infeliz criatura que aí vem gasta o tempo?

Cândido Neves, logo que soube daquela advertência, foi ter com a tia, não áspero masmuito menos manso que de costume, e lhe perguntou se já algum dia deixara de comer. --A senhora ainda não jejuou senão pela semana santa, e isso mesmo quando não quer jantar comigo. Nunca deixamos de ter o nosso bacalhau... --Bem sei, mas somos três. -- Seremos quatro. --Não é a mesma cousa. -- Que quer então que eu faça, além do que faço? -- Alguma cousa mais certa. Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o tipógrafo que casou sábado, todos têm um emprego certo... Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém. -- Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo.

Tinha glória nisto, falava da esperança como de capital seguro. Daí a pouco ria, e faziarir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada no batizado.

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abrira mão de outros muitos,melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda. Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita, a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de cousas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso. Não o apanhava logo, espreitava lugar azado, e de um salto tinha a gratificação nasmãos. Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os vencia sem o menor arranhão.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, comodantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelo aluguéis.

Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade decoser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava àtarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido. Já lhe sucedia, ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar em escravo fiel que ia a serviço de seu senhor; tal era a cegueira da necessidade. Certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem.

--É o que lhe faltava! exclamou a tia Mônica, ao vê-lo entrar, e depois de ouvir narrar oequívoco e suas conseqüências. Deixe-se disso, Candinho; procure outra vida, outro emprego.

Cândido quisera efetivamente fazer outra cousa, não pela razão do conselho, mas porsimples gosto de trocar de ofício; seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.

A natureza ia andando, o feto crescia, até fazer-se pesado à mãe, antes de nascer.Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades, menos ainda que o nono, cuja narração dispenso também. Melhor é dizer somente os seus efeitos. Não podiam ser mais amargos.

--Não, tia Mônica! bradou Candinho, recusando um conselho que me custa escrever,quanto mais ao pai ouvi-lo. Isso nunca!

Foi na última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho delevar a criança que nascesse à Roda dos enjeitados. Em verdade, não podia haver palavra mais dura de tolerar a dous jovens pais que espreitavam a criança, para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular... Enjeitar quê? enjeitar como? Candinho arregalou os olhos para a tia, e acabou dando um murro na mesa de jantar. A mesa, que era velha e desconjuntada, esteve quase a se desfazer inteiramente. Clara interveio. -- Titia não fala por mal, Candinho. --Por mal? replicoutia Mônica. Por mal ou por bem, seja o que for, digo que é o melhor que vocês podem fazer. Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar? E depois, há tempo; mais tarde, quando o senhor tiver a vida mais segura, os filhos que vierem serão recebidos com o mesmo cuidado que este ou maior. Este será bem criado, sem lhe faltar nada. Pois então a Roda é alguma praia ou monturo? Lá nãose mata ninguém, ninguém morre à toa, enquanto que aqui é certo morrer, se viver à míngua. Enfim...

Tia Mônica terminou a frase com um gesto de ombros, deu as costas e foi meter-se naalcova. Tinha já insinuado aquela solução, mas era a primeira vez que o fazia com tal franqueza e calor,-- crueldade, se preferes. Clara estendeu a mão ao marido, como a amparar-lhe o ânimo; Cândido Neves fez uma careta, e chamou maluca à tia, em voz baixa. A ternura dos dous foi interrompida por alguém que batia à porta da rua.

--Quem é? perguntou o marido. --Sou eu.

Era o dono da casa, credor de três meses de aluguel, que vinha em pessoa ameaçar oinquilino. Este quis que ele entrasse.

--Não é preciso... --Faça favor.

O credor entrou e recusou sentar-se, deitou os olhos à mobília para ver se daria algo àpenhora; achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais; se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário; mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais.

--Cinco dias ou rua! repetiu, metendo a mão no ferrolho da porta e saindo.

Candinho saiu por outro lado. Nesses lances não chegava nunca ao desespero, contavacom algum empréstimo, não sabia como nem onde, mas contava. Demais, recorreu aos anúncios. Achou vários, alguns já velhos, mas em vão os buscava desde muito. Gastou algumas horas sem proveito, e tornou para casa. Ao fim de quatro dias, não achou

recursos; lançou mão de empenhos, foi a pessoas amigas do proprietário, não alcançando mais que a ordem de mudança.

A situação era aguda. Não achavam casa, nem contavam com pessoa que lhesemprestasse alguma; era ir para a rua. Não contavam com a tia. Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de uma senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dous, para que Cândido Neves, no desespero da crise começasse por enjeitar o filho e acabasse alcançando algum meio seguro e regular de obter dinheiro; emendar a vida, em suma. Ouvia as queixas de Clara, sem as repetir, é certo, mas sem as consolar. No dia em que fossem obrigados a deixar a casa, fá-los-ia espantar com a notícia do obséquio e iriam dormir melhor do que cuidassem.

Assim sucedeu. Postos fora da casa, passaram ao aposento de favor, e dous dias depoisnasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à Roda. "Se você não a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à Rua dos Barbonos." Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite; mas, como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte.

Naquela reviu todas as suas notas de escravos fugidos . As gratificações pela maiorparte eram promessas; algumas traziam a soma escrita e escassa. Uma, porém, subia a cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio; imaginou que algum amante da escrava a houvesse recolhido. Agora, porém, a vista nova da quantia e a necessidade dela animaram Cândido Neves a fazer um grande esforço derradeiro. Saiu de manhã a ver e indagar pela Rua e Largo da Carioca, Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da Rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia. Não foi mais feliz com outros fugidos de gratificação incerta ou barata.

Voltou para a triste casa que lhe haviam emprestado. Tia Mônica arranjara de si mesmaa dieta para a recente mãe, e tinha já o menino para ser levado à Roda. O pai, não obstante o acordo feito, mal pôde esconder a dor do espetáculo. Não quis comer o que tia Mônica lhe guardara; não tinha fome, disse, e era verdade. Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava. Não podia esquecer o próprio albergue em que vivia. Consultou a mulher, que se mostrou resignada. Tia Mônica pintara-lhe a criação do menino; seria maior a miséria, podendo suceder que o filho achasse a morte sem recurso. Cândido Neves foi obrigado a cumprir a promessa; pediu à mulher que desse ao filho o resto do leite que ele beberia da mãe. Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pai pegou dele, e saiu na direção da Rua dos Barbonos.

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo éque o agasalhava muito, que o beijava, que cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo. –Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele. Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

--Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até aoponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela ia

a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona. --Arminda! bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de

corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

--Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhepor amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! -- Siga! repetiu Cândido Neves. --Me solte! --Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passavaou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoutes,--cousa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoutes.

--Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? Perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele.Também é certo que não costumava dizer grandes cousas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor.

--Aqui está a fujona, disse Cândido Neves. -- É ela mesma. --Meu senhor! --Anda,

entra...

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou oscem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinqüentamilréis,

enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia,levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e osgestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as conseqüências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara. Quisesganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor.

Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas paraa casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse,éverdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

--Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.

**O segredo do bonzo**

**Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto**

*Machado de Assis*

Atrás deixei narrado o que se passou nesta cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, com o padre-mestre Francisco, e de como el-rei se houve com o Fucarandono e outros bonzos, que tiveram por acertado disputar ao padre as primazias da nossa santa religião. Agora direi de uma doutrina não menos curiosa que saudável ao espírito, e digna de ser divulgada a todas as repúblicas da cristandade.

Um dia, andando a passeio com Diogo Meireles, nesta mesma cidade Fuchéu, naquele ano de 1552, sucedeu deparar-se-nos um ajuntamento de povo, à esquina de uma rua, em torno a um homem da terra, que discorria com grande abundância de gestos e vozes. O povo, segundo o esmo mais baixo, seria passante de cem pessoas, varões somente, e todos embasbacados. Diogo Meireles, que melhor conhecia a língua da terra, pois ali estivera muitos meses, quando andou com bandeira de veniaga (agora ocupava-se no exercício da medicina, que estudara convenientemente, e em que era exímio) ia-me repetindo pelo nosso idioma o que ouvia ao orador, e que, em resumo, era o seguinte: - Que ele não queria outra coisa mais do que afirmar a origem dos grilos, os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova; que este descobrimento, impossível a quem não fosse, como ele, matemático, físico e filósofo, era fruto de dilatados anos de aplicação, experiência e estudo, trabalhos e até perigos de vida; mas enfim, estava feito, e todo redundava em glória do reino de Bungo, e especialmente da cidade Fuchéu, cuja filho era; e, se por ter aventado tão sublime verdade, fosse necessário aceitar a morte, ele a aceitaria ali mesmo, tão certo era que a ciência valia mais do que a vida e seus deleites.

A multidão, tanto que ele acabou, levantou um tumulto de aclamações, que esteve a ponto de ensurdecer-nos, e alçou nos braços o homem, bradando: Patimau, Patimau, viva Patimau que descobriu a origem dos grilos! E todos se foram com ele ao alpendre de um mercador, onde lhe deram refrescos e lhe fizeram muitas saudações e reverências, à maneira deste gentio, que é em extremo obsequioso e cortesão.

Desandando o caminho, vínhamos nós, Diogo Meireles e eu, falando do singular achado da origem dos grilos, quando, a pouca distância daquele alpendre, obra de seis credos, não mais, achamos outra multidão de gente, em outra esquina, escutando a outro homem. Ficamos espantados com a semelhança do caso, e Diogo Meireles, visto que também este falava apressado, repetiu-me na mesma maneira o teor da oração. E dizia este outro, com grande admiração e aplauso da gente que o cercava, que enfim descobrira o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca; daí provinha a excelência da vaca para habitação das almas humanas, e o ardor com que esse distinto animal era procurado por muitos homens à hora de morrer; descobrimento que ele podia afirmar com fé e verdade, por ser obra de experiências repetidas e profunda cogitação, não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem. O povo, que escutara esta fala com muita veneração, fez o mesmo alarido e levou o homem ao dito alpendre, com a diferença que o trepou a uma charola; ali chegando, foi regalado com obséquios iguais aos que faziam a Patimau, não havendo nenhuma distinção entre eles, nem outra competência nos banqueteadores, que não fosse a de dar graças a ambos os banqueteados.

Ficamos sem saber nada daquilo, porque nem nos parecia casual a semelhança exata dos dois encontros, nem racional ou crível a origem dos grilos, dada por Patimau, ou o princípio da vida futura, descoberto por Languru, que assim se chamava o outro. Sucedeu, porém, costearmos a casa de um certoTitané, alparqueiro, o qual correu a falar a Diogo Meireles, de quem era amigo. E, feitos os cumprimentos, em que o alparqueiro chamou as mais galantes coisas a Diogo Meireles, tais como - ouro da verdade e sol do pensamento, - contou-lhe este o que víramos e ouvíramos pouco antes. Ao que Titané acudiu com grande

alvoroço: - Pode ser que eles andem cumprindo uma nova doutrina, dizem que inventada por um bonzo de muito saber, morador em umas casas pegadas ao monte Coral. E porque

ficássemos cobiçosos de ter alguma notícia da doutrina, consentiu Titané em ir conosco no

dia seguinte às casas do bonzo, e acrescentou: - Dizem que ele não a confia a nenhuma pessoa, senão às que de coração se quiserem filiar a ela; e, sendo assim, podemos simular que o queremos unicamente com o fim de a ouvir; e se for boa, chegaremos a praticá-la à nossa vontade.

No dia seguinte, ao modo concertado, fomos às casas do dito bonzo, por nome Pomada, um ancião de cento e oito anos, muito lido e sabido nas letras divinas e humanas, e grandemente aceito a toda aquela gentilidade, e por isso mesmo malvisto de outros bonzos, que se finavam de puro ciúme. E tendo ouvido o dito bonzo a Titané quem éramos e o que queríamos, iniciou-nos primeiro com várias cerimônias e bugiarias necessárias à recepção da doutrina, e só depois dela é que alçou a voz para confiá-la e explicá-la.

- Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber, têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contacto com outros homens, é como se eles não existissem. Os

frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias,

e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. Um dia, estando a cuidar nestas coisas, considerei que, para o

fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem; então

cogitei se não haveria um modo de obter o mesmo efeito, poupando tais trabalhos, e esse

dia posso agora dizer que foi o da regeneração dos homens, pois me deu a doutrina salvadora.

Neste ponto, afiamos os ouvidos e ficamos pendurados da boca do bonzo, o qual, como lhe dissesse Diogo Meireles que a língua da terra me não era familiar, ia falando com grande pausa, porque eu nada perdesse. E continuou dizendo: - Mal podeis adivinhar o que me deu idéia da nova doutrina; foi nada menos que a pedra da lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprio olhos. Considerei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente. Tão depressa fiz este achado especulativo, como dei graças a Deus do favor especial, e determinei-me a verificá-lo por experiências; o que alcancei, em mais de um caso, que não relato, por vos não tomar o tempo. Para compreender a eficácia do meu sistema, basta advertir que os grilos não podem nascer do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova, e por outro lado, o princípio da vida futura não está em uma certa gota de sangue de vaca; mas Patimau e Languru, varões astutos, com tal arte souberam meter estas duas idéias no ânimo da multidão, que hoje desfrutam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles.

Não sabíamos em que maneira déssemos ao bonzo, as mostras do nosso vivo contentamento e admiração. Ele interrogou-nos ainda algum tempo, compridamente, acerca da doutrina e dos fundamentos dela, e depois de reconhecer que a entendíamos, incitou-nos a praticá-la, a divulgá-la cautelosamente, não porque houvesse nada contrário às leis divinas ou humanas, mas porque a má compreensão dela podia daná-la e perdê-la em seus primeiros passos; enfim, despediu-se de nós com a certeza (são palavras suas) de que

abalávamos dali com a verdadeira alma de pomadistas; denominação esta que, por se derivar do nome dele, lhe era em extremo agradável.

Com efeito, antes de cair a tarde, tínhamos os três combinado em pôr por obra uma ideia tão judiciosa quão lucrativa, pois não é só lucro o que se pode haver em moeda, senão também o que traz consideração e louvor, que é outra e melhor espécie de moeda, conquanto não dê para comprar damascos ou chaparias de ouro. Combinamos, pois, à guisa de experiência, meter cada um de nós, no ânimo da cidade Fuchéu, uma certa convicção, mediante a qual houvéssemos os mesmos benefícios que desfrutavam Patimau e Languru; mas, tão certo é que o homem não olvida o seu interesse, entendeu Titané que lhe cumpria lucrar de duas maneiras, cobrando da experiência ambas as moedas, isto é, vendendo também as suas alparcas: ao que nos não opusemos, por nos parecer que nada tinha isso com o essencial da doutrina.

Consistiu a experiência de Titané em uma coisa que não sei como diga para que a entendam. Usam neste reino de Bungo, e em outros destas remotas partes, um papel feito de casca de canela moída e goma, obra mui prima, que eles talham depois em pedaços de dois palmos de comprimento, e meio de largura, nos quais desenham com vivas e variadas

cores, e pela língua do país, as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras, as novas leis do reino, os nomes das fustas, lancharas, balões e toda a casta de barcos que

navegam estes mares, ou em guerra, que a há freqüente, ou de veniaga. E digo as notícias da semana, porque as ditas folhas são feitas de oito em oito dias, em grande cópia, e distribuídas ao gentio da terra, a troco de uma espórtula, que cada um dá de bom grado para ter as notícias primeiro que os demais moradores. Ora, o nosso Titané não quis melhor esquina que este papel, chamado pela nossa língua *Vida e claridade das coisas mundanas ecelestes*, título expressivo, ainda que um tanto derramado. E, pois, fez inserir no dito papel que acabavam de chegar notícias frescas de toda a costa de Malabar e da China, conforme

as quais não havia outro cuidado que não fossem as famosas alparcas dele Titané; que estas

alparcas eram chamadas as primeiras do mundo, por serem mui sólidas e graciosas; que nada menos de vinte e dois mandarins iam requerer ao imperador para que, em vista do esplendor das famosas alparcas de Titané, as primeiras do universo, fosse criado o título honorífico de "alparca do Estado", para recompensa dos que se distinguissem em qualquer disciplina do entendimento; que eram grossíssimas as encomendas feitas de todas as partes,

às quais ele Titané ia acudir, menos por amor ao lucro do que pela glória que dali provinha

à nação; não recuando, todavia, do propósito em que estava e ficava de dar de graça aos pobres do reino umas cinqüenta corjas das ditas alparcas, conforme já fizera declarar a elrei

e o repetia agora; enfim, que apesar da primazia no fabrico das alparcas assim reconhecida em toda a terra, ele sabia os deveres da moderação, e nunca se julgaria mais do que um obreiro diligente e amigo da glória do reino de Bungo.

A leitura desta notícia comoveu naturalmente a toda a cidade Fuchéu, não se falando em outra coisa durante toda aquela semana. As alparcas de Titané, apenas estimadas, começaram de ser buscadas com muita curiosidade e ardor, e ainda mais nas semanas seguintes, pois não deixou ele de entreter a cidade, durante algum tempo, com muitas e extraordinárias anedotas acerca da sua mercadoria. E dizia-nos com muita graça: - Vede que obedeço ao principal da nossa doutrina, pois não estou persuadido da superioridade das tais alparcas, antes as tenho por obra vulgar, mas fi-lo crer ao povo, que

as vem comprar agora, pelo preço que lhes taxo. - Não me parece, atalhei, que tenhais cumprido a doutrina em seu rigor e substância, pois não nos cabe inculcar aos outros uma opinião que não temos, e sim a opinião de uma qualidade que não possuímos; este é, ao certo, o essencial dela.

Dito isto, assentaram os dois que era a minha vez de tentar a experiência, o que imediatamente fiz; mas deixo de a relatar em todas as suas partes, por não demorar a narração da experiência de Diogo Meireles, que foi a mais decisiva das três, e a melhor prova desta deliciosa invenção do bonzo. Direi somente que, por algumas luzes que tinha de música e charamela, em que aliás era mediano, lembrou-me congregar os principais de Fuchéu para que me ouvissem tanger o instrumento; os quais vieram, escutaram e foram-se

repetindo que nunca antes tinham ouvido coisa tão extraordinária. E confesso que alcancei

um tal resultado com o só recurso dos ademanes, da graça em arquear os braços para tomar

acharamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembléia,

a qual neste ponto rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que

quase me persuadiu do meu merecimento.

Mas, como digo, a mais engenhosa de todas as nossas experiências, foi a de Diogo Meireles. Lavrava então na cidade uma singular doença, que consistia em fazer inchar os narizes, tanto e tanto, que tomavam metade e mais da cara ao paciente, e não só a punham

horrenda, senão que era molesto carregar tamanho peso. Conquanto os físicos da terra propusessem extrair os narizes inchados, para alívio e melhoria dos enfermos, nenhum destes consentia em prestar-se ao curativo, preferindo o excesso à lacuna, e tendo por mais

aborrecível que nenhuma outra coisa a ausência daquele órgão. Neste apertado lance, mais

de um recorria à morte voluntária, como um remédio, e a tristeza era muita em toda a cidade Fuchéu. Diogo Meireles, que desde algum tempo praticava a medicina, segundo ficou dito atrás, estudou a moléstia e reconheceu que não havia perigo em desnarigar os doentes, antes era vantajoso por lhes levar o mal, sem trazer fealdade, pois tanto valia um

nariz disforme e pesado como nenhum; não alcançou, todavia, persuadir os infelizes ao sacrifício. Então ocorreu-lhe uma graciosa invenção. Assim foi que, reunindo muitos físicos, filósofos, bonzos, autoridades e povo, comunicou-lhes que tinha um segredo para

eliminar o órgão; e esse segredo era nada menos que substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado; cura esta praticada por ele em várias partes, e muito aceita aos físicos de Malabar. O assombro da assembléia foi imenso,

e não menor a incredulidade de alguns, não digo de todos, sendo que a maioria não sabia

que acreditasse, pois se lhe repugnava a metafísica do nariz, cedia entretanto à energia das

palavras de Diogo Meireles, ao tom alto e convencido com que ele expôs e definiu o seu

remédio. Foi então que alguns filósofos, ali presentes, um tanto envergonhados do saber de

Diogo Meireles, não quiseram ficar-lhe atrás, e declararam que havia bons fundamentos

para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da

idealidade transcendental; donde resultava que podia trazer, com toda a verossimilhança,

um nariz metafísico, e juravam ao povo que o efeito era o mesmo.

A assembleia aclamou a Diogo Meireles; e os doentes começaram de buscá-lo, em tanta cópia, que ele não tinha mãos a medir. Diogo Meireles desnarigava-os com muitíssima arte; depois estendia delicadamente os dedos a uma caixa, onde fingia ter os narizes substitutos, colhia um e aplicava-o ao lugar vazio. Os enfermos, assim curados e supridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. O que tudo deixo relatado para glória do bonzo e benefício do mundo.

**VI**

**Acervo literário**

**QUADRO DOS PERÍODOS LITERÁRIOS E OBRAS IMPORTANTES DA LITERATURA BRASILEIRA**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Eixos problematizadores** | **Períodos literários** | **Autores e obras** |
| Ligação profunda entre literatura e vida  Polis, moeda e alfabeto: | **Antiguidade Clássica**  (Grécia)  600 AC | **Hesíodo**: *Teogonia*; *Os trabalhos e os dias.*  **Homero**: *Odisseia*; *Ilíada.* |
|  | **Antiguidade Clássica** (Roma)  Século I AC | **Virgílio**: *Eneida.* |
|  | **Medievalismo / Humanismo**  (Europa)  Até o Século XIV / XV | **Vários trovadores**: Cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de mal-dizer;  **Sem autoria definida**: novelas de cavalaria: *Amadis de Gaula*; História de *Merlim*; *José de Arimateia*; *A Demanda do Santo Graal.*  **Dante Alighieri (Itália)**: *A (divina) comédia*  **Miguel de Cervantes (Espanha)**: *D. Quixote*  **Gil Vicente (Portugal)**: autos e farsas (peças): *Auto da barca do inferno; Auto da alma, Farsa de Inês Pereira; Auto da Índia; O velho da horta*. (sec.XVI) |
|  | **Renascimento / Maneirismo**  (Europa)  Século XV / XVI | **Luís de Camões**:  *Os Lusíadas* (épica);  Poesia lírica  **William Shakespeare**:  Tragédias: *Macbeth, Otelo, Hamlet, Romeu e Julieta;*  Comédias: *Muito barulho por nada, A comédia dos erros, A megera domada*;  Poesia lírica |
| Literatura informativa e **manifestações literárias** | **Barroco**  Século XXVII  (Europa e “**Brasil**”) | Cartas e relatos de viagens: Carta de Pero Vaz de Caminha  **Pe. José de Anchieta**: Autos (peças) e poemas  **Antônio Vieira**: Sermões  **Gregório de Matos Guerra**: poesia lírica, sacra e satírica  **Bento Teixeira**: *Prosopopéia* (1601)  **Manoel Botelho de Oliveira**: *Música do Parnaso* |
| Configuração do **sistema literário** no Brasil  Colônia – Inconfidência mineira  Escravidão  Genocídio indígena  Nativismo  Rigor formal do texto literário  Dupla fidelidade  Literatura empenhada  Forma européia e matéria local  Imposição e adaptação cultural  Local e universal  Ideais iluministas (aufklärung: iluminismo, esclarecimento)  Transfiguração da realidade e senso do concreto | **Arcadismo**  **1768**  (Neoclassicismo, Classicismo, Iluminismo) | Lírica:  **Cláudio Manoel da Costa:** poemas (sonetos)  **Tomás Antônio Gonzaga**: *Marília de Dirceu*  **Silva Alvarenga**: poemas  **Alvarenga Peixoto**: poemas (Oitavas)  Épica:  **Basílio da Gama**: *O Uraguai*(1769)  **Frei José de Santa Rita Durão**: *Caramuru* (1781)  **Cláudio Manoel da Costa**: *Vila Rica* (1773)  Sátira política:  **Cláudio M. da Costa e Tomás Antônio Gonzaga** (?): *Cartas Chilenas*(1789) |
| Configuração do **sistema literário** no Brasil  Independência  Vinda da família real portuguesa para o Brasil  Idéia de país novo  Escravidão  Ideais liberais burgueses  Dialética da malandragem: ordem e desordem  Idéias fora de lugar  Literatura empenhada  Liberdade formal do texto literário  Nacionalismo  Invenção do passado  Tendência genealógica  Transfiguração da realidade e senso do concreto  Local e universal  Indianismo  Exotismo  Exaltação da natureza e amenização do atraso  Vocação extensiva do romance  Regionalismo pitoresco  Romance de costumes | **Romantismo**  **1836** | Lírica: poemas  **Gonçalves de Magalhães**: Suspiros poéticos e saudades (1836)  **Gonçalves Dias**: *Os Timbiras*; *I Juca Pirama* (indianismo):Canção do exílio (nacionalismo)  **Álvares de Azevedo** :*Lira dos vinte anos*;  **Casimiro de Abreu**: poemas  **Junqueira Freire**: poemas  **Fagundes Varela**: poemas  **Castro Alves** (abolicionismo): *Os escravos*; *Vozes d’África*; Navio negreiro  **Sousândrade:***O Guesa*  Romance:  **Teixeira e Sousa**: *O filho do pescador*  **Joaquim Manuel de Macedo**: *O moço loiro* (1845)*; A moreninha* (1844)*; A luneta mágica* (1869)  **Manuel Antônio de Almeida:***Memórias de um sargento de milícias* (1854)  **José de Alencar**:   * indianismo / romance heróico: *Iracema*(1865)*; O guarani*(1857)*; Ubirajara*(1873) * regionalismo / romance heróico: *O gaúcho*(1870)*; O sertanejo*(1875)*; O tronco do Ipê* (1871)*; As minas de prata* (1866) * romance de costumes e temas mais profundos: *Cinco minutos* (1856)*; A pata da gazela* (1870)*; Sonhos D’ouro* (1872)*; Til* (1872)*; O tronco do Ipê*(1871)*; A viuvinha*(1860)*, Diva*(1864)*, Lucíola*(1862)*; Senhora*(1875)*.*   **Alfredo d’Escragnolle Taunay:** *Inocência* (1872)  **Bernardo Guimarães**: *A escrava Isaura*(1875)  **Franklin Távora**: *O cabeleira (1886); O matuto (1878); Lourenço (1881).*  **Manuel de Oliveira Paiva**: *Dona Guidinha do Poço (1890).*  **Rodolfo Teófilo**: com *A fome* (1890*), Os Brilhantes* (1895), *O paroara (*1899).  **Afonso Arinos**: *Pelo sertão* (1898) contos; romance *Os jagunços* (1898)  **Domingos Olímpio:** romance *Luzia-Homem* (1903).  **Inglês de Sousa**: *O missionário* (romance); *Contos amazônicos* (contos 1893) |
| **Consolidação do sistema literário brasileiro**  Brasil  República  Escravidão  Mudança do foco narrativo do romance (1ª e 3 ª pessoa)  Volubilidade  Política do favor  Romance urbano e psicológico  Causalidade interna  Tradição literária brasileira  Impossibilidade da nação | **Realismo**  **1870** | **Machado de Assis**   * 1ª fase: *Ressurreição* (1872); *A mão e a luva* (1874)*; Helena* (1876)*; Iaiá Garcia* (1878)*;* * 2ªfase: *Memórias póstumas de Brás Cubas*(1881)*; Quincas Borba*(1891)*, D. Casmurro*(1899)*, Esaú e Jacó*(1904)*; Memorial de Aires*(1908)   Contos: A cartomante; O caso da vara; Pai contra mãe; O espelho; O alienista; Um homem célebre; A teoria do medalhão etc.  Crítica: Instinto de nacionalidade (1873)  Crônicas: *A semana* (O punhal de Martinha) |
|  | **Naturalismo**  **1880** | **Júlio Ribeiro**: *A carne* (1888)  **Raul Pompéia**: *O Ateneu* (1888)  **Aluísio Azevedo**: *O cortiço*(1890)*, O Mulato*(1881)*, Casa de pensão*(1884)  **Inglês de Souza**: *O missionário* (1891)  **Adolfo Caminha**: *A normalista, O bom-crioulo*(1895)  **Domingos Olímpio**: *Luzia-Homem* |
|  | **Parnasianismo**  **1880** | **Olavo Bilac (poemas)**  **Alberto de Oliveira (poemas)**  **Raimundo Correia (poemas)**  **Vicente Carvalho (poemas)**  **Francisca Júlia (poemas)** |
|  | **Simbolismo**  **1890** | **Cruz e Sousa**: Missal; Broquéis (poesia e prosa poética)  **Alphonsus de Guimaraens** (poesia) |
|  | **Pré-modernismo**  **1900** | **Euclides da Cunha**: *Os sertões* (1902)  **Lima Barreto**: *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915)  **Graça Aranha**: *Canaã* (1902)  **Monteiro Lobato**: *Urupê (1918); Cidades mortas (*1919) e *Negrinha (*1920*)*.  **Valdomiro Silveira**: *Os caboclos* (1920); publicado postumamente *Leréias* (1945) -  **Augusto do Anjos**:  *Eu* (1912) poesia |
|  | **Modernismo**  **1922**  Semana de Arte Moderna | **Oswald de Andrade**: *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); *Serafim Ponte Grande (1933);Pau-Brasil* (1925 poemas); *Manifesto Antropofágico* (1928)  **Mário de Andrade**: Paulicéia desvairada (1922) / *Macunaíma* (1928); *A escrava que não é Isaura* (1925); *Amar verbo intransitivo* (1927)  Menotti del Picchia  Raul Bopp: *Cobra Norato* (1931)  Alcântara Machado: *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927)  Mário de Andrade: *Macunaíma (1928); A escrava que não é Isaura (1925).* |
|  | **Modernismo**  **1930**  Poesia | **Carlos Drummond de Andrade** (poemas): *Brejo das almas* (1934); *Sentimento do mundo* (1940)*; José* (1942)*; Rosa do povo* (1945)  **Murilo Mendes**: O anjo (1934); *A invenção de Orfeu* (1952)  **Vinícius de Moraes** (poemas) *A transfiguração da montanha (1932);* Peça *Orfeu da conceição (1951).*  **Cecília Meireles** (poemas) *Poema dos poemas (1923); Batuque (1953).* |
| Regionalismo (consciência catastrófica do atraso) /  Intimismo | **Modernismo**  **1930**  Romance | **José Américo de Almeida**: *bagaceira* (1928)  **Otávio de Faria**: *Tragédia burguesa* (1937 – 1977 – 13 volumes)  **Lúcio Cardoso:** *Crônica da casa assassinada* (1959)  **José América de Almeida**: *A bagaceira* (1928)  **Graciliano Ramos**: *Caétes* (1933); *São Bernardo* (1934); *Angústia* (1936); *Vidas secas* (1938); *Infância* (1945); *Memórias do Cárcere* (1953)  **José Lins do Rego**: *Menino de Engenho* (1932); *Doidinho*; *Fogo morto*(1943);; ***Usina* (1936)**  **Rachel de Queiroz**: *O quinze* (1930)  **Jorge Amado**: *Cacau* (1933); *Suor* (1934); *Jubiabá* (1935); *Terras do Sem Fim* (1942); *Capitães de areia*; *Gabriela cravo e canela* (1958); *Dona Flor e seus dois maridos* (1966)  **Dionélio Machado:** *Os ratos*(1935)  **Simões Lopes Neto**: *Contos gauchescos* (1912), *Lendas do Sul (*1913) *Casos do Romualdo (*1952)  **Ciro dos Anjos:** *O amanuense Belmiro*(1937)  **Érico Veríssimo:** *O continente* (1949)  **Amando Fontes:** *Os corumbás (1933); Rua do Siriri (1937).*  **Herberto Sales**: *Cascalho (1944).*  **João Cabral de Melo Neto:** *Pedra do sono* (1942);*; Educação pela pedra*(1966)*; Morte e vida severina*(1955); (poemas) |
| super-regionalismo  consciência dilacerada do atraso | **Modernismo**  1940... | **Clarice Lispector:** *Perto do coração selvagem* (1944); *A hora da estrela*  **Murilo Rubião:** *O ex-mágico da taberna Minhota* (1947)  **Mario Quintana**: 1940-1990 *A rua dos cataventos (1940); Velório sem defunto (1990).*  **Guimarães Rosa:***Sagarana*(1946); *Grande sertão: veredas* (1956);  Fernando Sabino: *Encontro marcado – romance – (1956); O homem nu – conto- (1960).*  Rubem Braga: **crônica –** *O conde e o passarinho (1936); A cidade e a roça (1957).*  Bernardo Élis: **romance –** *O tronco (1956);* **conto –** *A enxada (1966).*  Nelson Rodrigues: **teatro –** *Vestido de noiva (1941); Senhora dos afogados (1954); Os sete gatinhos (1958).* |
| Continuidade do dilaceramento – fase do entorno do golpe civil/militar de 1964, até meados da década de 1990 | **Super regionalismo**  **Fase da consciência dilacera da literatura**  **Literatura Contemporânea** | **Antônio Callado**: **romance-** *Quarup (1967); Bar Don Juan (1971).*  **Ariano Suassuna**: **teatro –** *O auto da compadecida (1955); A pena e a lei (1971).*  Dias gomes: **teatro-** *O pagador de promessas (1961).*  **Ferreira Gullar**: **poesia –** *João boa morte, cabra marcado pra morrer (1962); Dentro da noite Veloz (1966).*  **Dalton Trevisan**: **romance, novelas –** *O vampiro de Curitiba (1965); Dinorá (1994).*  **Rubem Fonseca**: **romance –** *O caso morel (1973); A grande arte (1983).* **Conto-** *Feliz ano novo (1975); O cobrador (1979).*  **Caio Fernando Abreu**: **romance –** *Limite Branco (1970); Morangos mofados (1982).*  **Paulo Lins**: **romance***Cidade de Deus (1997).*  **Patrícia Melo**: **romance***AcquaToffana (1994); O Matador (1995); O Elogio da mentira (1998).*  **Marcelo Mirisola**: **romance***O Azul do filho morto (2002); Bangalô (2003)*; **contos***O Herói devolvido (2000)*.  **Marçal Aquino**: **romance***Cabeça a prêmio (2003); O Invasor (2011*);  **Marcelino Freire**: **romance**AcRústico, (1995) e EraOdito, (1998)  **Nelson de Oliveira**: **romance***Cenas da Favela (2007); Futuro presente (2008); Cartas do fim do mundo (2009)*  **Luiz Ruffato**: **contos***Histórias de remorsos e rancores (1998); Os sobreviventes (2000).* **Romance***Eles eram muitos cavalos (2001).*  **Amílcar Bettega Barbosa**: **contos***O vôo da trapezista (1994); Deixe o quarto como está (2002).* |

**LITERATURA INFANTOJUVENIL**

**LITERATURA BRASILEIRA**

**Alice Ruiz**

*Jeito de bicho*

**Ana Maria Machado**

*Severino faz chover*

*Fome danada*

*Mico maneco*

*Tatu bobo*

*Troca-troca*

*O rato roeu a roupa*

*Menina bonita do laço de fita*

*Bisa Bia, Bisa Bel*

**Ararybe e outros**

*O povo pataxó e suas histórias*

**Bartolomeu Campos de Queiroz**

*Flora*

*Os cinco sentidos poesia*

*De não em não*

**Benedito Prezia e Emerson Guarani**

*A criação do mundo e outras belas histórias*

**Clarice Lispector**

*A vida íntima de Laura*

**Cecília Meireles**

*Ou isto ou aquilo*

*Canção da tarde no campo*

*A festa das letras- poesia- Cecília Meireles e Josué de Castro (poema sobre alimentação)*

*O menino azul*

*Criança meu amor*

**Cora Coralina**

*As cocadas*

**Daniel Munduruku**

*Outras tantas outras histórias indígenas de origem das coisas e do Universo*

*O menino e o pardal*

*Coisas de índio*

**Érico Veríssimo**

*Os três porquinhos pobres*

**Eva Funari**

*A bruxinha atrapalhada*

*Assim assado*

*Os problemas da família Gorgonzola*

**Fanny Abramovich**

*Sai prá lá, dedo duro!*

*Quem manda em mim sou eu*

*Pisando no mundo*

*De surpresa em surpresa*

**Graciliano Ramos**

*Alexandre e outros heróis*

**Ignácio de Loyola Brandão**

*O homem que espalhou o deserto*

**João Carlos Marinho**

*O gênio do crime*

**Joel Rufino dos Santos**

*O presente de Ossanha*

*Gosto de África: histórias de lá e daqui*

**José Paulo Paes**

*Poemas para brincar*

*Perde quem fica zangado primeiro*

**Jorge Amado**

*Cacau*

**Luís da Câmara Cascudo**

*Maria Gomes*

**Lygia Bojunga**

*Os colegas*

*A bolsa amarela*

**Machado de Assis**

*Conto de escola*

**Manuel Bandeira**

*Trem de ferro*

*Na rua do sabão*

**Maria Clara Machado**

*Pluft, o fantasminha*

**Maria Heloisa Penteado**

*Lúcia Já-Vou-Indo*

**Marina Colasanti**

*Uma ideia toda azul*

**Mário Quintana**

*Lili inventa o mundo Pé de pilão*

**Mary França**

*Dia e noite*

**Monteiro Lobato**

*O saci*

*Reinações de Narizinho*

**Paulo Leminski**

*Guerra dentro da gente*

*O bicho alfabeto*

**Ricardo Azevedo**

*Contos de enganar a morte*

*No meio da noite escura tem um pé de maravilha*

**Ruth Rocha**

*A primavera da lagarta*

*Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias*

*A família do Marcelo*

*A fantástica máquina dos bichos*

*Quem tem medo de que*

*Bom-dia, todas as cores!*

*O reizinho mandão*

*Palavras, muitas palavras*

*Fábulas de Esopo*

**Sidónio Muralha**

*As danças dos pica-paus*

*Todas as crianças da Terra*

**Silvia Orthof**

*Ciranda de anel e céu*

*Uxa, ora fada ora bruxa*

**Tatiana Belinky**

*Dez sacizinhos*

*Caldeirão de poemas*

*Fábulas russas (Krylov)*

*O segredo é não ter medo*

*Limeriques*

*Chorar é preciso?*

*A torre do Reno****(****V. Jukovsky)*

*O cão fantasma (Ivan Turguenive)*

**Vinicius de Moraes**

*A arca de Noé*

**Vivina de Assis Viana**

*O dia de ver meu pai*

**Wander Piroli**

*Os rios morrem de sede*

**Werner Zotz**

**Ziraldo**

*O menino maluquinho*

*Flicts*

**LITERATURA ESTRANGEIRA**

**AngelaSommer-Bodenburg**

*O pequeno vampiro*

**AntonioSkármeta**

*A redação*

**Astrid Lindgren**

*Pipi Meialonga*

**Beatrix Potter**

Pedro carteiro

**Carlo Collodi**

*As aventuras de Pinóquio*

**Charles Dickens**

*Oliver Twist*

**Charles Perrault**

*A bela adormecida no bosque*

**Daniel Defoe**

*Robinson Crusoé*

**Eduardo Galeano**

*A pedra arde*

*Memórias do Fogo (Trilogia)*

**Esopo**

*Fábulas*

**Frank Tashlin**

*Era urso?*

**Gianni Rodari**

*Uma história atrapalhada*

**Hans Cristian Andersen**

*A pedra da sabedoria*

*Histórias maravilhosas –*

“O soldadinho de chumbo”

“O patinho feio”

“A pequena sereia”

“A vendedora de fósforos”

**Heloisa Prieto**

*Magos, fadas e bruxas*

**Irmãos Grimm**

*Os contos dos irmãos Grimm*

*A branca de neve*

*Chapeuzinho vermelho*

*João e Maria*

*Os músicos de Bremem*

**Jacques Prèvert**

*Contos para crianças impossíveis*

**J. M. Barrie**

*Peter Pan*

**Jack London**

*Chamado selvagem*

**Jean de La Fontaine**

*Fábulas*

**José Paulo Paes**

*Le com cre*

**Júlio Verne**

*Viagem ao centro da terra*

**Leon Tólstoi**

*Quanta terra precisa o homem?*

*Fábulas*

*Primeiro livro de leitura*

**Lewis Carroll**

*Alice no país das maravilhas*

**Mark Twain**

*Aventuras de Tom Sawyer*

**Molnar Ferenc**

*Os meninos da rua Paulo*

**Nelson Mandela**

*Meus contos africanos*

**Ondjaki**

*Ombela - a origem das chuvas*

**Pierre Gripari**

*A fada da torneira e outros contos*

*Contos da rua Broca*

*O gigante de meias vermelhas e outras histórias*

**Pepetela**

*Ngunga*

**Quino**

*Toda Mafalda*

**René Goscinny e Jean-Jacques Sèmpe**

*O pequeno Nicolau*

**Roald Dahl**

*Matilda*

*A fantástica fábrica de chocolate*

*James e o pêssego gigante*

*O fantástico senhor Raposo*

*AguraTrat*

*O remédio maravilhoso de Jorge*

*As bruxas*

**Robert Stevenson**

*A ilha do tesouro*

* 1. **Rosa**
  2. **Texto e Ilustrações:**Odilon Moraes

**Os caras malvados**

Texto e Ilustrações: Aaron Blabey

**A menina da cabeça quadrada**

Texto: Emília Nuñez

Ilustrações: Bruna Assis Brasil

**Rita tem medo!**

Texto: Christian David

Ilustrações: Rogério Coelho

**Pedro e Lua**

Texto e Ilustrações: Odilon Moraes

**A fuga da ervilha**

Texto: Pedro Seromenho

Ilustrações: Patrícia Figueiredo

**Este é o lobo**

Texto e Ilustrações: Alexandre Rampazo

**O olho da rua**

Texto: Moisés Liporage

Ilustrações: Alexandre Rampazo

**O menino que tinha medo de errar**

Texto: Andrea Viviana Taubman

Ilustrações: Camila Carrosine

**Quando a Gente Tem Saudade**

Autor: Vana Campos

**Zum Zum Zumbiiiiiii**

Autor: Sônia Rosa

**Por Favor, Obrigado, Desculpe**

Autor: Becky Bloom e Pascal Biet

**A Casa Sonolenta**

Autor: Wood

**Quero Casa Com Janela**

Autor: Elza Cesar Sallut

**A Velhinha que Dava Nome Às Coisas**

Brown,Kathryn

**O Trem da Amizade**

Vários Autores

**Não É Fácil, Pequeno Esquilo**

Ramón,Elisa

**Bruxa , Bruxa Venha À Minha Festa**

Druce,Arden

**Os Três Lobinhos e o Porco Mau**

Trivizas,Eugene

**Chuva de Manga**

Rumford,James

**Escola de Chuva**

Rumford,James

**Tatu Balão**

Autor: Sônia Barros

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

**-** [A HISTORIA DO CAO - SERIE LELE DA CUCA](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8508080816&idDept=184&src=)

ROBB,JACKIE

**-** [A HISTORIA DO GATO - SERIE LELE DA CUCA](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8508080832&idDept=184&src=)

ROBB,JACKIE

**-** [AMIGOS](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8508043600&idDept=184&src=)

HEINE,HELME

**-** [CASTELOS](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=857412138X&idDept=184&src=)

COLIN,THOMPSON

**-** [DE ONDE AS COISAS VEM - CRIANCA CURIOSA](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8516036464&idDept=184&src=)

Baumann

[E AGORA? VAO TOMAR O MEU LUGAR](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8516041476&idDept=184&src=)?

ALCY&LINARES,BEL

[JUJU NA COZINHA DO CARLOTA](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8573403357&idDept=184&src=)

PERNAMBUCO, CARLA

**-** [O DIA EM QUE EU FIQUEI SABENDO](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8516041484&idDept=184&src=)

ALCY&LINARES,BEL

- [O HOMEM QUE AMAVA CAIXAS](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=858535769X&idDept=184&src=)

KING,STEPHEN

**-** [O POTE VAZIO](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8533612176&idDept=184&src=)

DEMI

**-** [ORELHA DE LIMAO](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8574120510&idDept=184&src=)

REIDER,KATJA

**-** [QUEM SOU EU](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8573403896&idDept=184&src=)

BRENIFIER,OSCAR

**-** [TEM UM LOBO NO MEU QUARTO](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=8508110766&idDept=184&src=)

CHILD, LAUREN

**-** [TRES URSOS](http://www.fnac.com.br/Product.aspx?idProduct=9788574122120&idDept=184&src=)

WRIGHT, CLIFF

1. Depoimento de Laura Candido realizado na cerimônia de nomeação da Biblioteca Antonio Candido, da Escola Nacional Florestan Fernandes, realizada em 22 de junho de 2017. [↑](#footnote-ref-2)
2. Este texto serviu de base para uma exposição feita pela professora Walnice Galvão para os integrantes do Conselho Editorial da Editora Expressão Popular em junho de 2016 (Nota dos organizadores). [↑](#footnote-ref-3)
3. “Literatura de dois gumes” in CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003, pp. 163-180. (primeira aparição em português Suplemento literário de Minas Gerais, IV, 196, 1969). [↑](#footnote-ref-4)
4. Texto publicado nos *Manuscritos Econômicos-filosóficos*. MARX, Karl: *Cadernos de Paris. Manuscritos Econômicos Filosóficos*. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 349 – 353. [↑](#footnote-ref-5)
5. Em alemão, *Betätigung*, que também poderia ser traduzido como “colocar em marcha”. (N. do R.) [↑](#footnote-ref-6)
6. L. Feuerbach, *Vorläufige...*; GW, vol. 9, p. 253-254. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-7)
7. Cf. M. Heβ, “Philosophie der That” em*EinundzwanzigBogen...*, p. 329. Marx aborda igualmente o tema do *ter* em *Die heiligeFamilie...* [*A sagrada família*...];MEW, vol. 2, p. 43-44. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-8)
8. Cf. L. Feuerbach, *Grundsätze...*, § 42; GW, vol. 9, p. 323-324. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-9)
9. Cf. L. Feuerbach, *Das Wesen...*; GW, vol. 5, p. 333. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-10)
10. Na edição da MEW, lê-se *Genuss*(consumo) em vez de *Geist*(espírito). (N. do R.) [↑](#footnote-ref-11)
11. Cf. L. Feuerbach, *Das Wesen...*; GW, vol. 5, p. 34. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-12)
12. Cf. *id.*, *ibid.*; GW, vol. 5, p. 40. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-13)
13. Cf. *id.*, *ibid.*; GW, vol. 5, p. 39. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-14)
14. Cf. L. Feuerbach, *Grundsätze...*, § 28; GW, vol. 9, p. 308. Atente-se em como, paraMarx, a prática já não corresponde apenas a uma confirmação da existência, mas alarga-se ao vetor da transformação. Veja-se K. Marx, *ThesenüberFeuerbach*[*Tesessobre Feurbach*], 8; MEW, vol. 3, p. 7. (N. Ed.) [↑](#footnote-ref-15)
15. Este texto integra o processo de produção de textos de reflexão/orientação pedagógica sobre questões importantes do trabalho educativo das escolas, iniciado depois do II ENERA (2015) e visa potencializar o acúmulo coletivo do Movimento e seus parceiros. Envolverá diferentes questões e temáticas ao longo dos próximos anos. Elaboração deste texto: Silvia Beatriz Adoue, Unesp, Araraquara e ENFF, Guararema SP. Finalizado em outubro 2016. [↑](#footnote-ref-16)
16. Veio-me esse tema porque é um dos que mais tenho visto dar margem a leituras equivocadas, sobretudo na imprensa. [↑](#footnote-ref-17)
17. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ler/>. Acesso em 26 de dezembro de 2017. [↑](#footnote-ref-18)
18. Disponível em <https://www.sinonimos.com.br/critica/>. Acesso em 26 de dezembro de 2017. [↑](#footnote-ref-19)
19. Essa parte do texto foi feita a partir da obra de Perseu Abramo na qual discute sobre a imprensa, intitulada*Padrões de manipulação na grande imprensa* (Editora Fundação Perseu Abramo, 2003), [↑](#footnote-ref-20)
20. Este texto integra o processo de produção de pequenos textos de reflexão/orientação pedagógica sobre questões importantes do trabalho educativo das escolas, iniciado depois do II ENERA (2015) e visa potencializar o acúmulo coletivo do Movimento e seus parceiros. Envolverá diferentes questões e temáticas ao longo dos próximos anos. Elaboração deste texto: Marcos Gehrke, Unicentro. Finalizado em dezembro 2016. [↑](#footnote-ref-21)
21. Refere-se ao livro *O estranho mundo que se mostra às crianças* de Fanny Abramovich sobre a ideologia dominante na produção cultural brasileira. [↑](#footnote-ref-22)
22. Refere-se ao livro *Mentiras que parecem verdade* de Umberto Eco e Marisa Bonazzi sobre a ideologia da classe dominante nos livros didáticos italianos. [↑](#footnote-ref-23)
23. Tanto a iniciação à *literatura como nutrição* quanto à iniciação à *concepção de um mundo mais justo* se deram ao mesmo tempo para Fanny, por intermédio de sua mãe, Elisa KauffmannAbramovich, militante do então PCB, primeira mulher vereadora, eleita em 1947. [↑](#footnote-ref-24)
24. MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira;* análise e interpretação lite-raria, Rio de Janeiro. J. Olympio, 1962. p.211. [↑](#footnote-ref-25)
25. Para esta leitura utilizamos a edição da Nova Aguilar, Obra Completa de 1994. [↑](#footnote-ref-26)
26. Versão reduzida de artigo escrito para disciplina Correntes Críticas da Literatura Brasileira, ministrada pelo professor Hermenegildo Bastos, oferecida pelo Departamento de Pós-graduação em Literatura da UnB, no 2° semestre de 2006. As preocupações que nortearam a construção desse trabalho surgiram de discussões em espaços coletivos de reflexão e intervenção, a saber: o Coletivo Nacional de Cultura do MST e o grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica, da UnB. O poema “Pra que um poema?”, de Zé Pinto, e o tema da poesia engajada foram discutidos em seminário na disciplina Correntes Críticas da Literatura Brasileira e com os militantes que cursam a Escola Estadual de Formação do MST de Rondônia. Portanto, sem responsabilizar os colegas de pós-graduação e os participantes do curso do MST/RO pelas fragilidades do trabalho, cabe constar que o mesmo não chegaria às conclusões aqui apresentadas sem as contribuições desses sujeitos. [↑](#footnote-ref-27)
27. Integrante do Coletivo Nacional de Cultura do MST. Professor da Licenciatura em Educação do Campo da UnB e dos programas de pós-graduação Desenvolvimento Territorial da América Latina e Caribe (Unesp/ENFF) e do Mestrado Profissional em Artes da UnB. Pesquisador dos grupos Modos de Produção e Antagonismos Sociais e Terra em Cena: teatro, audiovisual e educação do campo. [↑](#footnote-ref-28)
28. O livro foi reeditado pela Editora Expressão Popular em 2017. (N. d. Org.) [↑](#footnote-ref-29)