

ALETRIA

Revista de estudos de literatura



tira, senão ia-lhe pôr mesmo jindungo na língua. Mas mandengue refilava, repetia:

— Juro, sangue de Cristo! Vlhe bem, manu, se é Cabiri!

Falava verdade como todas as vizinhas viram Bina mirando toda a gente, desconfiada, debaixo dos cestos aos contrário onde estava presa. Era essa a razão dos vizinhos que nra Zefa tinha posto em Bina, chamando-lhe baderna, feiteirera, queria lhe roubar ainda a galinha que adiantaram pelejar.

Míudo Xico é que descobriu, andava na brincadeira com Beto, seu maior, fazendo essas partidas vãs. Petelinhos, andando, devendo as falas dos animais e bichinhos-lhes e quando vieram no quintal de mamã Bina, prepararam admirados. A senhora não tinha ideia, como é que a cair no chão varrido? Mas Beto lembrou os casos já antigos, as palavras da mãe querendo no pão quando, sete horas, estava voltar do serviço:

— Rebento-lhe as fuças, João! Está ensinar a gallinha a pôr lá!

Miguel João desculpava sempre, dizia a senhora andava assido de barriga, você sabe, às vezes é com manias as mulheres têm, não adianta fazer cor, a galinha volta sempre na nossa capoeira e os outros é que apanham... Mas nra Zefa não ficava satisfeita, Arreganhava o homem era um mole e jurava se a vida tocava na galinha ia passar luta.

— Deixa, Zefa, pôpilas! — apaziguava Miguel. — A senhora está concebida então, homem, é isso e você ainda quer pelejar? Não tem razão!

Por isso, todos os dias, Zefa vigiava a casa, via-lhe avançar pela areia, ciscando, erguendo, procurar os bichos de comer, mas, no fim, o caminho sempre o mesmo, parecia tinha-lhe posto feitiço: no meio de duas aduelas caídas, a Cabiri entrava no quintal da

vizinhas e Zefa via-lhe lá debicando, sussurrava, na sombra das frescas mandingueiras, muitas vezes Bina só desvaneceu ou mandengueava. Zeta só via os bichos cair no chão e a galinha primitivo a ciliar, bimizada, na porta da cubata onde estava sair essa comida; depois, quando apagava o grão a grão, sem despejar para dentro nem não tinha mais bicho ali dentro, para disputar com os outros com ela. Isso nra Zeta não refilava. Menos que no chão tinha medo, a galinha ia se bimizar lá, pensava o bicho comia fome e, afinal, o ovo vinhos-lhe pôr de manha na capoeira pequena do fundo do quintal dela.

Mas, nessa tarde, o azar saiu. Durante toda a manhã, Cabiri andou a passar no quintal, na rosa, na sombra, no sol, bico aberto, sacudindo a cabeça ora para um lado ora noutro, cantando pesado na garganta, mas não pôs o ovo dela. Parecia estava ainda procurar melhores sítios. Nra Zefa abriu a porta da capoeira, arranhou o chão com jeito, foi meter o pôr lá outro ovo, mas nada.

A galinha queria lhe fazer pouco, os olhos dela, pequenos e amarelos, xaculavam na dona, a garganta de bicho cantava, dizendo:

...ngala ngó ku kakela
ká... ká... ká... kakela, kakela...

...sim, quando miúdo Beto veio lhe chamar e falou
que a preta debaixo dum cesto na cubata de
Xico viram a senhora mesmo dar milho
sacrista da galinha tinha posto o ovo

Saiu, o corpo magro curvado, a

mais tempo a trepar na língua,

que porta a espírito, via-se bem a

garganta, os olhos de Beto esquivaram num

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Georg Otte; Subcoordenador: Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; Docentes: Gustavo Silveira Ribeiro, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Marcel de Lima Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Anna Palma e Aline Magalhães Pinto (suplentes); Discentes: Matheus Saez Magalhães e Silva e Henrique Barros Ferreira (titulares), Alice Laterza Caetano e Gabriel Caixeta de Paula Müller (suplentes); Secretaria Acadêmica: Bianca Drielly, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Letícia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago.

EDITORES

Márcia Arbex

Marcos Antônio Alexandre

Elen de Medeiros

ORGANIZAÇÃO

Sônia Queiroz (UFMG)

Sérgio Antônio Silva (UEMG)

IMAGEM DA CAPA

Foto de Katryn Rocha

SECRETÁRIA

Stéphanie Paes

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Alda Lopes, Carolina Sueto Moreira, Fernanda Carvalho.

DIAGRAMAÇÃO

Alda Lopes

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

revista de estudos de literatura



ESTUDOS EDITORIAIS



31 n.1

Jan.-Mar. 2021

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte:
POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.
il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5,
1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrienal a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino.
3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura)
– História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG

Setor de Publicações, sala 4003

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.letras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

EDITORIAL	
<i>Sérgio Antônio Silva</i>	
<i>Sônia Queiroz</i>	
<i>Márcia Arbex</i>	
<i>Marcos Antônio Alexandre</i>	
<i>Elen de Medeiros</i>	9
DOSSIÊ ESTUDOS EDITORIAIS	
OBRA E LIVRO: APONTAMENTOS PARA UM DEBATE CONCEITUAL	
<i>ŒUVRE AND BOOK: NOTES FOR A CONCEPTUAL DEBATE</i>	
<i>Luis Alberto Brandão</i>	13
ROBERTO CALASSO E A EDIÇÃO COMO GÊNERO LITERÁRIO	
<i>ROBERTO CALASSO AND PUBLISHING AS A LITERARY GENRE</i>	
<i>Kelvin Falcão Klein</i>	35
COMO FAZER UM LIVRO DO DESASSOSSEGO	
<i>HOW TO MAKE A BOOK OF DISQUIET</i>	
<i>Marcelo Cordeiro de Mello</i>	55

A RECEPÇÃO CRÍTICA DO PROJETO EDITORIAL DA FIELD DAY

ANTHOLOGY OF IRISH WRITING

**THE CRITICAL RECEPTION OF THE FIELD DAY ANTHOLOGY OF IRISH WRITING:
ANATHEMATA, BEATIFICATION OR CANONIZATION LURKING IN A BIOGRAPHICAL
NOTE**

Maria Rita Drumond Viana

Vinícius Garcia Valim

79

**VIAGENS PARATEXTUAIS: MEDIAÇÕES EDITORIAIS NAS TRADUÇÕES
DE PROMENADE AUTOUR DU MONDE DE JACQUES ARAGO (1820-1840)**

**PARATEXTUAL TRAVELS: PUBLISHING MEDIATIONS IN TRANSLATIONS OF
PROMENADE AUTOUR DU MONDE BY JACQUES ARAGO (1820-1840)**

Daniel Dutra Coelho Braga

101

**MIRAGEM DE LIVRO, CINTILAÇÃO DE ÁLBUM: UM BREVE ESTUDO
SOBRE AS EDIÇÕES DOS LIVROS DE EUCLIDES DA CUNHA**

**MIRAGE OF BOOK, SCINTILLATION OF ALBUM: A SHORT STUDY ON
EUCLIDES DA CUNHA BOOKS' EDITIONS**

Camila Bylaardt Volker

123

**PARATEXTOS E EDIÇÃO: CAPAS DE SANTA ROSA, LEITOR PERSPICAZ
DO TEXTO LITERÁRIO**

**PARATEXTS AND EDITING: SANTA ROSA COVERS, KEEN READER OF THE
LITERARY TEXT**

Maria do Rosário Alves Pereira

145

**TEMAS E QUESTÕES PARA UMA HISTÓRIA DA EDIÇÃO DE QUADRINHOS
NA AMÉRICA LATINA**

THEMES AND ISSUES FOR A PUBLISHING HISTORY OF COMICS IN LATIN AMERICA

Ivan Lima Gomes

169

**CARTOGRAFIA EDITORIAL DA PRODUÇÃO NÃO FICCIONAL
AFRO-BRASILEIRA: LIVROS INDIVIDUAIS (1906-2019)**

**EDITORIAL CARTOGRAPHY OF AFRO-BRAZILIAN NON-FICTIONAL
PRODUCTION: INDIVIDUAL BOOKS (1906-2019)**

Luiz Henrique Silva de Oliveira

195

VARIA

GRINDING SONGS FROM GOA. AS WOMEN GRIND GRAIN AND PREDICAMENTS

CANÇÕES DA LAVOURA DE GOA. ENQUANTO AS MULHERES MOEM GRÃOS E ANGÚSTIAS

Cielo Festino 225

AS SIMILITUDES ENTRE OS OFÍCIOS DA GENTE MIÚDA E AS ATIVIDADES PRÓPRIAS DA GENTE HONRADA NAS CRÔNICAS DE GOMES EANES DE ZURARA

THE SIMILITUDES BETWEEN THE CRAFTS OF THE LOWER PEOPLE AND THE CHARACTERISTIC ACTIVITIES OF THE HONORED PEOPLE IN THE CHRONICLES BY GOMES EANES DE ZURARA

Jerry Santos Guimarães

Marcello Moreira 247

GUIMARÃES ROSA E SEUS TRADUTORES: A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO CRIAÇÃO E A ESCRITA LITERÁRIA COMO TRADUÇÃO

GUIMARÃES ROSA AND HIS TRANSLATORS: LITERARY TRANSLATION AS CREATION AND LITERARY WRITING AS TRANSLATION

Leila Cristina de Darin

Arlete Borba da Silva 269

ESPELHOS DO UNIVERSO: OLHARES NA LITERATURA DE BORGES E DE CALVINO

MIRRORS OF THE UNIVERSE: PERSPECTIVES WITHIN BORGES AND CALVINO'S LITERATURE

Neide das Graças de Souza Bortolini

291

MELANCOLIA VERMELHA: JOSÉ E O COMUNISMO INTERNACIONAL

RED MELANCHOLY: JOSÉ AND THE INTERNATIONAL COMMUNISM

Marco Marcelo Bortolotti

313

A *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*, neste primeiro número do ano de 2021, acolhe o dossiê temático “Estudos Editoriais”, organizado por Sérgio Antônio Silva e Sônia Queiroz. A trajetória institucional e acadêmica da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – FALE-UFMG – levou o curso de graduação em Letras a implementar, em 2008, uma ênfase em Edição nos percursos de bacharelado do curso e, dez anos depois, a partir de 2018, um bacharelado pleno em Edição, o que significa que, atualmente, na FALE, esse campo se configura como uma habilitação específica, formando profissionais para o trabalho editorial com titulação universitária. A partir disso, o interesse por parte dos estudantes do curso de Letras vem crescendo em relação à Edição, sobretudo recentemente, com a possibilidade de se obter um título pleno na área.

Articulada às ações e planos de trabalho em curso na graduação em Letras, a Faculdade de Letras-UFMG expandiu suas atividades no campo da edição quando, em 2012, o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit –, após uma série de debates entre os docentes do programa, aprovou uma reestruturação das áreas de concentração e linhas de pesquisa que incluiu duas novas linhas: Poéticas da tradução, e Edição e recepção de textos literários. Essa mudança, promovida na gestão dos professores Leda Martins e Jacyntho Lins Brandão, abriu novas perspectivas para a pesquisa do texto poético, que passa a ser considerado também em sua materialidade e em sua existência social. Essas novas perspectivas de pesquisa incluem o diálogo com as artes do livro, as artes de fazer o livro. O Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

acolhe a experiência literária como uma possibilidade de trabalho acadêmico: ler, traduzir, editar – *poiésis*.

Apesar de se tratar de atividade milenar que, em última instância, antecede a própria literatura, a edição, na sua dimensão investigativa e reflexiva, para além, é claro, da grande tradição filológica, vinha sendo negligenciada pelos discursos preponderantes da historiografia e da crítica literária.

Entretanto, nos últimos anos, a propagação de cursos, revistas, feiras, publicações, encontros, seminários dedicados à edição no Brasil e no exterior aponta para um novo espaço de conhecimento que vem se consolidando. Encontros, reuniões e seminários, como, por exemplo, os promovidos pela Rede Latino-americana de Cultura Gráfica, apontam a vitalidade dos Estudos Editoriais e com isso a necessidade de estabelecer e estreitar interlocução com colegas e instituições que têm se dedicado a pensar a pesquisa e a formação na área.

O dossiê Estudos Editoriais, na *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, atesta esse compromisso da literatura com o livro e, como era de se esperar, com a letra – a escrita em sua materialidade.

A proposta do dossiê se estruturou de forma a reunir textos que tivessem como horizonte a edição, por um lado, como um campo teórico-conceitual, em diálogo com disciplinas como filologia, teoria da literatura, história cultural, abrangendo, por exemplo, a investigação em críticas e interpretações, análise de publicações editadas e paratextos; por outro lado, como um campo aplicado em diferentes áreas e funções: o trabalho com originais, a tradução, a ilustração, o *design* editorial, o projeto e a produção gráfica e, paralelamente, a concepção geral e estratégica da edição, visando chegar aos diferentes públicos de leitores. A coletânea de artigos publicados no dossiê nos dá, portanto, um bom panorama da pesquisa no campo dos Estudos editoriais neste momento.

Além dos nove trabalhos publicados no dossiê, os artigos reunidos na seção “Varia” trazem uma contribuição significativa para a fortuna crítica dos autores estudados, ampliando ainda os horizontes críticos e temáticos dos estudos literários.

No artigo que abre a seção, Cielo Festino trabalha com as canções folclóricas chamadas “oviyos”, cantadas pelas mulheres indianas da comunidade hindu de Goa enquanto trabalhavam, articulando aspectos da oralidade e ancestralidade com os estudos pós-coloniais de literaturas produzidas nas antigas colônias de Portugal. Ainda no contexto português,

Jerry Santos Guimarães e Marcello Moreira trazem uma análise relevante das crônicas de Gomes Eanes de Zurara, cujo valor documental e literário se revela pelo modo como o cronista relata episódios da história de Portugal utilizando-se da retórica antiga. O diálogo de Guimarães Rosa com três de seus tradutores por meio de sua correspondência é objeto de análise de Leila Cristina de Darin e Arlete Borba da Silva; enquanto os contos fantásticos de Ítalo Calvino e Borges são abordados pela perspectiva comparativa de Neide Souza Bortolini. Por fim, Marco Marcelo Bortoloti aborda, também sob o viés comparatista, poemas de Carlos Drummond de Andrade e de poetas estrangeiros ligados à Guerra Civil Espanhola, entre outros, que revelam a visão crítica do poeta brasileiro sobre a situação política brasileira daquele período.

Agradecemos aos autores, aos pareceristas e à equipe técnica da *Aletria*, pela contribuição de cada um para a tarefa de apresentarmos uma seleção tão apurada, seja pelo conteúdo dos artigos e as intensas pesquisas que revelam, seja pelo tratamento dado aos originais, neste percurso de edição, pela plataforma OJS, que culmina no volume que agora podemos ler.

Boa leitura!

Sérgio Antônio Silva

Sônia Queiroz

Márcia Arbex

Marcos Antônio Alexandre

Elen de Medeiros

Estudos Editoriais



Obra e livro: apontamentos para um debate conceitual¹

Œuvre and Book: Notes for a Conceptual Debate

Luis Alberto Brandão

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
luisbra2014@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5789-7125>

Resumo: Segundo uma perspectiva teórica e comparativa, apresentamos alguns apontamentos sobre as noções de obra (em sentido abrangente e em sentido estrito de obra literária e obra artística) e livro (em sentido estrito de objeto material e em sentidos translatos), tratadas como noções-problema e em algumas de suas variações históricas e relativas aos campos em que são utilizadas, especialmente nos estudos literários, na teoria da arte e nos estudos editoriais, com destaque para questões de natureza espacial. As linhas de desenvolvimento abarcam: os sistemas sígnicos constitutivos da obra (sobretudo a escrita e seus códigos, como o alfabetico); os sistemas técnicos de produção e recepção da obra; as relações do livro com as formas que tentam expandi-lo (como os livros-objeto e os livros de artista); a discussão sobre outros conceitos correlatos ao de materialidade, como os conceitos de corpo e substância.

Palavras-chave: obra; livro; espaço; teoria da obra; história do livro; teoria do espaço.

Abstract: From a theoretical and comparative perspective, we present some notes on the notions of œuvre (in a broad sense and in the strict sense of literary and artistic work) and book (in the strict sense of material object and in translational senses), treated as problem notions and in some of their variations both historical and related to the fields in which they are used, especially in literary studies, art theory and editorial studies,

¹ O presente artigo se vincula a pesquisa desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

with emphasis on issues of spatial nature. The lines of development include: the sign systems constituting the work (especially writing and its codes, such as alphabetical); the technical systems of production and reception of the work; the book's relations with the forms that try to expand it (such as artist books and bookworks); the discussion of other concepts related to materiality, such as the concepts of body and substance.

Keywords: œuvre; book; space; artwork theory; history of the book; space theory.

Obra e livro como noções-problema

Em um contexto intelectual intensamente marcado pelo desejo de rever, no campo das humanidades, a validade de concepções consideradas elementares – e, nesse sentido, não passíveis de questionamento –, as noções de obra e de livro ganharam destaque como noções-problema. Conhecido como estruturalista – e/ou, não sem polêmica, pós-estruturalista –, tal contexto vincula-se especificamente à França das décadas de 1960-1970, embora sua repercussão tenha atingido várias partes do mundo ocidental e avançado ao longo das décadas seguintes, tendo em vista que o pensamento dos seus principais autores continua, hoje, despertando interesse. Em especial, é de grande importância no referido contexto a preocupação com o debate propriamente teórico, o qual não apenas se volta para questões relativas à linguagem, como também revela o esforço de tratá-las sob prisma científico ou, quando se questionam as premissas de científicidade, conforme um forte rigor de base conceitual.

As perguntas, pois, sobre o que é uma obra – em sentido geral, mas também em sentido estrito de obra literária e obra de arte – e o que é um livro, assim como a demanda por uma “teoria da obra” e uma “teoria do livro” fazem parte de um movimento mais geral de negatividade epistemológica, dirigida sobretudo às categorias tidas como autoevidentes por certa tradição intelectual que valoriza os fatores de continuidade em detrimento daqueles de descontinuidade. A crítica a tal tradição é explícita, por exemplo, no pensamento de Michel Foucault (2008, p. 23), que, em “As unidades do discurso”, capítulo que abre o livro *A arqueologia do saber*, afirma: “Há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade”. Esse tema vincula-se intimamente ao pressuposto da “unidade” dos objetos designados por tais noções; pressuposto, pois, a se colocar em debate:

Mas, sobretudo, as unidades que é preciso deixar em suspenso são as que se impõem da maneira mais imediata: as do livro e da obra. Aparentemente, pode-se apagá-las sem um extremo artifício? Não são elas apresentadas da maneira mais exata possível? Individualização material do livro que ocupa um espaço determinado, que tem um valor econômico e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim; estabelecimento de uma obra que se reconhece e que se delimita, atribuindo um certo número de textos a um autor. (FOUCAULT, 2008, p. 25).

Demonstrando, com exemplos concretos, quão problemáticos são tanto o pressuposto da “unidade material” do livro quanto o da “unidade discursiva” da obra – usualmente invocada a partir da remissão a um nome próprio, o nome do autor, ou à homogeneidade expressiva –, Foucault (2008, p. 27) conclui que “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea”.

Embora com uma estratégia distinta, também Roland Barthes interroga a noção de obra, da qual a noção de livro é uma espécie de derivação, com um caráter mais explicitamente material. O recurso utilizado pelo crítico francês é contrapor à noção de obra, usualmente vinculada a aspectos restritivos, uma outra, mais abrangente e complexa: a noção de texto. Assim, entre diversas aproximações contrastivas, Barthes (1988, p. 72) propõe que “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca)”, enquanto o texto é um “campo metodológico”; “a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame)”, enquanto o texto “se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras)”; “a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber)”.

As aproximações contrastivas prosseguem no raciocínio de Barthes (1988, p. 75-76, grifos do autor): a obra “é tomada num processo de filiação. Postula-se uma *determinação* do mundo (da raça, da História) sobre a obra, *correlação* das obras entre si e uma *apropriação* da obra ao seu autor. O autor é reputado pai e proprietário da obra”; quanto ao texto, “lê-se sem a inscrição do Pai”; a obra “remete à imagem de um organismo que cresce por expansão vital, por ‘desenvolvimento’ (palavra significativamente ambígua: biológica e retórica)”, enquanto ao texto se vincula a “metáfora da *rede*; se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática”.

Observa-se, pois, que Roland Barthes (1988, p. 66) simultaneamente critica a concepção ortodoxa – substancialista, unitária, “newtoniana” – de obra e sugere que se passe a considerar o Texto – grafado com maiúscula, indicando o caráter singular do uso do termo – como um objeto novo, ou melhor, um novo “campo” – complexo, plural, “einsteiniano” –, o qual passaria, justamente, a demandar teorização.

De forma bastante significativa, a menção aos distintos modos de concepção do espaço físico, associados a Isaac Newton e Albert Einstein, comprova que a noção de obra – e, por extensão, também a de livro – é fortemente marcada por questões de índole espacial, observáveis, por exemplo, nos vínculos entre obra e objeto, suporte, condições de apresentação, corpo, espaço perceptivo, horizontes e perspectivas – termos de acepção espacial, ainda que metafóricamente – culturais. Assim, as variações da noção de obra podem ser associadas à variabilidade da própria noção de espaço.

No caso da física – que, na história do pensamento ocidental, possui estreita proximidade com a filosofia –, podem-se citar algumas concepções predominantes e, não raro, historicamente coetâneas, mesmo que sejam incompatíveis entre si, em termos de pressupostos conceituais. São elas: espaço como qualidade posicional do mundo dos objetos materiais (concepção aristotélica); espaço como sistema de relações (concepção leibniziana); espaço como categoria apriorística, condição de possibilidade da percepção (concepção kantiana); além, é claro, das já citadas concepção newtoniana (espaço absoluto, continente de todos os objetos materiais) e concepção einsteiniana (espaço relativístico, quadridimensional, campo em expansão).² Pode-se indagar, pois, em que medida cada uma dessas vastas correntes definidoras do espaço suscita, condiciona e/ou afeta determinada concepção de obra e certa concepção de livro.

As duas grandes motivações expostas acima – a busca por uma teorização abrangente e o destaque a questões relativas à associação entre obra e espaço, entre livro e espaço – são a principal base do presente artigo. Quanto à primeira, é importante frisar que, embora originalmente inspirada no caráter intensamente crítico e especulativo do debate estruturalista e pós-estruturalista, a demanda teórica aqui proposta não se restringe a tal debate, podendo incluir outros campos investigativos que colocam as noções ou os conceitos de obra e de livro sob indagação. Quanto à

² Para abrangentes panoramas sobre as concepções de espaço na física e na filosofia, ver Jammer (1993) e Casey (1997).

segunda motivação, é necessário destacar que nossa pesquisa sobre a categoria espaço³ – a qual abarca não apenas as variações conceituais nos campos da física e da filosofia, mas também em outros campos em que tal categoria possui papel de destaque, como é o caso da teoria da arte, da geografia, da arquitetura e, é claro, o campo dos estudos literários e os estudos editoriais – é tomada como lastro para aprofundar a abordagem do caráter transdisciplinar e transartístico presente nas articulações entre obra, livro e distintos sistemas de espacialidade.

A partir das referidas bases, reconhecemos quatro linhas principais de desenvolvimento, todas elas focadas no questionamento das noções ou dos conceitos de obra – em sentido geral e em sentido estrito de obra literária e obra artística – e de livro, bem como na ênfase das relações entre tais noções ou conceitos e aspectos espaciais, sobretudo no que tange ao que se entende por materialidade – da obra e do livro.

Tais linhas de desenvolvimento incluem um amplo conjunto de questões, que abarcam desde os sistemas de signos constitutivos da obra – no caso da obra verbal impressa, o sistema de escrita e seus códigos, como o alfabetico –, passando pelo debate sobre os sistemas técnicos de produção e recepção da obra, no qual merece destaque o livro – frequentemente tomado, no caso do campo verbal, como sinônimo de obra –, objeto cuja estabilidade histórica vem sendo confrontada não apenas por novos meios, mas também por experimentos simultaneamente literários e plásticos que buscam problematizar e ampliar os limites desse objeto – os “livros expandidos” ou os chamados livros-objeto e/ou livros de artista. Mas igualmente abarcam a discussão, também bastante vasta, sobre outros conceitos determinantes do conceito de matéria – ou, pelo menos, correlatos a ele –, como é o caso dos conceitos de corpo e de substância. A seguir, alguns aspectos e possibilidades investigativas dessas linhas de desenvolvimento serão apresentados.

Obra e livro: sistemas sígnicos e técnicos

No texto intitulado “Antes do alfabeto”, o escritor italiano Italo Calvino (2010, p. 46), tratando do nascimento da escrita – por volta de 3300 a.C., entre os sumérios, na Baixa Mesopotâmia –, destaca a importância do suporte e do instrumento no processo histórico de evolução do código de representação e comunicação:

³ Em especial, ver Brandão (2004, 2013).

O suporte e o instrumento fazem com que a pictografia primitiva sofra em breve tempo uma simplificação e estilização levadas ao extremo: dos signos pictográficos (um peixe, um pássaro, uma cabeça de cavalo) desaparecem as curvas que, na argila, não sobressaíam bem; assim a semelhança entre signo e coisa representada tende a desaparecer; impõem-se os signos que possam ser traçados com uma série de toques instantâneos do cálamo. Observe-se, pois, a importância da relação entre formas icônicas (escolhidas por algum fator de semelhança visual com o objeto representado) e formas arbitrárias (no sentido de estabelecidas e/ou identificadas por convenções) para esse processo que chega até ao alfabeto, como invenção fenícia ocorrida por volta de 1100 a.C.

Se é possível considerar, no entanto, segundo ressalta Calvino (2010, p. 50), que “a hesitação entre figuração e escrita acompanha a atividade gráfica por pelo menos 2 mil anos”, também se deve levar em conta que tal relação não deixa de existir no cerne dos códigos elementares de escrita, mesmo após o caráter convencional ter adquirido supremacia.

No texto “Nosso misterioso alfabeto”, o linguista Charles Berlitz (1982) enfatiza que, fundamentando a criação e a difusão dos chamados alfabetos verdadeiros – nos quais signos gráficos vinculam-se a sons –, além do caráter econômico, de veículo que facilitasse transações mercantis, também merecem destaque o caráter pictórico, o ornamental e o mágico ou divino. Assim, a referida hesitação, explorada por muitos artistas visuais e escritores – como ocorre, de modo exemplarmente minucioso, no livro *Alfabeto*, de Paul Valéry (2009) –, apresenta-se como um campo investigativo relevante para o debate, em chave transartística, sobre a materialidade da obra.

Se a própria escrita e seu código basilar, o alfabeto, podem ser considerados elementos técnicos definidores do que se entende por obra – no caso, obra verbal escrita –, os meios de veiculação da escrita, tidos como propriamente técnicos – porque dizem respeito a mecanismos de produção e difusão não raro literalmente maquinizados –, também influenciam fortemente tal entendimento.

Um estudo que revela com nitidez a referida influência se encontra no livro *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. No capítulo “A mão, a máquina”, Flora Süsskind (1987, p. 24, grifos da autora) analisa o ambiente intelectual brasileiro dos fins do século XIX aos anos 1920, mostrando as diferentes reações de

importantes escritores à difusão da máquina de escrever e de outras inovações técnicas:

Reelaboração, no caso de Lima Barreto; *mímesis* sem culpa, no de João do Rio; *recusa* ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac; um perverso *deslocamento* de quaisquer marcas de modernização, no de Godofredo Rangel – estas são apenas algumas marcas que assume o diálogo entre técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão no país durante a virada do século e as primeiras décadas do século XX.

A ensaísta destaca que o Brasil “pré-modernista” é profundamente marcado pela disseminação quase simultânea de diversos aparelhos – cinematógrafo, gramofone, fonógrafo – e transformações técnicas – da litografia à fotografia nos jornais. As marcas se revelam não apenas nos textos que se escrevem a respeito, isto é, na tematização das mudanças, mas também na incorporação de aspectos relativos a tais aparelhos e técnicas no próprio modo de elaboração dos textos, ou seja, na geração ou incorporação de novas técnicas textuais, jornalísticas e literárias. Em termos gerais, verifica-se nitidamente o surgimento de uma “relação mais mediada entre o produtor literário e o que escreve” (SÜSSEKIND, 1987, p. 28).

Quando se aproximam o código de veiculação – nos exemplos citados, o alfabetico – e o sistema técnico – nos casos citados, em especial a máquina de escrever –, é possível verificar um paralelismo no qual o aspecto convencional do código se vincula ao caráter estritamente instrumental do sistema técnico. Por outro lado, e contrastivamente a esse primeiro paralelismo, é possível observar um segundo: o paralelismo entre o caráter figurativo – ou analógico, icônico – do código e a dimensão sensível e metafórica – e/ou simbólica – do sistema técnico.

Tais paralelismos e contrastes constituem vigorosos focos de interesse para a literatura contemporânea, como se observa no livro *Histórias naturais*, de Marcílio França Castro (2016), especialmente no conto “Roteiro para duas mãos”, no qual, pela via da ficcionalização de pesquisas biobibliográficas, são tematizadas as diversas relações que vários escritores – entre eles, Ernest Hemingway, Jacques Kerouac, Julio Cortázar, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Charles Bukowski – estabeleceram com a máquina de escrever.

Espaços da obra e do livro

A mediação entre escritor e escrita e a consciência dessa mediação – em diferentes formas e graus – por parte de produtores e receptores são certamente fundamentais em outro dispositivo cuja materialidade e cujo nível de complexidade e de vigor histórico o definem como sistema técnico imprescindível para a abordagem do conceito de obra: o livro, em sua condição de objeto e mecanismo – textual, visual, arquitetônico-escultórico, cultural etc. Não por acaso, já se consolidou um expressivo campo de estudos voltado para o livro, inclusive com nomenclatura própria, de circulação internacional, em língua inglesa: *Studies in Print Culture and The History of the Book*.⁴

Em um fecundo material que serviu de base para um de seus cursos, Roland Barthes (2005, p. 104-105) sugere que se entenda a obra como “forma fantasiada”, em que se fantasia a “fabricação de um objeto” visionado em sua “totalidade material”. Essa forma é considerada como um “leque de apresentações” que envolvem não apenas a estrutura (que Barthes discute a partir de Mallarmé) e o estilo (tomado a partir de Flaubert), mas também, e sobretudo, questões rítmicas pertinentes à relação entre elementos contínuos e descontínuos. O ensaísta propõe o esboço de uma tipologia do livro, a qual prevê as “grandes funções míticas da Obra como volume”: o Livro-Origem, o Livro-Guia, o Livro-Chave. Essas funções se projetam sobre um “fundo indistinto” – os “livros comuns”, “plural gregário”, objetos meramente mercantis – e pressupõem, todas elas, a “sujeição ao Livro-Mestre”. A tipologia também prevê o “anti-livro”, vinculado ao gesto de “Rebelião contra o livro”, ou um “dizer Não ao livro por meio do livro” (BARTHES, 2005, p. 108-115).

Tais concepções de obra e de livro – as quais, apesar de tributárias de sua materialidade, nitidamente buscam não se circunscrever a ela – se ampliam em direção a duas grandes “formas fantasiadas”, que, para Barthes (2005, p. 115), constituiriam “fantasias de civilização”: o Livro e o Álbum. O Livro, como “mito coletivo” que envolve uma física e uma metafísica, possui caráter arquitetural, premeditado. É um mecanismo que se rege por uma “cadência”, homólogo a um “universo Uno, estruturado, hierarquizado”, e opera basicamente segundo três grandes regras: a

⁴ Importantes títulos vinculados a tal campo são: Colligan (2014); Dane (2012); Darnton (2009); Finkelstein e McCleery (2006); Gutjahr e Benton (2001); Hall (1996); Howsam (2015); Lang (2012); Lyons (2011); Martin e Febvre (1992); Rothenberg e Clay (2000).

permutação (o livro infinito, e Barthes pensa, aqui, em Mallarmé); a acumulação (o livro somativo, como em Dante); e a essencialização (o livro condensado, exemplificado por *Monsieur Teste*, de Paul Valéry).

Já o Álbum possui caráter circunstancial, de mera coletânea casual, na qual sobressaem a descontinuidade e a disseminação das partes. Em função da ausência de estrutura e da forte presença do acaso, o mundo representado pelo Álbum é inessencial – ou rapsódico – e sem cadências: um “universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência” (BARTHES, 2005, p. 130).

Apesar de tais “formas fantasiadas” serem contrastivas, Barthes (2005, p. 130) ressalta a existência de uma dialética entre elas, pois é possível – e isso ocorre frequentemente – que o Álbum aspire a ser Livro. Além disso, em larga medida – a qual se torna bastante intensa da perspectiva do leitor –, o destino de todo Livro parecer ser tornar-se Álbum. Tal dialética parece estar presente na própria concepção moderna – em sentido historicamente estrito, como a concepção que se difunde com especial força a partir da segunda metade do século XIX – de obra e de livro, bem como de literatura e de arte, e exemplarmente costuma vir associada ao livro *Un coup de dés* e às anotações para um projeto – anti-livro? *performance* de leitura? – conhecido como *Le Livre*, ambos de Mallarmé.

É justamente tal exemplaridade que Maurice Blanchot (2005, p. 340) explora em “O livro por vir” – texto clássico sobre as relações entre obra, livro, literatura, leitura e espaço –, que destaca a radicalidade do gesto mallarmaico, segundo o qual, conforme o ensaísta, “a literatura só poderia ser concebida em sua integralidade essencial a partir da experiência que lhe retira as condições usuais de possibilidade”. Essa revisão dos pressupostos que costumam vir associados ao texto literário se encontra claramente atuante, e de modo seminal, em *Un coup de dés*, poema-obra-livro que problematiza as próprias condições de legibilidade e visibilidade, as relações entre a percepção analítica e a sintética, entre elementos estáticos e dinâmicos:

A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível: partitura ou quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças a essa alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo dos movimentos, enfim, buscando colocar-se no ponto de intersecção

onde, como a junção não está feita, o poema ocupa somente o vazio central que representa o futuro de exceção. (BLANCHOT, 2005, p. 354).

Mas a radicalidade do gesto mallarmaico está também profundamente determinada por uma forte problematização da noção de espaço: espaço do próprio livro, espaço do que se entende por obra, espaço da própria escrita, espaço do sistema de linguagem que viabiliza a operação tanto conceitual quanto sensível produzida pelo poema. Há, segundo Blanchot (2005, p. 346, grifos do autor), uma nova concepção de espaço, intensamente relacional, fortemente tributária dos vínculos com a operação de leitura:

Um lance de dados nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão. Mallarmé sempre teve consciência do fato, mal conhecido até ele e talvez depois dele, de que a língua era um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, cuja originalidade nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem captar. Nada se cria e nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação prévia do lugar de extrema vacância onde, antes de ser falas determinadas e expressas, a linguagem é o movimento silencioso das relações, isto é, “a escansão rítmica do ser”. As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está. O espaço poético, fonte e “resultado” da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre “se espaça e se dissemina”.

Quanto ao projeto *Le Livre*, ainda é mais explícito o destaque ao caráter fundante e determinante que a operação de leitura exerce sobre a obra. Essa operação envolve não apenas o leitor e as condições de leitura individuais, mas todo um conjunto de procedimentos, rituais, convenções pré-estabelecidas e elementos aleatórios – toda uma *performance* de elementos combinatórios que viabilizam a geração-recepção – atos percebidos como indissociáveis – do sentido. Segundo Blanchot (2005, p. 358), “no manuscrito póstumo, Mallarmé insiste no caráter de perigo e de audácia que a leitura implica”, perigo que não permite “saber de antemão o que é o livro, nem se ele é, nem se o devir ao qual o livro corresponde [...] já tem agora um sentido para nós e terá algum dia um sentido”.

Também Michel Melot (2012, p. 181) reconhece no *Livro* de Mallarmé – livro que paradoxalmente poderia ser considerado, na terminologia de Barthes, um anti-livro ou um álbum – uma “ponte entre o livro sagrado e o eletrônico”, tendo em vista a inexistência, em termos de sua definição constitutiva, ideal, de um autor, ou apontando para o apagamento de uma autoria coesa e reconhecível, individualmente atribuível. No livro provocativamente intitulado *Livro*, – título composto do termo “livro” seguido de uma vírgula, composição que sinaliza o poder do livro de aproximar elementos dispare: no caso, um elemento lexical, de semântica determinada, e um elemento puramente gráfico, sem semântica, de função apenas organizadora e rítmica) –, Melot define o livro primordialmente a partir da *dobra*.

Segundo o ensaísta, a dobra é o fundamento – físico, em termos de espacialidade material, mas ultrapassando tal dimensão – do códex, ou seja, do formato de caderno: “O poder transcendental do livro está inscrito em sua dobra. A dobra é a forma elementar do livro, aquilo que o distingue de outros suportes da escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela” (MELOT, 2012, p. 49). É a dobra que faz do livro um “objeto vitorizado e, consequentemente, normativo” (MELOT, 2012, p. 85), e que configura a sua tridimensionalidade: “fechado sobre seu próprio espaço, porém, já articulado com seu conteúdo e concluído por aquilo que o contém”, a dobra gera uma “forma profunda, complexa e movediça”: “a superfície se torna volume” (MELOT, 2012, p. 50-51). Os espaços do livro são ao mesmo tempo “distintos e solidários”, “guardam entre si relações de contiguidade e de oposição” (MELOT, 2012, p. 51).

Na opinião de Melot (2012, p. 131), a invenção da página, por meio da dobra, “teve efeito mais duradouro sobre nossa forma de pensar do que qualquer sistema filosófico”. Haveria, na verdade, uma forte compatibilidade entre o mecanismo formal do livro e o pensamento ocidental. Mais do que compatibilidade, haveria determinação recíproca: o livro se apresenta como veículo ideal desse tipo de pensamento – racionalizante, tendencialmente analítico e operando por comparações opositivas –; tal pensamento, por sua vez, busca no livro o efeito de unificação, acabamento e conclusividade. Para o autor, o pensamento ocidental prefere a dialética induzida que escande seu discurso por meio de rupturas regulares e se desenvolve por uma sucessão de oposições. O livro permite a continuidade, mas também favorece a oposição radical, aquela que vira as costas. A forma do códice convida à afirmação e à certitude, mais do que ao fluxo e ao compromisso.

O ensaísta, assim, enfaticamente reconhece a força histórica do livro como o principal veículo do pensamento ocidental moderno – e, em larga medida, também da literatura –, sobretudo em função de dois fatores, ambos traduzindo a noção de unidade. O primeiro é o livro constituir-se como vigorosa unidade formal: “Se a concepção unitária do livro se mantém tão forte, isto se deve ao fato de sua forma apresentar a virtude de dissimular diversidades, até mesmo incoerências inaceitáveis para seu estado” (MELOT, 2012, p. 47). O segundo fator é o intenso e incontornável vínculo entre livro e unidade intelectual; especialmente, unidade autoral; e, ainda mais especialmente, autoria individual: “Foi, de fato, a materialidade do códice, a dobra, a encadernação que impôs esta ideia de unidade intelectual de onde o autor se projeta” (p. 116).

Entretanto, Melot (2012, p. 130) chama atenção para as enormes diferenças, que chegam a ser opositivas, entre o livro e os meios digitais de produção, difusão e recepção de informações, ou seja, as novas formas de constituição das obras, não apenas verbais, tendo em vista que a forte, quase obrigatória correlação, observável no livro, entre obra impressa e palavra é colocada em xeque nos novos meios:

A ideia segundo a qual as palavras germinam sobre a página, tendo elas sido, consequentemente, enraizadas em seu subsolo, opõe radicalmente o imaginário do livro àquele da tela, espaço vazio que acolhe todo signo vindo do exterior. O livro cultiva a ideia de que a verdade está nele contida, da mesma forma que ela está no corpo humano, e que, em alguma parte, na polpa ou na carne do seu suporte, tudo já foi programado. A tela, ao dissociar o suporte e seus conteúdos, rompe com esse tipo de determinismo, sem que se possa prever ainda quais são suas consequências.

Os desafios trazidos pelos novos meios dizem respeito não apenas a projetar o livro na rede – o que ocorre, por exemplo, nos chamados livros eletrônicos, que buscam reproduzir em ambiente digital os mecanismos do livro impresso –, mas também a tentar conceber um livro-rede, ou seja, um veículo de signos, um mecanismo técnico difusor de significação que atue com as novas potencialidades – e os novos riscos, as novas limitações e o novo imaginário – da rede digital. A expansão desse mecanismo talvez possa vir a ter como consequência o fato de o próprio termo *livro*, a partir de determinado ponto de diferenciação, deixar de ser adequado.

Roger Chartier (2010, p. 7-8) também enfatiza esse forte e, em termos históricos, inusitado índice diferenciador, o qual se baseia sobretudo em uma contundente modificação do regime de materialidade dos sistemas de informação pautados pela escrita – ou, pode-se acrescentar, na mudança da própria noção de materialidade:

As mutações de nosso presente transformam, ao mesmo tempo, os suportes da escrita, a técnica de sua reprodução e disseminação, assim como os modos de ler. Tal simultaneidade é inédita na história da humanidade. A invenção da imprensa não modificou as estruturas fundamentais do livro, composto, depois como antes de Gutenberg, por cadernos, folhetos e páginas, reunidos em um mesmo objeto. Nos primeiros séculos da era cristã, a forma nova do livro, a do *codex*, se impôs em detrimento do rolo, porém não foi acompanhada por uma transformação da técnica de reprodução dos textos, sempre assegurada pela cópia manuscrita. E se é verdade que a leitura conheceu várias revoluções, reconhecidas ou discutidas pelos historiadores, essas ocorreram na longa duração do *codex*: assim as conquistas medievais da leitura silenciosa e visual, o furor de ler que tomou conta do século das Luzes, ou então, a partir do século XIX, o ingresso maciço na leitura de recém-chegados: os meios populares, as mulheres e, dentro ou fora da escola, as crianças.

Ao quebrar o vínculo antigo estabelecido entre textos e objetos, entre discursos e sua materialidade, a revolução digital obriga a uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos ao escrito. Apesar das inéncias do vocabulário, que tentam acomodar a novidade, designando-a com palavras familiares, os fragmentos de textos que aparecem no monitor não são páginas, mas composições singulares e efêmeras. E ao contrário de seus predecessores, rolo ou *codex*, o livro eletrônico não mais se diferencia pela evidência de sua forma material das outras produções da escrita.

Tal ponto de diferenciação, contudo, pode ser buscado na própria história do livro – o que, conforme visto acima, ensaístas como Roland Barthes e Maurice Blanchot procuram demonstrar, tomando como referência, em especial, a obra de Stéphane Mallarmé. Trata-se, pois, de perguntar em que medida o livro pode ser questionado e ampliado como objeto e como mecanismo, e qual é o limite de diferenciação segundo o qual determinado objeto e determinado mecanismo continuam a ser um livro ou, pelo contrário, inviabilizam que essa designação seja cabível.

Essas perguntas também fazem parte de outro vasto horizonte investigativo, marcado pela íntima articulação entre campos artísticos: o dos livros de artista, livros experimentais ou livros-objeto – ou ainda, como tentativa de abranger as muitas variações terminológicas, livros expandidos.

Livros expandidos

Em *O livro de artista e a encyclopédia visual*, Amir Brito Cadôr (2016, p. 294), a partir de uma definição de Ulisses Carrión e tendo como lastro o expressivo acervo de livros de artista mantido pela Biblioteca Central da UFMG, afirma: “Quando ‘a obra não pode existir de outro modo, a não ser no livro’, estamos sem dúvida diante de um livro de artista”. Ressaltando a força da materialidade e do caráter paratextual nesse tipo de livro – e indicando que “os paratextos podem ser verbais, mas também podem ser gráficos e plásticos”, o que configura a chamada “perigrafia” (CADÔR, 2016, p. 295) –, o ensaísta acrescenta:

Todo livro de artista, de certo modo, chama a atenção para o livro como objeto editorial. Nesse sentido, todo livro de artista é um livro sobre fazer livros, destacando as inúmeras transformações que acontecem com o texto até chegar ao leitor: a escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação em colunas, a folha de rosto, enfim, o paratexto editorial como elemento que influencia na recepção do texto. (CADÔR, 2016, p. 309).

Observa-se, pois, que essa ampliação da noção de livro em direção à sua potencialidade paratextual – a partir do conceito abrangente de paratexto como “tudo o que não faz parte do texto, mas faz parte do livro” (CADÔR, 2016, p. 295) – não rompe com as fronteiras dessa noção. Pelo contrário, trata-se de expandir o livro sem que se rompa a possibilidade de reconhecer determinado objeto como tal. O livro de artista se configura, pois, como uma espécie de metalivro, um livro autorreflexivo no que concerne à sua materialidade e à sua configuração editorial, conforme sugerido por Cadôr (2016, p. 296): “De certa forma, todo livro de artista é um comentário sobre os livros”.

Em *A página violada*, no capítulo “Definições e indefinições do livro de artista”, Paulo Silveira (2001, p. 25) destaca a variedade terminológica que envolve as experimentações com o livro: “Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte:

livro de artista, livro-objeto, livro-arte, arte-livro, livro-obra...”, e indica que a expressão “livro de artista” pode ser utilizada em sentido amplo – envolvendo todo tipo de projeto artístico que explora a materialidade e/ou a conceitualidade do livro – ou em sentido estrito – experiências realizadas por certos artistas conceituais nos anos 1960.

Já Adolfo Montejo Navas (2002, p. 34), no texto “À luz do olhar”, sobre os chamados “livros-obra” de Waltercio Caldas, sugere que a diferença entre livro de artista e livro-objeto é “a mudança de uma estrutura estritamente narrativa para uma estrutura plástica”. Segundo essa linha de raciocínio, o elemento narrativo – em sentido abrangente, ou seja, que envolve o caráter consecutivo, a ordenação sequencial do livro – seria mais tipicamente “livresco” do que o caráter arquitetônico e a espacialidade plástica. Ulisses Carrión (2011, p. 15) afirma: “fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não”.

Há, no entanto, a linha de raciocínio oposta – ou complementar à primeira –, segundo a qual o caráter construtivo seria mais relevante do que o sentido de ordenação, a narratividade do livro – ou tão importante quanto tal sentido –, como pontua o próprio Waltercio Caldas (2002, p. 52): “os livros são objetos da família dos espelhos e dos relógios, pois têm uma autonomia construtiva e inventam sua própria sintaxe”. Nessa segunda linha de raciocínio, a objetualidade seria a categoria mais abrangente, o que justificaria o uso da expressão “livro-objeto”, preferível a “livro de artista”.

De fato, a exploração de diferentes aspectos dessa objetualidade, incluindo o questionamento do que se entende por “objeto” – o que abre a discussão sobre o que configura a “objetualidade literária” –, pode gerar objetos que, se em princípio se inspiram na objetualidade tradicional do livro – tradicional, inclusive, porque não apresenta variações históricas significativas –, também podem atingir pontos de estranhamento radical, ou mesmo de ruptura com relação a ela. Ana Paula Mathias de Paiva (2010, p. 113), no livro *A aventura do livro experimental*, destaca a forte “vocação experimental do livro-objeto”, no sentido de

valorizar a localização, a performance e a força comunicativa de aspectos editoriais incorporados ao suporte livro: impressões, aplicações, design, facas, vincos, encadernações, dobraduras, montagens, fechos, invólucros, colagens, tridimensionalidade, encartes, imantações, costuras, sensorialidade, confecção,

resolução, inovação tecnológica, acabamento e apresentação formal-visual-discursiva.

Levar em conta tal ampla abertura de conceituação, pela qual os limites do conceito são tangenciados e colocados à prova, é sem dúvida uma vereda investigativa promissora. É o que faz a autora, que, no livro citado, inclui um capítulo denominado “Galeria”, no qual apresenta imagens de “livros experimentais” dos mais diferentes tipos e uma lista de definições e aspectos definidores puramente hipotéticos e, nesse sentido, também experimentais. A título ilustrativo do grau de abertura dessa proposta, livremente selecionamos alguns itens dessa lista:

Livro-joia, brinquedo, ornamental. / Categoria tensora da orientação. / Afronta. Convida. Afeta. Afeiçoa. / Desacumula-se da estrutura rígida. / Livro-ruído. / Sensitivo – se faz sentir. / Experimentável – submetido à prova. / Ensaiador de linguagens – exploratório. / Inteligentemente curto-circuitado, “fora de controle.” / Livro objeto de ruptura. / Tenso. Não óbvio. / Livro-trampolim. (PAIVA, 2010, p. 114-129).

Matéria, corpo, espaço

É também importante destacar a relevância do debate conceitual que se desdobra a partir das noções de materialidade e de matéria, como o que ocorre relativamente às noções de corpo e de substância – noções, todas elas, com grande ressonância de fatores considerados de natureza espacial. Apresentamos, a seguir, alguns aspectos desse debate.

Na contramão do pressuposto de que *corpo* é uma noção autoevidente, definida segundo sua única ou prioritária determinação naturalista em termos físicos e biológicos, Jean-Luc Nancy, no texto “58 indícios sobre o corpo”, postula afirmações contraditórias sobre o corpo e sobre muitos dos aspectos a ele comumente associados, como é o caso do pressuposto da materialidade. Talvez não sejam afirmações a rigor contraditórias, e sim aparentemente contraditórias, pois trata-se de tensionar o limite das categorias e de suas condições de possibilidade conceituais e lógicas. O tensionamento é levado a cabo por um raciocínio que deliberadamente se constitui por intermédio de paradoxos ou de paradoxos incertos, oblíquos – quase paradoxos? pseudoparadoxos? Assim, o “indício” número 1 sentencia: “O corpo é material. É denso.

Impenetrável. Se o penetram, fica desarticulado, furado, rasgado”. Já o número 5 diz: “Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia” (NANCY, 2012, p. 43).

É também nessa linha desestabilizadora dos conceitos que atuam tanto o texto “O corpo utópico”, de Michel Foucault (2013, p. 14), que define corpo como “ponto zero do mundo”, “fulcro utópico”, quanto o texto “Questions of space”, de Bernard Tschumi (1999, p. 53, 58), que se inicia com o questionamento da presumida materialidade do espaço – “Será que o espaço é uma coisa material em que devem ser colocadas todas as coisas materiais?”⁵ –, até projetar tal questionamento sobre a função do corpo em relação ao espaço material e sobre a própria espacialidade do corpo: “A experiência do espaço determina o espaço da experiência?” / “Se essa pergunta é considerada absurda, será que o espaço arquitetural existe independentemente do corpo que o experiencia?”.⁶

Em chave especulativamente ficcionalizante e provocativamente poética, e considerando que ficção e poesia podem ser entendidas como sistemas textuais questionadores das categorias do pensamento, Nuno Ramos (2010, p. 84), no texto “Regras para a direção de um corpo”, afirma: “O corpo parece, assim, espontâneo quando é astucioso e indiviso quando é profundamente dividido”. Ou ainda:

Manco ou amputado, teu corpo, perdido da graça, é ainda mais profundamente corpo. Cego, surdo, burro, teu corpo, perdido de visão, da audição, da inteligência, teu corpo é ainda mais corpo, agora. E debaixo da terra é corpo. E quando for cinza e poeira é corpo. Mais corpo, mais corpo ainda. Azul, canção, silêncio, rugido, palavra sem significação. Teu corpo é a juba de um leão adormecido. Um brilhante incrustado no dente. A carne incrustada na carne. Espasmo, intestino, sangramento e palavra. Isso tudo é teu corpo agora, maior e mais corpo ainda. (RAMOS, 2010, p. 90-91).

É Gaston Bachelard (2008) quem explicitamente indaga as limitações do que ele denomina “ilusão substancialista”, a qual, juntamente a outras “ilusões”, como a “ilusão realista”, é típica de um

⁵ “Is space a material thing in which all material things are to be located?” (TSCHUMI, 1999, p. 53, tradução nossa).

⁶ “Does the experience of space determine the space of experience?” / “If such a question is said to be absurd, does architectural space exist independently of the experiencing body?” (TSCHUMI, 1999, p. 58, tradução nossa).

pensamento pré-científico, na acepção de fundado apenas na percepção supostamente direta dos sentidos e assim resistente à teorização e à problematização conceitual. O autor propõe, então, a substituição do termo “realista” pelo termo “realizante”, indicando que

essa simples mudança de adjetivo basta, a nosso ver, para alterar os valores substantivos e para preparar uma conversão lógica do real. [...] se o real não é imediato e primeiro, ele perde o seu valor de origem. Precisa receber um valor convencional. Terá de ser retomado num sistema teórico. Aí, como em tudo, é a objetivação que domina a objetividade; a objetividade é apenas o produto de uma objetivação correta. (BACHELARD, 2008, p. 61).

A ampliação do debate conceitual e das práticas de criação proporcionadas pelo livro-objeto ou livro experimental ou livro expandido, aliada às indagações teóricas referentes às categorias-chave de matéria, corpo, substância e noções correlatas, faz com que nosso debate retorne ao campo das problematizações sobre o espaço, na especificidade que esse campo adquiriu para a teoria da arte. É importante destacar, porém, que essa especificidade se revela como uma transespecificidade, já que a teoria da arte aqui se articula à teoria da literatura, aos estudos editoriais e a outras áreas.

Um abrangente quadro dos modos como a espacialidade da arte se manifesta é elaborado por Alberto Tassinari, crítico de arte e filósofo que busca demonstrar que, em termos históricos, há um conjunto relativamente conciso de formas de manifestação, as quais denomina “esquemas espaciais genéricos”. No livro *O espaço moderno*, Tassinari (2001), além de fornecer algumas indicações para a caracterização das espacialidades artísticas antiga, medieval e renascentista, concentra seu estudo na espacialidade moderna, a qual, abarcando tanto a história da pintura quanto a da escultura, ele subdivide em duas fases: uma fase de formação; e outra, de desdobramento.

A análise se concentra nas relações entre o *espaço da obra*, vinculado à sua materialidade e ao reconhecimento dos limites concretos que definem sua unidade, e o *espaço do mundo*, referência ao lugar em que a obra pode ser contemplada, isto é, o local de exibição, o qual, por sua vez, inclui o mundo do próprio contemplador – por isso o *espaço do mundo* ser, também, o *espaço do mundo em comum*. A partir dessa análise, o autor postula que, na arte moderna, em especial em sua fase de desdobramento, ou seja, na chamada arte contemporânea, a comunicação

estabelecida entre o *espaço da obra* e o *espaço do mundo em comum* “é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental” (TASSINARI, 2001, p. 75), já que até então tais espaços eram, por definição, separados, ou seja, o *espaço da obra* se definia por se distinguir nitidamente do *espaço do mundo em comum*.

Para lidar com essa comunicação historicamente inédita, Tassinari formula a expressão *espaço em obra*. O autor afirma que, diferentemente de uma obra naturalista, que busca imitar o espaço do mundo em comum justamente porque difere dele, uma obra contemporânea, “ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele” (TASSINARI, 2001, p. 76). Assim, “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (TASSINARI, 2001, p. 76).

Também Lorenzo Mammi (2012, p. 9) enfatiza a importância histórica do momento em que as relações entre obra e mundo se tornam pouco pacíficas:

Uma vez franqueada a fronteira entre o quadro e a moldura, a separação entre a experiência óptica da arte e a experiência prática do mundo se torna sempre mais precária, resvalando, no limite, numa incompatibilidade: o ambiente há de ser aniquilado, para que a obra possa vingar, ou então esta deve criar, ao seu redor, um simulacro de ambiente, que substitua o ambiente real.

Reencontramos, assim, o ponto de partida do presente artigo: a pergunta pelos limites da obra. Mas, aqui, a pergunta ressurge em um contexto em que a própria obra explicitamente se constitui como uma indagação sobre seus limites como obra.

Considerações finais

Procuramos demonstrar que os apontamentos realizados e as aproximações contrastivas ou por convergência trazidas para a pesquisa sobre os diversos aspectos concernentes às noções ou conceitos de obra e de livro – em especial quanto às fronteiras de sua materialidade e a alguns de seus sentidos translatos – ganham fôlego quando inseridos em discussões mais abrangentes. Fundamentalmente, são discussões sobre os grandes regimes de espacialidade em vários campos de conhecimento e

atuação, regimes observáveis em suas variações históricas – como os que se elaboram na teoria da literatura, na teoria da arte, na física, na filosofia e, projetivamente, nos estudos editoriais. Com esses apontamentos e essas aproximações, também buscamos demonstrar a relevância de se investigar em que medida tais noções ou conceitos – e os casos em que são tensionados e levados ao limite – são tributários do cruzamento entre esses campos, os quais incluem, é claro, o campo artístico.

Referências

BACHELARD, Gaston. *Estudos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II*: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERLITZ, Charles. *As línguas do mundo*. Tradução de Heloisa Gonçalves Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Tablados*: livro de livros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016.

CALDAS, Waltercio. *Livros*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2002.

CALVINO, Italo. *Livro de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARRIÓN, Ulisses. *Fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASEY, Edward S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

CASTRO, Marcílio França. *Histórias naturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Tradução de Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 7-30, maio-ago. 2010. DOI: <http://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200002>.

COLLIGAN, Colette. *A Publisher's Paradise: Expatriate Literary Culture in Paris, 1890-1960*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

DANE, Joseph A. *What is a Book?: The Study of Early Printed Books*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2012.

DARNTON, Robert. *The Case for Books: Past, Present and Future*. New York: PublicAffairs, 2009.

FINKELSTEIN, David; McCLEERY, Alistair (ed.). *The Book History Reader*. 2. ed. London: Routledge, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GUTJAHR, Paul C.; BENTON, Megan L. (ed.). *Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001.

HALL, David D. *Cultures of Print: Essays in the History of the Book*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996.

HOWSAM, Leslie (ed.). *The Cambridge Companion to the History of the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. DOI: <http://doi.org/10.1017/CCO9781139152242>.

JAMMER, Max. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. 3. ed. New York: Dover, 1993.

LANG, Anouk (ed.). *From Codex to Hypertext: Reading at the Turn of the Twenty-First Century*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.

LYONS, Marty. *Books: A Living History*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011.

MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTIN, Henri-Jean; FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ed. Unesp: Ed. Hucitec, 1992.

MELOT, Michel. *Livro*,. Tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan./dez. 2012. DOI: <http://doi.org/10.35699/2316-770X.2012.2710>.

NAVAS, Adolfo Montejo. À luz do olhar. In: CALDAS, Waltercio. *Livros*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2002. p. 31-52.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp, 2010.

RAMOS, Nuno. *O mau videnteiro*. São Paulo: Globo, 2010.

ROTHENBERG, J.; CLAY, S. (ed.). *A Book of the Book*. New York: Granary Books, 2000.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Recebido em: 23 de outubro de 2020.

Aprovado em: 16 de janeiro de 2021.

Roberto Calasso e a edição como gênero literário

Roberto Calasso and Publishing as a Literary Genre

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

kelvin.klein@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8997-1174>

Resumo: O objetivo do artigo é expor, contextualizar e analisar a proposição feita pelo escritor e editor italiano Roberto Calasso acerca da “edição como gênero literário”, presente em um dos ensaios de seu livro *A marca do editor*. Para Calasso, a configuração da edição como gênero literário está na capacidade de absorver novidades e, ao mesmo tempo, permanecer fiel a certo padrão de excelência, fidelidade assegurada pelo editor. Disso decorre a ênfase dada por Calasso aos casos exemplares, dos quais se destacam Aldo Manúcio (1449-1515) e Kurt Wolff (1887-1963). A partir de noções como as de “livro único” e “bricolagem”, resgatando autores como Claude Lévi-Strauss, Aby Warburg e Jorge Carrión, este artigo busca relacionar criticamente várias etapas da carreira de Calasso e da editora Adelphi, analisando as repercussões filosóficas, culturais e técnicas de suas reflexões sobre o trabalho da edição.

Palavras-chave: Roberto Calasso; Adelphi; Aldo Manúcio; Kurt Wolff; edição; bricolagem.

Abstract: The purpose of the article is to expose, contextualize and analyze the proposition made by the Italian writer and editor Roberto Calasso about “publishing as a literary genre”, present in one of the essays in his book *The editor’s mark*. For Calasso, the secret of publishing as a literary genre lies in the ability to absorb new elements and, at the same time, remain faithful to a certain standard of excellence, something that is guaranteed by the editor. It is for this reason that Calasso emphasizes exemplary cases, of which Aldo Manúcio (1449-1515) and Kurt Wolff (1887-1963) stand out. Starting

from ideas such as “single book” and “bricolage”, rereading authors such as Claude Lévi-Strauss, Aby Warburg and Jorge Carrión, this article seeks to critically relate several stages of Calasso’s career at Adelphi, analyzing the philosophical, technical, and cultural aspects of his reflections on the work of the publishing.

Keywords: Roberto Calasso; Adelphi; Aldo Manúcio; Kurt Wolff; publishing; bricolage.

Em 17 de outubro de 2001, o escritor Roberto Calasso – diretor da editora italiana Adelphi – apresentou em Moscou, no Museu Estatal de Arquitetura Shchusev, a conferência intitulada “A edição como gênero literário” (CALASSO, 2020, p. 83-95). O texto está disponível em livro desde 2014, quando Calasso lançou o volume *L'impronta dell'editore*, traduzido no Brasil por Pedro Fonseca e lançado pela editora Âyiné em 2020 com o título *A marca do editor*. Trata-se de uma reunião de textos diversos de Calasso, todos dedicados ao trabalho editorial: “Os livros únicos”, que abre o volume, é o mais longo, composto por três sessões de origens diversas (a primeira apareceu no jornal *La Repubblica* em dezembro de 2006, a segunda é inédita e a terceira é o texto de abertura da exposição “Religiões e mitologias: um itinerário no catálogo Adelphi”, de dezembro de 1995); outros dois ensaios são seguidos por cinco perfis em homenagem a cinco editores (Giulio Einaudi, Luciano Foà, Roger Straus, Peter Suhrkamp e Vladimir Dimitrijević), o mais antigo escrito em 1975 (Suhrkamp), o mais recente em 2005 (Foà); o volume se encerra com três ensaios curtos, dos quais o último se destaca, “A folha solta de Aldo Manúcio”, discurso de 2009 dedicado à rememoração do célebre editor e tipógrafo do Renascimento.

A ideia da “edição como gênero literário” é mais um esforço de Calasso visando a articulação de seus dois campos de atuação, como autor e editor, que há décadas dialogam e se retroalimentam. Já em 1962, aos 21 anos de idade, Calasso passa a atuar como editor, incorporado à equipe inicial da Adelphi pelos fundadores Luciano Foà e Roberto Olivetti. Em 1966, faz a tradução e uma longa introdução para *O conto do peregrino*, de Santo Inácio; em 1969, faz o mesmo com *Ecce homo*, de Nietzsche; em 1972, com *Ditos e contraditos*, de Karl Kraus. Em 1974, publica seu primeiro livro, *L'impuro folle*, um ensaio narrativo sobre Daniel Paul Schreber e suas *Memórias de um doente dos nervos*, lançadas originalmente em 1903 e comentadas ao longo do século XX por

uma série de pensadores, de Freud a Lacan, passando por Elias Canetti e Friedrich Kittler. A edição italiana das *Memórias* de Schreber foi lançada pela Adelphi, não por acaso, também em 1974 – e conta com um posfácio de Calasso, “Nota sobre os leitores de Schreber”, que pode ser lido na coletânea *Os 49 degraus* (CALASSO, 1997, p. 83-107).

O livro de 1974 já apresenta tanto a erudição quanto a peculiar mescla de discursos e disciplinas (psicologia, mitologia, antropologia, história da arte e da literatura) que Calasso vai aprofundar a partir da década de 1980, quando inicia uma espécie de obra-mosaico ainda em curso, composta de vários títulos. Tudo começa em 1983, com a publicação de *A ruína de Kasch*, livro de difícil categorização, marcado pelo tom ensaístico e que tem como centro organizador a figura de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838); *As núpcias de Cadmo e Harmonia*, narrativa ensaística dedicada a uma recapitulação dos mitos gregos, sai em 1988 e se torna um *best-seller*, vencendo o Prêmio de Melhor Livro Estrangeiro na França em 1991; em 1996, Calasso lança *Ka*, bastante semelhante ao anterior, mas dedicado ao contexto indiano e aos *Vedas* do hinduísmo; em 2002, surge *K.*, sobre a obra de Franz Kafka (com ênfase nos manuscritos guardados na Bodleian Library de Oxford); *O rosa Tiepolo*, de 2006, segue o percurso monográfico e se debruça sobre a obra do pintor veneziano Giambattista Tiepolo; *La Folie Baudelaire*, de 2008, é dedicado a Charles Baudelaire; *O Ardor*, de 2010, retorna aos *Vedas* e à análise filológica do sânscrito; *O caçador celeste*, de 2016, aborda a passagem da humanidade coletora para a caçadora; *O inominável atual*, de 2017, é um estudo comparativo entre o fascismo da década de 1930 e o cenário atual do terrorismo midiatisado; e, por fim (até o momento), *O livro de todos os livros*, de 2019, traz um estudo sobre a Bíblia.

Portanto, é preciso ter em mente, quando se lê a conferência de Calasso sobre a “edição como gênero literário”, que ela está em aberto diálogo com uma ampla e complexa obra. Além dos títulos citados, ligados à mencionada obra-mosaico em andamento, Calasso também publicou uma série de livros mais diretamente ligados ao ofício de editor. *Cem cartas a um desconhecido*, por exemplo, lançado em 2003, reúne cem orelhas escritas por Calasso para livros lançados pela Adelphi ao longo dos anos. *A loucura que vem das ninfas*, de 2005, também reúne ensaios, conferências e artigos de jornal, textos variados dedicados a autores como Kafka, Bruce Chatwin e Vladimir Nabokov (registrando, além disso, a primeira publicação em livro da conferência sobre a edição

como gênero literário). Por fim, *Como organizar uma biblioteca*, lançado em 2020, reúne quatro artigos sobre questões diversas ao redor do livro, das revistas de divulgação às resenhas, passando pela apreciação de distintos pioneiros (Aby Warburg, Gabriel Naudé) e pela discussão sobre os diversos modos de se organizar bibliotecas e livrarias:

A melhor ordem, para os livros”, escreve Calasso (2020a, p. 11, tradução nossa), “deve ser plural, ao menos tanto quanto a pessoa que os usa. Deve ser também sincrônica e diacrônica: geológica (para estratos sucessivos), histórica (por fases, caprichos), funcional (ligado ao uso cotidiano), maquinial (alfabética, linguística, temática).¹

A conferência de 2001 começa com uma constatação de ordem econômica, desdobrada em uma perspectiva dupla: em primeiro lugar, Calasso (2020, p. 83-84) afirma que a editoria nem se compara à venda de “água mineral, computadores ou sacolas plásticas”, muito mais rentáveis; em segundo lugar, a editoria muitas vezes “se mostrou uma via rápida e segura para dilapidar e dissipar patrimônios substanciosos”, paradoxalmente mantendo ao longo do tempo uma dimensão de “prestígio”. Ainda que essa aproximação entre prestígio e rentabilidade seja apenas um movimento de abertura no texto de Calasso, ela se tornou central no panorama editorial dos últimos anos, especialmente tendo em vista o modelo de negócio da Amazon, que precariza as condições de trabalho em escala global, ao mesmo tempo em que lucra com o acesso irrestrito aos dados pessoais dos usuários. Jorge Carrión (2020, p. 27-28), por exemplo, em seu livro *Contra Amazon*, escreve que “a Amazon se apropriou do prestígio dos livros” para construir “o maior hipermercado do mundo com uma grande cortina de fumaça em forma de biblioteca”, defendendo “o acesso ilimitado à informação, à comunicação e aos bens de consumo”, ao mesmo tempo em que faz “seus funcionários assinar

¹ “Il miglior ordine, per i libri, non può che essere plurale, almeno altrettanto quanto la persona che usa quei libri. Non solo, ma deve essere al tempo stesso sincronico e diacronico: geologico (per strati successivi), storico (per fasi, incaricciamenti), funzionale (connesso all'uso quo ti dia no in un certo momento), macchinale (alfabetico, linguistico, tematico). È chiaro che la giustapposizione di questi criteri tende a creare un ordine a chiazze, molto vicino al caos. E questo può suscitare, a seconda dei momenti, sollievo o sconforto” (CALASSO, 2020a, p. 11).

contratos de confidencialidade”, construindo “um estado paralelo, transversal, global, com as próprias regras e leis, burocracia e hierarquia”.

O editor italiano prossegue, afirmando que a editoria é uma arte, mas uma arte perigosa, justamente por conta de sua dependência do dinheiro. O perigo está na tentação de cercar bons livros de outros com qualidade duvidosa, na esperança de que a receita gerada pelos últimos permita a manutenção do trabalho junto aos primeiros: “O mercado – ou a relação com aquele desconhecido, obscuro ser que é chamado ‘o público’ – é a primeira provação do editor”, escreve Calasso, (2020, p. 93), “na acepção medieval do termo: uma prova de fogo que pode também fazer virar cinzas uma grande quantidade de dinheiro. Portanto, a edição poderia ser definida como um gênero literário híbrido, multimídia”. O hibridismo da edição como gênero literário está em sua capacidade de absorver novidades e, ao mesmo tempo, permanecer fiel a certo padrão de excelência – uma fidelidade que deve ser assegurada pelo editor, pelo trabalho continuado de um indivíduo, e disso decorre a ênfase que Calasso frequentemente dá aos casos exemplares. Para resolver, até certo ponto, a tensão entre esses dois polos (novidade e excelência), Calasso recorre em sua conferência a dois exemplos, o pioneiro Aldo Manúcio (1449-1515), e o editor alemão Kurt Wolff (1887-1963).

A analogia inicial de Calasso é entre a imprensa e a fotografia: duas tecnologias inovadoras que foram levadas à excelência por trabalhadores de primeira hora, Manúcio para a imprensa, Nadar para a fotografia. “Manúcio foi o primeiro a imaginar uma editora em termos de forma”, escreve Calasso (2020, p. 86), tanto a forma que coordena a sequência de obras a publicar quanto a forma material e direta do livro, sua condição de objeto, “a capa, o projeto gráfico, a diagramação, os tipos, o papel”. Além disso, o próprio Manúcio costumava escrever sob forma de cartas “aqueles breves textos introdutórios que são os precursores não apenas de todas as modernas introduções, prefácios e posfácios, mas também de todas as orelhas, dos textos de apresentação aos livreiros e da publicidade atual”. Para Calasso, o percurso de Manúcio na exploração das potencialidades técnicas da imprensa também o leva a estabelecer a edição como gênero literário. O cuidado com a forma é o que permite reconhecer que um livro pertence a um conjunto de livros idealizado pelo mesmo indivíduo, que busca marcar (a *impronta* do editor) em cada exemplar uma visão de mundo e uma postura diante do ofício. Calasso extrapola para o trabalho de edição a noção de gênero, ou seja, segundo o *Aurélio* (FERREIRA,

1986, p. 844), “qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, ideias, que tenham caracteres comuns”. O aspecto decisivo está nesses “caracteres comuns”, compartilhados, que transformam os livros publicados por um editor em uma sequência reconhecível, elos de uma mesma corrente “ou fragmentos de um único livro composto de todos os livros publicados por esse editor”, segundo Calasso (2020, p. 86).

Em vários momentos de *A marca do editor* – livro composto por textos de diferentes épocas, como salientado acima – Calasso retorna indiretamente a essa concepção do “gênero” ligado à edição e à criação de uma “forma” específica ligada ao trabalho editorial. Faz referência à “cultura Suhrkamp” (expressão cunhada por George Steiner, 1973, p. 253), por exemplo, “onde encontramos quase todo o melhor da cultura alemã *crítica* depois da guerra”, e também ao “gosto Gallimard”, a “Companhia das Índias do papel impresso” que se sustenta sobre “uma capa branca com duas linhas vermelhas e uma preta” (CALASSO, 2020, p. 130-132). A Suhrkamp Verlag foi fundada em 1950 por Peter Suhrkamp, falecido em 1959 e sucedido por Siegfried Unseld no comando da editora (Unseld é um modelo para o livro do próprio Calasso, uma vez que lançou um trabalho muito semelhante em 1978, disponível no Brasil na tradução de Áurea Weissenberg e publicado com o título *O autor e seu editor* (UNSELD, 1986). A Gallimard, por sua vez, foi fundada em Paris, em 1911, por Gaston Gallimard, André Gide e Jean Schlumberger.

No caso de Manúcio, sua excepcionalidade decorre do fato de ter inaugurado, com alto grau de excelência, duas vertentes opostas do ofício da edição: de um lado o livro único, raro, delicado e enigmático (o *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1499, escrito em uma língua imaginária, misto de italiano, latim e grego, e ricamente ilustrado); de outro, o livro barato, acessível e de fácil manuseio, o arquétipo do livro de bolso (uma edição das *Tragédias*, de Sófocles, lançada em 1502 e que usa pela primeira vez os caracteres gregos cursivos). Manúcio, portanto, foi capaz de atingir dois resultados opostos: por um lado, escreve Calasso (2020, p. 88),

criar um livro como *Hypnerotomachia Poliphili* que jamais teria igual, e é quase o arquétipo do livro único. Por outro, criar um livro completamente diferente, como o Sófocles, que, ao contrário, seria copiado milhões e milhões de vezes em todos os lugares, até hoje.

Em seu estudo dedicado a Manúcio, Enric Satué (2004, p. 42-43) fala da “sinergia sem dúvida impensável, não só em seu tempo mas ainda hoje” das atividades conjuntas de editor, tipógrafo e livreiro, destacando “o agrupamento de livros, pela primeira vez, numa única série ou coleção” e “o achado do formato de bolso” como inovações do editor veneziano. É possível mencionar ainda que a edição italiana mais recente do *Hypnerotomachia Poliphili* foi feita pela Adelphi, em 1998, e a edição brasileira, intitulada *A batalha de amor em sonho de Polifilo* (tradução de segunda mão do espanhol), foi publicada em 2013 pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em conjunto com a Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes (COLONNA, 2013).

Depois de Manúcio, Calasso oferece o exemplo de Kurt Wolff, com a intenção de mostrar à sua audiência que traços do trabalho de edição do Renascimento permanecem válidos ainda hoje. Wolff, “jovem alemão, elegante, um pouco abastado”, queria “publicar novos escritores de alta qualidade literária” e, por conta disso,

inventou para eles uma coleção de livros breves, com um formato inusitado, chamada “Der Jüngste Tag”, “O dia do juízo”, um título que hoje parece completamente apropriado para uma coleção de livros que foram publicados em grande parte durante a Primeira Guerra Mundial (CALASSO, 2020, p. 89).

A coleção de Wolff (que durou de 1913 a 1921) era composta por livros de cor preta, em sua maioria finos, com etiquetas de diferentes cores coladas na capa, lembrando cadernos escolares, nas quais se via título e autoria. Em 1915, a primeira edição de *A metamorfose*, de Franz Kafka, é publicada por Wolff na coleção. Em 1917, Wolff publica uma coletânea com textos de alguns jovens autores: Franz Blei, Albert Ehrenstein, Georg Heym, Franz Kafka, Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim, Georg Trakl, Robert Walser. Segundo Calasso (2020, p. 90), são os

nomes dos escritores que, naquele ano, se encontraram reunidos sob o teto do mesmo jovem editor. E aqueles mesmos nomes, sem exceção, fazem parte da lista dos autores essenciais que um jovem hoje deve ler se quiser saber algo sobre a literatura alemã dos primeiros anos do século XX.

Ao se arriscar na publicação (durante a guerra) de autores jovens e desconhecidos, Wolff contribuiu para a ampliação do campo literário no século XX.

As próprias memórias de Wolff, publicadas em 1965 (*Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, traduzido no Brasil como *Memórias de um editor*), indicam, contudo, que o olhar do editor não era infalível e que sua história é feita também dos deslizes cometidos. “Alguns episódios que parecem irrelevantes quando acontecem, depois, passados muitos anos, tornam-se aventuras memoráveis”, escreve Wolff (2018, p. 71-73), relembrando uma carta que recebeu de James Joyce, datada de maio de 1920: “ao ler essas linhas, devo ter imaginado qualquer coisa do tipo: quem será esse professor excêntrico, que, em um alemão lamentável, me manda um livro inglês de Trieste e me propõe uma edição alemã?”. Mesmo já tendo publicado *Dublinenses* e *O retrato do artista quando jovem* (que pouco circularam), Joyce não conseguiu chamar a atenção de Wolff (*Ulisses* sairia dois anos depois, em Paris). “A aventura, nesse caso, é ter reencontrado essa carta, quarenta anos depois”, escreve Wolff (2018, p. 74), “e o reconhecimento de um fato: se a editora Kurt Wolff tivesse publicado um livro anterior de Joyce, sem dúvida teria também publicado *Ulisses*, o livro em língua inglesa mais importante do nosso século”. A “falta de visão” de Wolff com relação a Joyce talvez se explique por seu apego aos autores de língua alemã, algo que Calasso sinaliza diretamente (pode-se argumentar, além disso, que essa limitação é peça determinante para a definição da “forma” e do “estilo” de Wolff como editor e, portanto, de seu exercício da edição como gênero literário).

Para Calasso, Wolff e Manúcio foram editores que trabalharam a partir das mesmas diretrizes: o desejo de dar forma reconhecível a um conjunto de livros; a atenção permanente à boa apresentação gráfica e material de cada volume; a preocupação com o desenvolvimento de estratégias que permitissem vender os livros ao maior número possível de leitores. Além do desenvolvimento inovador de tipos, modos de encadernação e de utilização de materiais (a lombada plana, a substituição da madeira pelo cartão nas capas, o ouro aquecido para gravação), Manúcio organizou ao seu redor um grupo de trabalhadores altamente qualificados: Pietro Bembo foi responsável pela edição dos poemas de Petrarca, Erasmo traduziu Eurípides do grego para o latim, e,

como se não bastasse, (...) Aldo inaugurou ainda com as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* de Virgílio a coleção de bolso mais antiga do mundo, inventando além disso um tipo novo, projetado especialmente para sua adaptação ao formato pequeno do livro (10 x 15 cm mais ou menos) (SATUÉ, 2004, p. 104).

Wolff, por sua vez, à frente da Kurt Wolff Verlag de 1913 a 1940, foi fundamental para a difusão do ramo literário do expressionismo alemão e para a consolidação (também no exterior) das obras de autores como Karl Kraus, Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke e Boris Pasternak.

O que aproxima Manúcio de Wolff e, segundo Calasso, deve aproximar todos aqueles que trabalham com edição de livros, é uma concepção totalizadora e harmonizadora do ofício. “Sugiro modestamente considerar também a arte da edição como uma forma de bricolagem”, escreve Calasso (2020, p. 91), depois de resgatar Claude Lévi-Strauss e sua ideia de “considerar uma das atividades fundamentais do gênero humano — ou seja, a elaboração de mitos — como uma forma particular de bricolagem”, uma vez que “os mitos são constituídos de elementos já prontos, muitos dos quais derivados de outros mitos”. Lévi-Strauss apresenta a noção de “bricolagem” no primeiro capítulo de seu livro de 1962, *O pensamento selvagem*, intitulado “A ciência do concreto”. O *bricoleur* joga com os elementos de uma multiplicidade de discursos e disciplinas. “A regra de seu jogo”, segundo Lévi-Strauss (1989, p. 33), “é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos”, uma vez que a configuração estabelecida pelo trabalho da bricolagem não se pauta por um projeto prévio, “mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores”. É com isso em mente que Calasso (2020, p. 91-92) propõe à sua audiência imaginar uma editora “como um único texto formado não apenas pela somatória de todos os livros que ela publicou”, mas também por “todos os seus outros elementos constitutivos, como as capas, os textos de orelha, a publicidade, a quantidade de exemplares impressos e vendidos ou as diferentes edições em que o mesmo texto foi apresentado”.

Essa preocupação de Calasso, na conferência de 2001, com o esforço de “bricolagem” diante dos “elementos constitutivos” do livro encontrará ampliação em 2003, quando lança *Cem cartas a um desconhecido* e escreve uma introdução intitulada “A orelha das orelhas”

(texto que hoje também faz parte da coletânea *A marca do editor*). Mais uma vez ele retoma a ideia da edição como gênero literário, como um livro composto de vários livros encadeados, agora aproximando a experiência do editor daquela do leitor: “Mas não é verdade que todos os livros que nos deram um certo prazer formam em nossa mente uma criatura complexa, cujas articulações estão, porém, ligadas por uma invisível afinidade?” (CALASSO, 2020, p. 102). Ao ligar a edição à bricolagem, Calasso mostra que seu trabalho como editor é indissociável de seu trabalho como escritor e intelectual, uma vez que a exposição dos meandros da edição (os bastidores e seus aspectos técnicos, a escolha das ilustrações de capa, o tipo de papel e de divulgação) se configura potencialmente como a exposição do pensamento e da criação. “As orelhas que escrevi (até hoje, 1.089) registram tudo isso”, escreve Calasso (2020, p. 103), marcando o espaço da orelha como uma “estreita jaula retórica”, “tão severa como a que pode oferecer um soneto”, que impõe a escolha de “poucas palavras eficazes”, semelhante à situação de “quando se apresenta um amigo a um amigo”. O esforço de Calasso corresponde a uma desnaturalização do trabalho da edição, mostrando que a materialidade dos livros é indissociável da imaterialidade do pensamento, da fantasia e da imaginação.

Se, segundo Ricardo Piglia (2004, p. 117), “o crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê” e que “escreve sua vida quando crê escrever suas leituras”, é possível propor a analogia de que, para Calasso, o editor é aquele que escreve sua vida (sua visão de mundo, seu temperamento) quando crê editar livros alheios. Encerrando a conferência de 2001, Calasso (2020) evoca “os vastos domínios da Gallimard”, nome “conhecido até nos confins mais remotos onde se estende a língua francesa”, domínios que vão “das tenebrosas florestas e dos pântanos da Série Noire [...] aos planaltos da Pléiade”; ou ainda as “vastas propriedades da Insel Verlag, que dão a impressão de terem pertencido por muito tempo a um iluminado feudatário que no fim deixou suas posses aos mais devotos e fiéis intendentes”, exemplos da edição pensada como “uma obra literária em si, pertencente a um gênero específico”, que “ostenta seus clássicos modernos” e da qual “é possível conceber mapas muito detalhados”.

O mapa detalhado da sua trajetória na Adelphi é iniciado por Calasso (2020) no longo ensaio que abre *A marca do editor*, intitulado “Os livros únicos”. Nesse texto, Calasso entra em detalhes acerca da

bibliodiversidade no catálogo da Adelphi, de seu posicionamento na relação entre criação autoral, produção editorial, tradução e revisão, além de comentar suas próprias escolhas no que diz respeito às inter-relações entre edição, artes gráficas e design editorial. A ideia de “livro único” vem de Roberto Bazlen, um dos fundadores da Adelphi e uma espécie de padrinho para Calasso. O livro único é “aquele em que imediatamente se reconhece que *aconteceu alguma coisa* ao autor e essa alguma coisa terminou por se depositar em um escrito”, aponta Calasso (2020, p. 14-15), acrescentando que são “também livros que haviam corrido um grande risco de não chegarem a se tornar livros” e apontando, como ressalva, que essa indefinição da noção de Bazlen decorria de sua formação “nos anos de máxima aspiração de autossuficiência da pura palavra literária – os anos de Rilke, Hofmannsthal, George”. Calasso (2020) dá como exemplo o livro escolhido em 1965 para inaugurar a Biblioteca Adelphi, a coleção mais icônica da editora: o romance *A outra parte*, de Alfred Kubin (1877-1959), “único romance de um não romancista”, “escrito durante um delírio que durou três meses”, coincidindo “perfeitamente com algo que aconteceu, uma única vez, ao autor”, uma vez que “não houve nada semelhante, na vida de Kubin, antes daquele momento; nada semelhante depois”, um romance, em suma, atípico e insólito, parente da obra de Kafka e de *Jakob von Gunten*, de Robert Walser (CALASSO, 2020, p. 15).

A ideia da “edição como gênero literário”, portanto, é decorrente da noção de “livro único”, algo que Roberto Bazlen cultivava desde antes da fundação da Adelphi e com a qual Calasso entra em contato em 1962, quando se junta à editora. “Uma vez escolhido o nome da coleção [Biblioteca Adelphi], era preciso então criar sua aparência”, continua Calasso (2020, p. 17-18), especificando algumas das escolhas visuais da editora: era preciso evitar o branco, pois “era o ponto forte da gráfica Einaudi, a melhor então em circulação – e não apenas na Itália”, daí a necessidade de “diferenciar ao máximo”, investindo “na cor e no papel fosco”, “que nos acompanha desde então”; e, em “relação às cores”, “aqueles que eram utilizadas na época na editoria italiana eram de certo modo poucas e grosseiras. Várias gamas de tonalidades intermediárias permaneciam inexploradas”; por fim, com relação às capas, era fundamental evitar “certas regras um tanto carolas observadas pelos seguidores da vulgata modernista”. A longevidade do projeto gráfico da Biblioteca Adelphi (linhas retas na lombada e na capa, título e autoria

centralizados, imagem de capa sempre emoldurada e destacada) mostra que a intenção de criar uma identidade visual singular, que separasse a editora das outras (como a Einaudi, citada por Calasso, ou a Gallimard, valorizada por sua economia de elementos), foi bem-sucedida.

As capas recebem um comentário pormenorizado. “Nunca encomendamos uma capa”, escreve Calasso (2020, p. 22), pois “pensávamos que, no infinito repertório das imagens existentes – fossem elas quadros, fotografias ou desenhos –, poderíamos encontrar sempre, com um pouco de paciência e persistência, algo adequado para o livro que estávamos para publicar”; por isso, “por mais de trinta anos, [Luciano] Foà e eu selecionamos, aprovando e reprovando, centenas e centenas de imagens, formatos, cores de fundo”. Bazlen, infelizmente, “não pôde participar desse jogo, pois o final da impressão do primeiro volume da Biblioteca coincidiu com o mês de sua morte: julho de 1965” (CALASSO, 2020, p. 23). Desde o início da editora Adelphi, Calasso sempre fez questão de comandar ao menos dois aspectos referentes à apresentação material do livro: as capas e as orelhas (resultando, inclusive, no livro que reúne 100 orelhas escritas por ele, em um conjunto de mais de mil, como comentado acima). Esses dois aspectos garantem o movimento dúplice de singularização da Adelphi e seu afastamento da “marca” (*impronta*) de outras editoras (embora esse “afastamento” seja também ambivalente, na medida em que a singularização dos livros da Adelphi ocorre sempre no contraste com outros projetos – sobretudo Einaudi, Gallimard e Suhrkamp). Além disso, as capas pensadas por Calasso se apresentam como esforços de estabelecimento de um diálogo com a tradição pictórica (“quadros, fotografias ou desenhos” já “existentes”), o mesmo acontecendo com as orelhas, textos nos quais Calasso não apenas apresenta o livro em questão, mas contribui para o mapeamento de suas filiações e seus ecos intertextuais.

“Com os anos e a prática, através dos erros e acertos, na busca de imagens adequadas para os livros da Biblioteca”, escreve Calasso (2020, p. 27),

alguns critérios foram ficando mais precisos: antes de tudo evitamos, por princípio, os antigos mestres, os pintores excessivamente identificáveis e as imagens muito divulgadas, porque certo elemento surpresa – na própria imagem ou nas combinações – era um requisito essencial.

A solicitação da tradição pictórica sofre aqui uma torção, na medida em que Calasso privilegia aquilo que não é “excessivamente identificável”, com a intenção de promover uma sinergia entre a expectativa do conteúdo textual do livro e sua capa como “elemento surpresa”. Com o efeito acumulado das décadas, as capas da Adelphi se tornam uma sorte de álbum ou de atlas, propondo uma linha narrativa alternativa no interior da tradição pictórica. Além disso, continua Calasso (2020, p. 27-28), “usamos sem cerimônia determinados artistas pouco conhecidos (como Spilliaert), ou nunca reconhecidos plenamente (como Vallotton), ou ainda não acolhidos na percepção geral (como Hammershøi)”, construindo “uma espécie de clube de afins”, relacionando artistas visuais a autores do catálogo: “George Tooker (para Kundera, Burroughs, Kunze, Nabokov, Sacks, Sciascia), Alex Colville (para Mutis, Simenon, Christina Stead, Pirsig), Oelze (para Benn, Sacks, Burroughs, Šalamov, C. S. Lewis), Meredith Frampton (para Nabokov, Muriel Spark, Ivy Compton-Burnett, Henry Green)”. Diante das “várias centenas de imagens que figuraram nas capas da Biblioteca ao longo de quase cinquenta anos”, escreve Calasso (2020, p. 28), “não deve ser difícil entrever um emaranhado de linhas que se sobrepõem às linhas canônicas da história da arte, contrapõem-nas e as perturbam”.

É preciso mencionar que a obra e o pensamento do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) são pontos de referimento fundamentais para Calasso, não só no que diz respeito ao projeto das capas da Adelphi, mas também no que diz respeito ao seu trabalho como ensaísta e intelectual (uma presença que se encontra não só em Calasso, mas também na obra de nomes como Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg e muitos outros).² A inovação do pensamento de Warburg – que produziu monografias, ensaios e conferências, especialmente sobre a relação entre o Renascimento italiano e a Antiguidade pagã – está no projeto de seu *Atlas Mnemosyne*, um conjunto de painéis nos quais imagens de diferentes épocas e geografias são montadas lado a lado. Na década de 1920, Warburg

² Para além da consulta dos trabalhos dos autores mencionados (como, por exemplo, *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, de Georges Didi-Huberman (2013), ou os ensaios de *A potência do pensamento*, de Giorgio Agamben (2017)), o artigo de Lenin Bicudo Bárbara, “Aby Warburg em português” (2016), oferece um completo panorama dos ensaios, livros e traduções publicados nos últimos anos em torno da obra de Warburg.

(2009, p. 128) escreveu um texto introdutório ao *Atlas Mnemosyne*, afirmando que “a crise decisiva para cada artista” está no confronto “com o mundo das formas constituídas por valores expressivos já cunhados – provenientes ou não do passado” e que “*Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões”. É nessa tensão entre “crise” e “criação” (tendo como pano de fundo a tradição), exposta e tematizada por Warburg, que Calasso armou não só o conjunto de capas da Adelphi, mas muitos de seus livros de ensaios, com ênfase para *O rosa Tiepolo* (2006) e *La Folie Baudelaire* (2008, não por acaso, livro vencedor do prêmio da Warburg Haus, de Hamburgo). Na resenha que escreve no *Le Monde* por conta da versão francesa do livro sobre Tiepolo, Marc Fumaroli qualifica Calasso como “o Aby Warburg italiano” (FUMAROLI, 2009).

Em entrevista para a *The Paris Review*, Calasso relembrava sua temporada em Londres no início dos anos 1960 (concomitante ao início de seu trabalho na Adelphi), quando escrevia sua tese de doutorado (sobre Thomas Browne) e frequentava diariamente o Instituto Warburg (ZANGANEH, 2012). Em 1971, no primeiro número da *Adelphiana* (espécie de catálogo-revista lançado pela Adelphi, cujo segundo número saiu apenas em 2002), Calasso publica a sua tradução de um fragmento de Warburg sobre a relação entre Nietzsche e Jacob Burckhardt (extraído de uma caderneta de 1927), reimpressa na célebre edição de 1984, dedicada a Warburg, da revista *aut aut* (WARBURG, 1984, p. 46-49). Vinte anos depois, em junho de 1992, Calasso apresenta uma conferência no Collège de France, em Paris, intitulada “A loucura que vem das ninfas” (hoje disponível no livro de mesmo nome, *La follia che viene dalle Ninfe*, de 2005), na qual retoma e resume sua longa relação com a obra de Warburg, salientando a potencialidade de suas lições acerca de um uso crítico e criativo da tradição (CALASSO, 2005, p. 11-44). A reflexão warburgiana de Calasso é aprofundada em 2000, quando ele é convidado a dar as Weidenfeld Lectures em Oxford, hoje reunidas no livro *A literatura e os deuses*. “Os deuses se manifestam intermitentemente, de acordo com a expansão e o refluxo daquela que Aby Warburg chamou de ‘onda mnêmica’”, escreve Calasso (2004, p. 25), especificando que a expressão “se encontra no início de um ensaio póstumo sobre Burckhardt e Nietzsche”, aludindo “àqueles sucessivos choques de memória que

atingem uma civilização em relação ao seu passado, neste caso àquela parte do passado ocidental que é habitada pelos deuses gregos”.

Para Calasso, portanto, o procedimento editorial de escolha das capas dos livros é ancorado em um conjunto complexo de leituras, reflexões e posicionamentos intelectuais. A apresentação física e visual do livro repercute e responde à experiência de leitura do conteúdo por parte do editor, que busca, na confluência de exterior e interior, intensificar essa experiência com o artefato para o leitor. Desse modo, essa confluência é fundamental para a definição tanto do “livro único” quanto da edição como “gênero literário”. No último movimento da segunda seção da conferência de 2001 (que será também o encerramento de minha análise aqui), Calasso observa o contraste entre a prática editorial singularizada da Adelphi e algumas das práticas editoriais recentes, como a “digitalização universal”: “Estava escrevendo essas observações sobre as capas”, escreve Calasso (2020, p. 38),

quando o *New York Times Magazine* publicou um longo artigo de Kevin Kelly (definido como “um manifesto”) com o título: “O que acontecerá com os livros?”. O jornal descreve Kelly como “*senior maverick*” da revista *Wired*, portanto respeitável por definição.

O corte na argumentação de Calasso é deliberadamente abrupto, e com isso ele parece querer mostrar que o método Adelphi é minoritário e que sofre enorme pressão do mercado estadunidense, pautado pela homogeneização do “avanço” tecnológico. Kelly exalta o projeto de uma “biblioteca universal” capitaneado pelo Google, com o objetivo de digitalizar o conteúdo de grandes bibliotecas (de Harvard, Stanford, Oxford, da Universidade de Michigan e a New York Public Library), com a expectativa de ampliar o armazenamento para quadros, fotografias, filmes, composições musicais, transmissões de rádio e televisão e páginas web. “Trata-se, talvez, da forma mais avançada de perseguição já descrita”, comenta Calasso (2020, p. 40): “a vida assediada por uma vida onde nada se perde e tudo é condenado a subsistir, sempre disponível, sufocante. Nesse quadro, os livros parecem uma remota província ou um reino de opereta”.

Assim como o procedimento de escolha de capas da Adelphi corresponde a um complexo sistema de interações sociais e culturais (a relação entre inovação e tradição, o estreito diálogo entre história da literatura e da arte), a emergência do paradigma da “digitalização

universal” corresponde, igualmente, a um sistema de vasta ramificação. Em livro de 2019, intitulado *The Politics of Mass Digitization* e publicado pela MIT Press, Nanna Bonde Thylstrup (2019, p. 38, tradução nossa) afirma que é preciso refletir sobre o processo histórico que levou ao “casamento entre uma empresa de tecnologia e as instituições de memória cultural”, acrescentando que “o significado cultural, legal e político do Google Books, seja positivo ou negativo, não apenas enfatiza seu papel fundamental na formação de paisagens de conhecimento atuais”, mas também

nos permite ver o Google Books como um prisma que reflete tendências políticas mais gerais com relação à globalização, à privatização e à digitalização, tais como modulações em infraestruturas institucionais, contextos legais e convenções políticas e estéticas.³

Tomando essa reconfiguração dos “contextos legais”, Calasso (2020, p. 42) aponta, ironicamente, que “a digitalização universal se baseia [...] em uma certa benevolência em relação aos pobres e distantes estrangeiros”. Em seu livro *A nova idade das trevas*, comentando de forma geral o ideal da “digitalização”, James Bridle (2019, p. 57) afirma que “quanto mais ficamos obsessivos em computar o mundo, mais complexo e incognoscível ele parece”, completando mais à frente: “a tecnologia é a condutora elementar da desigualdade em vários setores” (BRIDLE, 2019, p. 131).

A complexidade desse cenário é evocada por Calasso em sua crítica não só da postura de Kelly, mas de sua enfática e unilateral exaltação de toda a transformação de paradigma (e de uma espécie de contrato social ligado à circulação do livro). O ponto fundamental para Calasso (2020, p. 43) é que “a digitalização universal implica uma hostilidade para um modo do conhecimento”, portanto, “não se trata de se preocupar com a sobrevivência do próprio livro, que já passou

³ “The cultural, legal, and political significance of Google Books, whether positive or negative, not only emphasizes its fundamental role in shaping current knowledge landscapes, it also allows us to see Google Books as a prism that reflects more general political tendencies toward globalization, privatization, and digitization, such as modulations in institutional infrastructures, legal landscapes, and aesthetic and political conventions” (THYLSTRUP, 2019, p. 38. Tradução nossa.).

por poucas e boas e sobreviveu”, e sim com a “destituição de um modo inteiro de conhecimento que é estreitamente ligado ao uso do livro”. A aparente “democratização” vendida pelo paradigma de Kelly é, na visão de Calasso, um esforço de homogeneização da experiência de leitura (que envolve, como visto acima, uma complexa relação entre a materialidade do livro e a carga imaginativa despertada por seus elementos gráficos). “O texto – qualquer texto – é um pretexto”, argumenta Calasso (2020, p. 46), e continua, citando as palavras de Kelly ao final:

Aquilo que conta é o link, a conexão. E nada melhor do que os números para fornecer sua dimensão. “Há cerca de 100 bilhões de páginas na rede, e cada página contém em média dez links. O resultado é 1 trilhão de conexões eletrificadas que atravessam a Rede”.

A singularidade do livro é, diante disso, diluída dentro um fluxo acachapante de informações (um potencial “hipermercado” que em breve absorverá também “quadros, fotografias, filmes, composições musicais, transmissões de rádio e televisão e páginas web”).⁴

É nessa perspectiva que também pode ser pensada a ideia da edição como gênero literário: não apenas como um exercício isolado por parte do editor, mas como uma “partilha do sensível”, usando a expressão no sentido dado por Jacques Rancière (2005, p. 16), na qual a performance do leitor é igualmente central para o processo de metamorfose da edição como gênero literário. O paradigma da digitalização dificulta essa partilha, instaurando o regime tautológico do fluxo e da rede, que Calasso reproduz em seu comentário: “aquilo que é (qualquer coisa que seja) foi substituído pela sociedade daqueles que vivem e falam, digitando e digitalizando dentro daquilo que é, qualquer coisa que digam” e, “quanto

⁴ O livro de Calasso pode ser lido com proveito em contraste com um livro anterior do historiador Robert Darnton, *A questão dos livros: passado, presente e futuro*, originalmente de 2009, no qual também se explora a relação entre as práticas editoriais contemporâneas e certos ecos históricos significativos (um dos casos exemplares de Darnton é o do editor Isaac-Pierre Rigaud, de Montpellier, responsável por *Questions sur l'Encyclopédie*, de Voltaire), além de comentar extensamente o projeto Google de digitalização: “Quando empresas como o Google olham para bibliotecas, não enxergam meros templos do saber. Veem ativos econômicos em potencial, aquilo que chamam de ‘conteúdo’, prontos para serem explorados” (DARNTON, 2010, p. 29).

ao mundo (...) é suprimido, tornado supérfluo em sua muda e refratária estranheza” (CALASSO, 2020, p. 48).

A trajetória de Calasso e suas reflexões sobre a edição postulam o livro como artefato híbrido, aberto ao mundo e a suas complexidades. Além disso, tanto o livro quanto o processo de edição surgem como pontos privilegiados de articulação entre a materialidade e a imaginação, entre o inovador e o tradicional – tensões que se atualizam sempre que o leitor reivindica uma posição crítica e ativa nesse processo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*: ensaios e conferências. Tradução de Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BRIDLE, James. *A nova idade das trevas*: a tecnologia e o fim do futuro. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Todavia, 2019.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte; Veneza: Editora Âyiné, 2020.

CALASSO, Roberto. *Come ordinare una biblioteca*. Milão: Adelphi, 2020a.

CALASSO, Roberto. *La follia che viene dalle Ninfe*. Milão: Adelphi, 2005.

CALASSO, Roberto. *Os 49 degraus*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARRIÓN, Jorge. *Contra Amazon e outros ensaios sobre a humanidade dos livros*. Tradução de Reginaldo Pujol Filho e Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2020.

COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*. = A batalha de amor em sonho de Polifilo. Tradução da versão castelhana e da introdução de Pilar Pedraza por Cláudio Giordano. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros*: passado, presente e futuro. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. 18. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FUMAROLI, Marc. “Le Rose Tiepolo”, de Roberto Calasso: dernier bal des dieux dans la Venise du XVIIIe siècle. *Le Monde*, [Paris], 22 out. 2009. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/22/le-rose-tiepolo-de-roberto-calasso_1257209_3260.html. Acesso em: 10 ago. 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio*: editor, tipógrafo, livreiro: as pegadas de Aldo Manuzio. Tradução de Cláudio Giordano. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

STEINER, George. Adorno: love and cognition. *Times Literary Supplement*, Londres, s./n., p. 252-255, 9 mar. 1973.

THYLSTRUP, Nanna Bonde. *The Politics of Mass Digitization*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/11404.001.0001>.

UNSELD, Siegfried. *O autor e seu editor*. Tradução de Áurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

WARBURG, Aby. Burckhardt e Nietzsche. *Revista Aut Aut*, Firenze, n. 199-200, p. 46-49, jan./abr. 1984. Disponível em: <https://autaut.ilsaggiatore.com/wp-content/uploads/2020/06/199-200.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2020.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. In: CAVALCANTI, Ana (org.). *Arte & Ensaios*. n. 19. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009, p. 125-131.

WOLFF, Kurt. *Memórias de um editor*. Tradução de Flavio Quintale. Belo Horizonte/Veneza: Editora Áyiné, 2018.

ZANGANEH, Lila Azam. Interview: Roberto Calasso, The Art of Fiction, n. 217. *The Paris Review*, Paris, n. 202, Outono 2012. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6168/the-art-of-fiction-no-217-roberto-calasso>. Acesso em 10 ago. 2020.

Recebido em: 20 de agosto de 2020.

Aprovado em: 18 de janeiro de 2021.

Como fazer um *Livro do Desassossego*

How to Make a Book of Disquiet

Marcelo Cordeiro de Mello

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
marcelocmello@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6880-7503>

Resumo: O *Livro do Desassossego*, obra que Fernando Pessoa não terminou nem organizou, deixa a quaisquer editores uma série de dilemas que decorrem de sua própria natureza fragmentária e irregular: é uma obra assinada por diferentes heterônimos, composta em diferentes momentos e enfim deixada de lado pelo autor. O presente artigo procura comparar e analisar diferentes edições do *Livro do Desassossego*, desde as mais antigas e tradicionais até as mais modernas e experimentais. Para tanto, procura entender o *Livro do Desassossego* dentro do contexto da produção pessoana, e faz referência a obras de autores da Teoria Literária, como Gérard Genette e Roland Barthes, que refletiram sobre a natureza do objeto livro. A ideia é propor uma reflexão sobre a tarefa do editor e as possibilidades que a ele se apresentam diante de uma obra de tão problemática organização.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Bernardo Soares; *Livro do Desassossego*; livro; edição; organização.

Abstract: The *Book of Disquiet*, a literary work that Fernando Pessoa has not finished nor organized, presents to any editor a series of dilemmas that arise of its very nature, fragmentary and irregular: it is a work signed by different heteronyms, composed in different moments and eventually put aside by its author. This article aims to compare and analyze different editions of the *Book of Disquiet*, from the earliest and more traditional ones to the more modern and experimental ones. For this purpose, it tries to place the *Book of Disquiet* within the context of Pessoa's production, and it references the works of authors of Literary Theory, like Gérard Genette and Roland Barthes,

both of who have written on the nature of the book object. The idea is to propose a reflection about the editor's task and the possibilities that appear before a work of such problematic organization.

Keywords: Fernando Pessoa; Bernardo Soares; *Book of Disquiet*; book; edition; organization.

Por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeiçoa-se; por isso o escrevo.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Livros são papéis pintados com tinta
Fernando Pessoa, “Liberdade”

Dos vinte e sete mil quinhentos e quarenta e três papéis do espólio de Fernando Pessoa (PESSOA, 1982, p. 25) – hoje pertencentes à Biblioteca Nacional Portuguesa – existem entre 450 e 500 trechos que formam o que costumamos chamar de “Livro do Desassossego” (PESSOA, 1997, p. 31). Destes, apenas doze trechos foram publicados em vida. Mas o *Livro do Desassossego* existe? É possível defini-lo? Com que precisão? O *Livro do Desassossego* é, de fato, um livro?

1. Preâmbulo

O projeto de um *Livro do Desassossego* é concebido e desenvolvido na imaginação pessoana em dois períodos: de 1913 a 1915; e, depois, de 1927 a 1934.

A primeira fase precede e coincide com a atividade do grupo da revista *Orpheu*. Pessoa escreve um primeiro fragmento intitulado *Na floresta do alheamento*, que é publicado em 1913 na revista *A Águia*. A autoria é atribuída ao próprio Fernando Pessoa, trazendo a indicação: “Do *Livro do Desassossego*, em preparação”. É surpreendente notar que, supostamente, a ideia nasce mais de um ano antes do trio heterônímico que o consagraria: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Nesta época, Pessoa não tinha o hábito tão rígido de datar seus escritos. Mesmo assim, uma complicada análise de caligrafias, papéis, tintas (cores

e intensidades) permitiu aos estudiosos pessoanos¹ fazer uma datação mais ou menos segura de determinados textos, em especial os da primeira fase do *Livro do Desassossego*. Os textos desta fase se aproximam do estilo simbolista-decadentista de *Na Floresta do Alheamento*: numa fluida prosa carregada de traços poéticos (ritmo, aliterações e assonâncias), vai-se construindo uma paisagem textual onírica, frequentemente colorida por medievalismos e orientalismos. São sonhos que materializam, na própria escrita, contornos, sonoridade e visualidade. Paralelamente, há momentos em que o tom de diário sobressai, e a realidade cotidiana de Lisboa oferece matéria para alimentar o sonho.

Em 1915 (ou talvez já em 1914), Pessoa passa a atribuir a autoria dos escritos do *Livro do Desassossego* ao heterônimo Vicente Guedes, funcionário da Baixa lisboeta. Porém esta produção não dura muito tempo. O *Livro do Desassossego* entra num estado de dormência a partir do período que coincide com a morte de Mário de Sá-Carneiro.

Em 1927 ou 1928, por alguma razão, Pessoa volta a produzir uma prosa que ele próprio identificará com os textos do *Livro do Desassossego* escritos mais de uma década antes. Em 1929, o autor passa a definir o semi-heterônimo Bernardo Soares como autor do *Livro do Desassossego*. Nesta altura, Pessoa já mantém com muito mais rigor o hábito de datar seus escritos. É dessa época o frontispício (publicado na edição organizada por Richard Zenith) que traz a seguinte menção: “Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. Retomando o *topos* literário do “manuscrito encontrado”, um prefácio assinado por Fernando Pessoa explica como ele teria conhecido Soares num restaurante e se tornado o guardião dos seus escritos. Num elaborado jogo de despersonalização – como uma espécie de Pierre Menard que sentasse à mesa com Quixote e Borges – Pessoa problematiza a questão da autoria ao incluir o seu próprio nome de ortônimo no papel de (pseudo-)editor. A premissa de sua escrita heteronímica é respeitada, mas apenas parcialmente.

Pessoa manifestou a intenção de retomar os fragmentos da primeira fase do *Livro do Desassossego* para adaptá-los, conformando-os à “vera psicologia” (PESSOA, 1982, p. 8) do semi-heterônimo Soares.

¹ Referimo-nos especialmente às pesquisadoras Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, que estabeleceram a primeira versão do texto do *Livro do Desassossego*, bem como ao pesquisador Richard Zenith, que mais recentemente dedicou-se à mesma tarefa.

Ainda assim, é possível identificar uma clara continuidade entre a biografia de Guedes e a de Soares. Ambos transitam por Lisboa, onde moram e trabalham em escritórios comerciais (não por acaso, como também o seu próprio criador, Pessoa). Presume-se que Guedes tenha uma condição econômica mais favorável do que Soares – para quem é constante o tema de uma pretensa aristocracia de espírito, em oposição à vida modesta que levava.²

Com o desaparecimento de Guedes, passando a ser Soares o único autor do livro, são mantidos o tom e o formato fragmentário dos trechos da primeira fase, e é extrapolada ainda mais a hesitação, criando um tipo de texto ainda mais lacunar e indeciso. Reconhece-se também nesta segunda fase a preferência do semi-heterônimo Bernardo Soares pelo uso de títulos grandiosos (dos quais falaremos adiante).

Na fase soariana, é possível identificar pelo menos dois tipos de textos: se por um lado continuam existindo textos oníricos como os da fase guediana, começam a surgir também trechos que explicam o procedimento de sonho empregado na escrita dos trechos oníricos. É claro que inúmeros trechos poderiam ser incluídos numa categoria intermediária: sonham ao mesmo tempo em que explicam o método de sonhar. Há ainda (embora em menor escala em comparação com Guedes) um certo tom diarístico. Nesta “autobiografia sem factos”, Soares não narra eventos significativos de sua existência, mas sim momentos banais de sua rotina. O estilo de Pessoa-Soares parece nascer como tentativa de superar, dentro do espaço da escrita, a alienação cotidiana, na fruição da linguagem como gozo.

Dentro da concepção que Pessoa tinha de sua obra, o termo semi-heterônimo é aplicado unicamente a Soares. Ele designa uma personalidade que não seria diferente da de Pessoa, mas uma simples “mutilação” desta. O próprio nome do semi-heterônimo soa claramente como uma corruptela do nome de seu criador: não por acaso, Bernardo soa como Fernando; Soares soa como Pessoa:

fERNAnDO bERNArDO	pESSOA SOArES
------------------------------	--------------------------

² Surgirão ainda trechos do *Livro do Desassossego* escritos por um terceiro heterônimo (sobre o qual não nos aprofundaremos aqui), este sim um “autêntico” aristocrata: o Barão de Teive.

2. A obra *Livro do Desassossego*

Alguns anos antes de sua morte, Pessoa recolheu num grande envelope papéis com escritos que pretendia um dia incluir no *Livro do Desassossego* – escritos que, é claro, deveriam antes passar por uma revisão e reformulação, em que provavelmente uma parte deles seria eliminada. Este envelope deu origem ao *corpus* que foi a base para as diferentes edições do *Livro do Desassossego*.

Os livros que se apresentaram como edições do *Livro do Desassossego* são pelo menos cinco principais. Nossa ênfase está em duas edições: a edição *princeps*, publicada pela Editora Ática em 1982, organizada por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; e especialmente a edição organizada por Richard Zenith, publicada pela Assírio & Alvim e republicada no Brasil pela Companhia das Letras.³ Ocasionalmente, faremos referência também a outras edições.

Fernando Cabral Martins, editor e organizador do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, considera a edição de Richard Zenith “certamente a mais fiel” (MARTINS, 2008, p. 814). Mas talvez seja também a mais conservadora – nela só entraram os textos para os quais há indícios reais de pertencimento ao *Livro do Desassossego*: ou por terem sido incluídos no grande envelope, ou por trazerem a indicação abreviada “L. do D.”. Não sabemos nem saberemos a ordem em que os papéis se encontravam dentro do tal envelope. Tampouco sabemos ao certo se essa ordem teria importância para a obra dentro da concepção de seu autor. O que sabemos é que o conteúdo do envelope foi desdobrado em cinco outros envelopes e que, a partir dessa ordem (ou desordem) inicial, foram estabelecidos as cotas e os números de tombo de cada papel referente ao *Livro do Desassossego*. Todo este material foi microfilmado e atualmente encontra-se disponível para consulta na Casa Fernando Pessoa em Lisboa (enquanto os originais, como vimos, estão em poder da Biblioteca Nacional).

Embora não tenha sido terminado, o *Livro do Desassossego* foi começado duas vezes. Há uma dualidade na sua própria elaboração, referente às fases de Vicente Guedes e Bernardo Soares – triangulada ainda com um terceiro heterônimo, o Barão de Teive. É importante notar que o projeto do livro não acompanha Pessoa até a sua morte. O

³ Utilizaremos aqui a edição brasileira da Companhia das Letras.

último trecho datado do *Livro do Desassossego* encontrado no espólio data de mais de um ano antes da morte do autor, dando a entender que o livro teria voltado a entrar em hibernação no final da vida do autor. Aqueles que tinham se apressado em atribuir a não conclusão do *Livro do Desassossego* à morte prematura do autor, sabendo desta fase de hibernação, certamente ficarão com a pulga atrás da orelha.

3. Como fazer um *Livro do Desassossego*?

Como vimos, há um aspecto curioso na autoria do *Livro do Desassossego*. Embora Bernardo Soares seja seu autor,⁴ o nome de Fernando Pessoa se apresenta (sutilmente) como uma espécie de organizador ou editor da obra. Parece simbólico o fato de o próprio Pessoa ter se colocado como (pseudo-)editor deste livro em que as opções de edição são tão determinantes – a ponto de terem conseguido gerar, a partir de um *corpus* comum, livros completamente diferentes. Qualquer um que se disponha à tarefa de editar o *Livro do Desassossego* terá que atravessar pelo menos três complexas etapas. Embora a organização de qualquer livro enfrente (em maior ou menor medida) estes três desafios, é interessante observar como o exemplo do *Livro do Desassossego* radicaliza estas e outras problemáticas metaliterárias.

A primeira etapa (talvez a mais difícil delas) é o estabelecimento do texto. Um problema que não deve ser subestimado é a dificuldade de decifrar os garranchos pessoanos. Se a caligrafia do autor nunca foi facilmente legível, muito menos o seria nos trechos da última fase do *Livro do Desassossego*, em que escrevia sob forte influência do álcool, substância cujo abuso causaria sua morte em 1935, em decorrência de uma cirrose hepática. O alcoolismo certamente influenciou sua caligrafia, deixando-a ainda mais sinuosa e enigmática.

Porém, ainda levando em consideração apenas o problema do estabelecimento do texto, existe outra questão infinitamente mais problemática: é o fato de que o texto contém as hesitações de Pessoa. Como alguém que escreve e reescreve um rascunho aproveitando os vários espaços vazios do papel (dos mais diversos tipos de papel, diga-se de passagem), Pessoa explorou um uso da espacialidade da página

⁴ Ou pelo menos, seu autor principal (pelo menos dentro da concepção que aplicamos aqui).

que ia muito além das linhas pautadas. Por entre os parágrafos ou entre as linhas, nas laterais e nas margens – cobrindo quase todo o branco da folha, vão jorrando as variantes (e também as variantes de variantes) que registram a sua hesitação – que muitas vezes é resumida num conciso e enigmático ponto de interrogação, marcando sua dúvida a respeito de uma palavra, uma imagem, uma frase, uma ideia, uma construção – e, talvez, também a dúvida diante da própria obra. Dentre estas diversas variantes de palavras, é óbvio que fica impossível saber qual teria sido aquela finalmente escolhida pelo autor. Para tentar representar esta escrita em palimpsesto, as duas edições em que nos concentrarmos aqui utilizaram sistemas de sinais gráficos próprios:

Ática	Assírio & Alvim / Companhia das Letras
/ / Reserva do Autor acerca de uma palavra ou expressão	□ – espaço deixado em branco pelo autor
() Hesitação do Autor quanto à oportunidade da inserção de uma ou mais palavras	[...] – palavra ou frase não lida
(...) Passagem deixada incompleta pelo Autor	[] – palavra acrescentada pelos editores
[] Palavras acrescentadas pelos editores	[?] – leitura conjectural
[...] Palavra ou passagem ilegível	
[?] Incerteza quanto à leitura estabelecida	

Embora estas duas edições tenham procurado estabelecer o texto de maneira independente, também acontece com frequência que o editor não “suje as mãos” consultando os manuscritos e, em vez disso, se dedique apenas às duas tarefas seguintes.

A segunda etapa do processo de edição do *Livro do Desassossego* diz respeito à definição do *corpus*: escolher o que fica dentro e o que fica fora. É claro que a maioria dos editores partiu do tal envelope contendo os trechos “selecionados” por Pessoa. Naturalmente, somaram-se a eles os inúmeros trechos encontrados na famosa arca em que consta a abreviatura “L. do D.”, que permite identificá-los como pertencentes ao *Livro do Desassossego*. Porém, há exceções dos mais diferentes tipos: existem trechos cujo estilo se harmoniza com o do *Livro do Desassossego*, mas onde não aparece a abreviatura “L. do D.”; há também inúmeros casos de hesitação do próprio autor em relação à classificação de um

texto: “What’s this? Don’t know yet”⁵ anota o autor para si próprio (com o distanciamento que a língua inglesa pressupunha para ele). Um dos trechos incluídos no referido envelope traz a inscrição “L. do D. ou A. de C. (?)” indicando que Pessoa teria hesitado entre atribuí-lo ao *Livro do Desassossego* ou associá-lo ao heterônimo Álvaro de Campos – personagem que partilha com Soares alguns traços de estilo e personalidade. E, ainda que a autoria esteja explicitada na folha, o que garante que Pessoa não mudaria a atribuição, como fazia frequentemente? E quanto aos trechos assinados por Guedes, devemos considerar que Pessoa simplesmente “não teve tempo” de fazer as adaptações que lhe permitissem fusioná-los com o estilo de Soares? Ou será que o que impossibilitou a fusão, em vez da falta de tempo, não foi a falta de outra coisa – talvez a falta de nexo entre os dois personagens? O problema se complica ainda mais se tentamos incluir o terceiro heterônimo Barão de Teive na discussão. É importante recordar o significativo fato de Pessoa ter “abandonado” o *Livro do Desassossego* um ano antes de sua morte – o que corroboraria esta hipótese de que o próprio autor teria cedido à dificuldade de organizar o *Livro do Desassossego*. Em português, o verbo “engavetar” é sinônimo de “interromper” ou “abandonar”.

A maioria dos editores das diversas versões do *Livro do Desassossego* tem atribuído a autoria a Bernardo Soares, com a exceção emblemática da edição *princeps* da Ática, que foi publicada em dois volumes, o primeiro dedicado a Guedes e o segundo a Soares – duas fases e duas personagens pessoanas – o que reforça um (subterrâneo) critério cronológico na organização. Observe-se, de passagem, que o critério cronológico foi a preocupação, por exemplo, de António Quadros, que reorganizou o *corpus* da Ática reforçando a ordem em que os trechos foram escritos:

Nesta nova organização que ora apresentamos ao público, fica convenientemente respeitada, não a unidade do Livro, porque não a tem (na ausência da revisão geral do autor), mas a sua realidade plural, consistindo esta realidade em não haver um, mas dois Livros do desassossego: o de Fernando Pessoa-ele próprio, simbolista, decadentista, transcendentalista, neorromântico: e o de Fernando Pessoa Bernardo Soares, ainda nalguns aspectos simbolista, também em muitos aspectos decadentista, mas

⁵ “O que é isto? Não sei ainda”

fundamentalmente divagante, sonhador, coloquial, diarístico, confessionalista, homem comum, pequeno empregado comercial a sonhar com o infinito do seu quarto andar da Rua dos Douradores. (PESSOA, 1986, p. 380)

Há também exemplos mais recentes, como a edição organizada por Teresa Rita Lopes, que separa os trechos assinados por Soares, Guedes e pelo terceiro heterônimo, o Barão de Teive, abrindo margem para que se considere a existência de um terceiro *Livro do Desassossego* (PESSOA, 2015, p. 21).

Voltando à discussão sobre as etapas do processo de edição: a última etapa – depois de escolhidos os trechos e estabelecidos os textos – diz respeito ao ordenamento (ou arrumação) destes trechos. O editor Zenith recusou o critério estritamente cronológico por duas razões: primeiro pela dificuldade de definir a data de certos papéis e, em segundo lugar, por desconfiar da importância de uma organização cronológica. O próprio Pessoa, na meia dúzia de arrumações (completamente diferentes) que propôs para o *Livro do Desassossego*, em nenhuma delas levou em conta o critério cronológico. Apesar de rejeitar o critério cronológico, o editor Zenith empreendeu um minucioso trabalho de análise dos papéis manuscritos e datiloscritos, procurando encontrar neles características que permitissem reconstituir suas datas. Tendo feito este trabalho da maneira mais ampla possível, Zenith passou a uma organização que, embora levasse em consideração o aspecto cronológico, não se limitava a ele. Com frequência, aparecem misturados os trechos da fase de Guedes com os da fase de Soares. Outro aspecto que distingue a edição de Zenith é a apresentação no final do livro dos chamados “grandes trechos”, que são os trechos com títulos grandiosos.

Deixemos à margem as edições organizadas por António Quadros e Teresa Rita Lopes – que se apoiam em critérios cronológicos e de autoria heteronímica – e concentremo-nos nas duas outras edições que mencionamos: a edição *princeps* da Ática, organizada por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha (1982) e a edição da Companhia das Letras, organizada por Richard Zenith (1997). Nestes casos, os editores usaram critérios temáticos – embora em nenhum dos dois casos tenham deixado claros quais foram estes critérios. A edição *princeps* da Ática fala em “manchas temáticas, sugerindo nexos e contrastes pela simples justaposição” (PESSOA, 1982): já aqui aparece a noção clara

de que o simples cotejamento dos trechos criaria diálogos internos, correspondências e choques.

Cabe mencionar, de passagem, a edição crítica do *Livro do Desassossego* organizada por Jerônimo Pizarro e publicada em 2010 (pela editora Tinta da China): ela procura se livrar, ainda que parcialmente, das obrigações de estabelecimento do texto e de seleção apresentando todas as variantes textuais e escolhendo publicar todo o material passível de pertencer ao *Livro do Desassossego*. Discutiremos adiante até que ponto seria possível ao editor escapar da última obrigação: o ordenamento dos trechos selecionados.

O trabalho de edição define, em maior ou menor medida, o resultado final constituído pelo livro. Na obra pessoana – e ainda mais no inacabado *Livro do Desassossego* – está claro que é o editor quem deve terminar o trabalho do escritor, escolhendo entre as variantes textuais, selecionando o *corpus* e definindo uma ordem de apresentação. Só assim o *Livro do Desassossego* pode existir: sendo desentranhado do limbo (onde existe, mas apenas como virtualidade) para ser organizado e transformado em livro “real”. Qualquer que seja esta organização, é preciso admitir que ela não poderá coincidir com aquela(s) desejada(s) pelo próprio autor. Já mencionamos os seis planos de organização do *Livro do Desassossego* deixados por Pessoa, completamente diferentes e contraditórios. Se hoje o editor hesita, é porque Pessoa também hesitou, e deixou clara a sua hesitação, que pode ser observada também na abundância de variantes textuais. Esta indecisão parece estar associada à própria personalidade fragmentada do escritor, desdobrada em heterônimos que frequentemente se contradizem. Chegamos aqui a um problema essencial do *Livro do Desassossego*, o que o estudioso pessoano Haquiria Osakabe (2005, p. 419) chamou da “tarefa insolúvel de propor uma organização minimamente consensual da referida obra”. Nesta linha, Richard Zenith, editor de Fernando Pessoa, lança uma provocação cujo caráter paradoxal não deixaria de interessar ao próprio Pessoa:

tivesse Pessoa preparado o *Livro do Desassossego* para publicação e este seria decerto um livro menor [...] Eliminado o que tem de fragmentário e lacunar, o livro ia ganhar força, sem dúvida, mas correria o risco de se tornar “mais um” livro, em vez da obra única que é (ZENITH, 1997, p. 31).

É surpreendente notar como a aparente fraqueza de um livro pode se tornar justamente a sua força. Seja pelo fato de estar inacabado, seja porque o próprio livro trata da fragmentação, o *Livro do Desassossego* nos coloca no fogo cruzado do processo criativo pessoano. Nas palavras de outro editor, Jacinto Prado Coelho: “Penetramos aqui, com um trémulo respeito, no laboratório secreto do escritor” (COELHO, 1982, p. 11). O editor – que é o “primeiro” leitor – procura dar uma ordem ao caos que encontra e prepará-lo para uma leitura. Para tanto, é inevitável que tome as rédeas deste projeto pessoano.

4. “Publicar-se – socialização de si próprio. Que ignobil necessidade!” (PESSOA, 1982, p. 86)

Mas, de fato, é preciso editar e publicar o *Livro do Desassossego*? Lembre-se que o próprio Pessoa publicou em vida apenas doze trechos do livro. Embora manifeste nos seus escritos a importância que conferia ao *Livro do Desassossego* e a vontade de prepará-lo para publicação, não há nada que nos permita afirmar que Pessoa quisesse de fato o que afirmava querer. Parece uma complexa armadilha deixada por Pessoa a si mesmo, esta de engendrar uma obra que parece impossível de ser concluída e publicada.

Os amantes das coincidências numéricas não deixarão de observar que o *Livro do Desassossego* foi publicado em 1982, portanto 47 anos após a morte do autor (aos 47 anos de idade). A essa altura, já era conhecido o trio heterônimo, mas os leitores de Pessoa não imaginavam encontrar uma obra nova que alterasse completamente a ideia que se tinha do autor. É paradoxal o fato de ter sido o *Livro do Desassossego* o primeiro a revelar o autor no estrangeiro, em especial nos países de língua inglesa e na Alemanha, país onde o livro se tornou um *best-seller* que já chega à décima-sexta edição, tendo passado por diversos tradutores e editoras.

O fato é que, na época em que foi escrito, o *Livro do Desassossego* não era publicável. Imagine-se o escândalo que teriam provocado, no Portugal salazarista, trechos como o *Conselho às mal-casadas* (por mais inofensivos que eles possam nos parecer hoje em dia). Curioso é comparar o *Livro do Desassossego* ao único livro ortônimo publicado por Pessoa em vida, *Mensagem*. Financiada com dinheiro do governo, a publicação do livro amenizou as dificuldades econômicas enfrentadas

pelo escritor naquela época. Pessoa sabia muito bem que aquela publicação, acompanhada do prêmio literário de cunho nacionalista, era uma manobra feito pelo amigo do tempo de *Orpheu*, António Ferro, para instrumentalizar a obra do grande poeta e convertê-lo em propagandista do regime de Salazar. A repulsa que lhe inspirava Salazar foi resumida neste epígrama (também impublicável na época): “Este senhor Salazar / É feito de sal e azar. / Se um dia chove, / A água dissolve / O sal, / E sob o céu / Fica só azar, é natural” (PESSOA, 1979, p. 349).

5. Títulos

Nas (já referidas) listas de títulos de trechos, encontram-se títulos sugestivos como “Chuva de Oiro” e “As três graças” para os quais (ainda) não foram encontrados os textos correspondentes. Eles podem ter desaparecido, ou talvez nunca tenham existido. Zenith considera que “os títulos, como os heterônimos, eram esboços para completar, promessas para cumprir, servindo deste modo para estimular a criatividade de Pessoa” e observa que “o espólio de Pessoa está repleto de títulos para poemas, contos, opúsculos e livros inteiros que nunca existiram” (ZENITH, 1997, p. 17). Pessoa assumiu para si uma noção bem típica das vanguardas do século XX: a de que o título faz parte da obra. Embora tenha alterado três vezes a autoria da obra (do Pessoa ortônimo para Guedes e enfim para Soares, isto sem falar nos trechos assinados pelo Barão de Teive), o autor manteve-se sempre fiel ao título. Estaria a unidade da obra justamente aí, no título?

O *Livro do Desassossego* é uma obra que procura, desde o título, afirmar-se como livro. Chama a atenção o fato de que a palavra “livro” aparece duas vezes, no título e no subtítulo: “Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. Fica nítido o desejo de opor dois sentidos da palavra – primeiro, o “Livro” com inicial maiúscula, tido como a obra literária. Depois, dentro de uma palavra composta, que nos indica que Bernardo Soares é o guardião não apenas daquela obra literária, mas também de livros não-literários, que resumem em si, por meio de indicações e números, a materialidade do mundo real e da “cidade letrada” (RAMA, 1985); o uso do plural e a falta da inicial maiúscula acentuam a desimportância destes outros “livros”, acentuando o contraste em relação ao “Livro” uno, singular. Por outro lado, o caráter abstrato da palavra “desassossego”

contrasta com a materialidade do objeto-livro, formando um título-charada. O crítico e teórico literário Gérard Genette lembra que o título atinge muito mais pessoas do que propriamente os leitores do livro: os destinatários do título são muitos mais do que apenas o destinatário do texto. Confrontado a um título-enigma, cabe ao leitor ceder ou não à provocação. Vale aqui lembrar das palavras de Umberto Eco, citadas por Genette (2009, p. 89): “um título [...] deve embaralhar as ideias e não organizá-las em brigada”. Assim, a função do título não é só a identificação; em casos como o do *Livro do Desassossego*, o título parecer servir mais para confundir e intrigar do que para informar.

6. Limites

O processo de edição de um *Livro de Desassossego* trabalha necessariamente com o problema dos limites.

A primeira etapa, do estabelecimento do texto, coloca o problema dos limites entre texto e paratexto. A indicação de variantes prolifera no texto do *Livro de Desassossego*, sem que fiquem claras as fronteiras de um texto-base, em torno do qual as variantes orbitariam.

Na etapa de seleção dos trechos, o problema dos limites se radicaliza. Sabemos que, em geral, o problema básico da maioria dos editores foi procurar a unidade nos trechos incluídos por Pessoa no grande envelope. Esta seleção daria os limites do entendimento que o autor tinha da obra. Ainda que muitos trechos com a indicação “L. do D.” tenham ficado de fora do envelope, a ideia de totalidade que existe nos trechos incluídos dentro do envelope permite a um eventual editor transpor seu “espírito” para fora do *corpus* estritamente “envelopado” pela aprovação pessoana. Some-se a isso o problema (já referido) de que o próprio autor desconhecesse os limites entre seus escritos e incluísse com frequência a indicação de dúvida: “Ainda não sei”.⁶

Há também os limites da (sub-)autoria heteronímica, problema básico da obra pessoana. No *Livro do Desassossego*, há, primeiro, o problema dos limites entre o heterônimo Vicente Guedes e o semi-heterônimo Bernardo Soares (e também do Barão de Teive, dependendo dos critérios do editor). Depois, entre o ortônimo Fernando Pessoa,

⁶ Observe-se, de passagem, que a negação “Não sei” é uma constante de Pessoa, aparecendo algumas centenas de vezes em sua obra.

(pseudo-)editor do *Livro do Desassossego*, e o semi-heterônimo Soares os dois personagens em que se concentra a autoria do *Livro*: poderíamos batizar de “PesSoares” esta heterotopia (FOUCAULT, 2013), explorando a (já apontada) semelhança entre os sobrenomes.

Lidar com o *Livro do Desassossego* é enfrentar a complexidade de, por um lado, encontrar trechos bem acabados, que parecem ter sido escritos e reescritos com tempo e atenção e, por outro lado, deparar-se com trechos fragmentários, fruto de uma inspiração ocasional e efêmera, mero esboço ou indicação (supostamente) destinada a um desenvolvimento futuro. Mais adiante trataremos do problema dos fragmentos.

A prosa “musicante” (PESSOA, 1966, p. 103) do *Livro do Desassossego* nos põe diante do problema do limite entre prosa e poesia. Zenith observa que, na prosa pessoana, a decifração dos manuscritos é ainda mais complicada, não havendo o apoio da métrica e da rima (ZENITH, 1997, p. 7).

O *Livro do Desassossego* é também o livro da fronteira entre o ficcional e o biográfico; além, é claro, de ser o livro do limite entre o sonho e a realidade. Sua concepção estética apoia-se precisamente neste caráter fronteiriço, que o define.

7. Antilivro?

O *Livro do Desassossego*— sempre provisório, indefinido e em transição — é uma daquelas raras obras onde la forme et le fond se refletem perfeitamente. Sempre com a intenção de rever e organizar os fragmentos, mas sem coragem ou paciência para enfrentar a tarefa, Pessoa foi acrescentando material, e os parâmetros da obra amorfa dilatavam-se (ZENITH, 1997, p. 19).

No parágrafo citado acima, encontramos uma curiosa contradição do editor Richard Zenith (na introdução de sua edição do *Livro do Desassossego*) que está bem de acordo com o caráter paradoxal do *Livro do Desassossego*: como pode haver equilíbrio entre fundo e forma numa obra sem forma (amorfa)? O *Livro do Desassossego* é frequentemente aproximado de noções como a de “não-livro” ou “antilivro” (ZENITH, 1997, p. 13). Em certa medida, o *Livro do Desassossego* pode, de fato, ser associado à noção barthesiana de antilivro, descrito como um livro que pretende “dizer não ao livro por meio do livro” (BARTHES, 2005, p. 115).

Este paradoxo está expresso na vontade do *Livro do Desassossego* de se afirmar como livro, apesar da dificuldade de ser identificado como tal.

O *Livro do Desassossego*, por constituir um mero sonho verbalizado, um devaneio linguageiro, aproxima-se do pensamento desestrutivista. Zenith considera que:

A falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção de “relativo”), o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexo – todo este sonho ou pesadelo pós-modernista não foi, para Pessoa, um grandioso discurso. Foi a sua íntima experiência e tênue realidade. (ZENITH, 1997, p. 13)

8. “Fragmentos, fragmentos, fragmentos”⁷

Uma das dificuldades de se estabelecer uma uniformidade para o *Livro do Desassossego* é o fato de ele ser formado de pequenos pedaços. Comumente chamados de “trechos”, estes textos trabalham com a noção de fragmento – recorrente na passagem do século XIX para o XX. Muitos trechos não foram concluídos, o que acentua seu caráter fragmentário. Segundo Roland Barthes, o fragmento

implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que ele diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como o cunho, o que se chamaria outrora um “verso” (BARTHES, 1977, p. 102).

Assim sendo, não é difícil adivinhar as razões da opção de Pessoa pelo fragmento, sendo ele o autor de uma obra fragmentária cuja manifestação máxima é a fragmentação dos eus-líricos, expressa na heteronímia – resumida na noção de que “o poeta é um fingidor”. A

⁷ “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos”. Carta de Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues de 19 de novembro de 1914. Reproduzida em Pessoa (1944, p. 39).

ideia de fragmentação talvez parecesse estranha para alguns personagens heteronímicos, em especial para o “mestre” Alberto Caeiro – cujos poemas de *O Guardador de Rebanhos* teriam sido escritos todos de uma vez, num jato só, em pé, apoiado sobre uma cômoda, no “dia triunfal”, segundo o conhecido relato de Pessoa – hoje amplamente questionado por estudiosos como Ivo Castro (2014) ou António Feijó (QUEIRÓS, 2014). Em todo caso, é interessante notar que a posição corporal rígida reforça a impressão de rigidez literária que produz uma obra igualmente rigorosa e totalizante. Muito diferente de seu mestre Caeiro, a fragmentação de Soares é assumida: o semi-heterônimo encarna em seu estilo literário fragmentário a problemática da fragmentação da própria personalidade. Em diversos trechos do *Livro do Desassossego*, é abordado o tema da diversidade *versus* unidade. Por isso é verdadeira (e não mera *boutade*) a afirmação feita por Zenith de que “Tivesse Pessoa preparado o *Livro do Desassossego* para publicação e este seria decerto um livro menor” (ZENITH, 1997, p. 31). Soares se enxerga tão múltiplo e disperso quanto seu livro. Afinal, o semi-heterônimo Bernardo Soares não é ele próprio considerado como um fragmento, uma “mutilação” da alma de Pessoa?

9. Acaso

É admirável observar que alguns importantes estudiosos pessoanos que se debruçaram sobre o *Livro do Desassossego* flertaram com a possibilidade de uma (des)organização aleatória dos trechos. O estudioso José Blanco (2008, p. 416) considera que o *Livro do Desassossego* pode ser organizado segundo os mais diferentes critérios, “inclusive a aleatoriedade”: “é mesmo possível pensar-se numa edição em páginas soltas, como cartas de baralho, que possam ser lidas em infinitos arranjos”. Ora, livros de páginas soltas são raros. Os *Poemóbiles* de Augusto de Campos, aos quais o artista Julio Plaza deu interessantes configurações espaciais, são um exemplo curioso: suas páginas têm um caráter único, bastante diferente dos livros “comuns”, dado o seu aspecto escultórico. Não é difícil imaginar que um artista possa dar a páginas pessoanas um tratamento semelhante. Mas, em geral, os livros de páginas soltas, obviamente, constroem sentidos diferentes dependendo da ordem em que suas páginas são lidas. Paradoxalmente, livreiros e bibliotecários que se deparam com páginas soltas em livros comuns – páginas que se desgrudaram da cola das brochuras – sentem-se,

naturalmente, compelidos a restituí-las a seu lugar de origem: geralmente são norteados pelo número indicado na paginação, mas há casos em que o número da página não é indicado (por exemplo, no início de um capítulo). Este caso, que levaria ao desespero os restauradores de livro, abre uma possibilidade para uma recriação involuntária. Certamente, dada sua própria natureza fragmentária, o *Livro do Desassossego* pode ser lido fora da ordem, não apenas pulando de um trecho para outro, mas também saltando de página em página, parágrafo em parágrafo, frase em frase, fragmento em fragmento, palavra em palavra – embaralhando e misturando os textos – de forma semelhante ao que sugere Tristan Tzara em sua receita de como fazer um poema dadaísta: recortar palavras, metê-las num saco e agitar suavemente. Este tipo de leitura caótica é proposto por um dos editores do *Livro do Desassossego*, embora não de forma tão radical: Richard Zenith (1997, p. 14), apesar de ter empreendido uma cuidadosa arrumação dos textos, aconselha na introdução à sua edição do *Livro do Desassossego* que este “seja lido sempre fora da ordem, que é a ordem correcta para ler esta coisa parecida com um livro”. Talvez o mais intrigante seja o fato de Zenith ter partido de uma leitura caótica dos manuscritos, procurando “pescá-los” em meio à confusão dos números de tombo e da própria produção pessoana, ter levado em conta também a sua cronologia (mas sem se deixar nortear por ela)... e que depois de todo este percurso, partindo do caos e chegando à ordem (ou pelo menos a *uma* ordem), o próprio editor tenha desacreditado do seu poder de “domesticar” tais textos.

A noção de acaso é utilizada na ciência, nos jogos e na arte. Sabemos que criar o acaso é algo profundamente complexo, e que grande parte das decisões que supomos serem tomadas “ao acaso” obedecem às determinações mais diversas. Usar a inteligência artificial para gerar sequências aleatórias nem sempre constitui uma solução. A computação matemática distingue as sequências de números efetivamente aleatórias daquelas sequências chamadas de pseudoaleatórias, geradas por um algoritmo que procura imitar as propriedades das sequências de números aleatórios.

É possível que um livro impresso trabalhe com a noção de acaso? Ora, se pensássemos em obras em que as decisões do leitor definem a ordem – desde obras mais “sérias” como *O jogo da amarelinha* de Julio Cortázar até os livros-jogos de aventuras de tipo *Role Playing Game* (RPG) – seria possível imaginar uma ordenação do *Livro do Desassossego*

que fosse sendo desenvolvida a partir das escolhas do leitor. Mas mesmo assim, não seria possível fugir à linearidade típica dos livros-jogos, nos quais, embora seja permitido fazer múltiplas escolhas, todas as opções já estão pré-definidas: os diversos caminhos que podem ser seguidos já estão pré-determinados pelo editor-autor.

10. Virtualidade

Em plena era cibernetica, seria fácil imaginar uma transposição do *Livro do Desassossego* para uma plataforma virtual, semelhante a um hipertexto. É natural pensar o *Livro do Desassossego* dentro da ideia de virtualidade, já que ele é um mosaico que depende do trabalho do editor de “juntar os cacos”. Como se, partindo das mesmas peças de um quebra-cabeça, fosse possível chegar, no final, a imagens diferentes; ou como se, colando os cacos de uma louça quebrada, fosse possível modelar diferentes peças.

A transposição do *Livro do Desassossego* para um formato digital permite manipulações que modificam o próprio estabelecimento do texto, segundo um determinado critério. Como se alteram as configurações de um programa de computador,⁸ o usuário-leitor-editor do texto virtual do *Livro do Desassossego* poderia então ir fazendo as suas escolhas para definir o texto que gostaria de ter diante dos olhos. Em plena era dos “algoritmos”, poderíamos supor ainda que essas decisões (relativas à configuração de um possível livro-programa) poderiam ser tomadas automaticamente a partir de um algoritmo que resumisse a idiossincrasia daquele leitor – de forma semelhante à maneira como diferentes “conteúdos” são propostos em plataformas virtuais. Os usuários dos serviços Google têm a opção de “personalizar” as configurações das publicidades que vão receber. Ainda que o usuário opte por não fazer tais ajustes, a própria inteligência artificial reconhece e organiza traços de personalidade e gosto do usuário, a partir do tipo de “conteúdo” que ele acessa. Não é incomum que o usuário seja surpreendido por uma publicidade anunciando algo que pesquisou na busca do Google, ou algo de que tratou num e-mail privado. Da mesma forma, a inteligência artificial poderia se inspirar nestes traços de personalidade – desde a idade, o gênero, a profissão, o

⁸ A comparação entre o livro e um programa de computador aparece em Melot (2012, p. 181).

nível socioeconômico-cultural, até as marcas consumidas, os interesses pessoais, os gostos artísticos etc. – para gerar um *Livro do Desassossego* feito sob medida para cada usuário. Um ditado popular compara a vida a um livro aberto, traçando um paralelo entre a exibição da intimidade e a abertura de um livro. De forma semelhante, um eventual *Livro do Desassossego*, organizado a partir dos dados do algoritmo pessoal de alguém, deixaria supor traços de personalidade bastante íntimos – assim como, inevitavelmente, os diferentes editores do *Livro do Desassossego* deixaram impressas suas idiossincrasias nas diferentes edições, traduzidas na forma como interpretaram Pessoa.

Existem alguns interessantes projetos de “publicação” virtual da obra de Fernando Pessoa que ilustram as possibilidades abertas pela era cibernetica. É o caso do *Arquivo Pessoa* (organizado pela Casa Fernando Pessoa), que reúne (em formatos HTML e PDF) boa parte da obra editada (em papel) de Pessoa. O website se absteve da tarefa de estabelecimento do texto, limitando-se a reproduzir as versões que foram adotadas em edições impressas as mais diversas.

Talvez procurando fugir a esta tarefa de estabelecimento do texto – e à obrigação de escolher entre as variantes postas no papel por Pessoa – surge outro curioso projeto: a *Digital Edition of Fernando Pessoa* organiza fac-símiles escaneados de manuscritos e datiloscritos de Pessoa: assim, o leitor pode ter diante de si o texto pessoano em sua versão mais crua. Enquanto edições críticas (como a organizada por Jerónimo Pizarro) e não críticas (como a *princeps* da Ática ou a organizada por Zenith) procuram criar simbologias para reproduzir as variações intratextuais, o projeto da *Digital Edition of Fernando Pessoa* simplesmente deixa ao leitor a tarefa de navegar o olhar pelo texto “original” em suas diversas ramificações – o que inclui, é claro, a tarefa ingrata, já mencionada, de decifrar os garranchos de Pessoa – tendo como apoio propostas de transliteração oferecidas pelo site.

Embora estes dois projetos digitais não se relacionem exclusivamente com o *Livro do Desassossego*, é claro que o antilibro fragmentário não deixaria de inspirar projetos de edições digitais e virtuais. Um interessantíssimo exemplo é o *Arquivo LdoD, Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*, criado pelo Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. O projeto, que tem o interessante subtítulo *Nenhum Problema Tem Solução: Um Arquivo*

Digital do Livro do Desassossego, é definido por seus criadores da seguinte forma:

O *Arquivo LdoD* é um arquivo digital colaborativo do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Contém imagens dos documentos autógrafos, novas transcrições desses documentos e ainda transcrições de quatro edições da obra. Além da leitura e comparação das transcrições, o *Arquivo LdoD* permite que os utilizadores colaborem na criação de edições virtuais do *Livro do Desassossego*. Inclui ainda um módulo de escrita que, futuramente, permitirá aos utilizadores escreverem variações a partir dos fragmentos do Livro. Deste modo, o *Arquivo LdoD* combina um princípio representacional com um princípio simulatório: o primeiro consiste na representação da história e dos processos de escrita e de edição do Livro; o segundo consiste na possibilidade de os utilizadores assumirem diferentes papéis no processo literário (ler, editar, escrever), usando a flexibilidade do meio digital para experimentarem o *Livro do Desassossego* como máquina literária.

As funcionalidades principais do *Arquivo LdoD* têm expressão em seis menus diferenciados:

Leitura: leitura da obra de acordo com diferentes sequências;

Documentos: listagem de todos os fragmentos e informação acerca das fontes;

Edições: visualização dos originais e comparação das transcrições;

Pesquisa: seleção de fragmentos de acordo com múltiplos critérios;

Virtual: criação de edições virtuais e suas taxonomias;

Escrita: escrita de variações a partir dos fragmentos [funcionalidade em desenvolvimento]. (PORTELA; SILVA, 2017)

Vemos portanto que o *Arquivo LdoD* radicaliza propostas esboçadas por editores como Richard Zenith. Dá a cada leitor a possibilidade de resolver o problema da organização do *Livro do Desassossego*: qualquer usuário pode criar sua própria edição virtual da obra, deixando-a disponível para ser lida por outros usuários. Se, por um lado, a liberdade dada ao leitor-editor é imensa, ela não deixa de submeter-se a um número limitado de possibilidades combinatórias.

Diferentemente do livro de páginas soltas, nestes projetos digitais-virtuais, a fronteira entre as páginas não é claramente definida. O livro em papel pressupõe a divisão estanque entre páginas (valendo-se do uso da

dobra, no livro de tipo sanfonado): embora o livro seja entendido como um *continuum*, há uma descontinuidade entre cada unidade-página; ao mesmo tempo, as páginas contíguas estabelecem relações entre si, ainda que pertençam a partes diferentes do mesmo livro. Por outro lado, no caso do livro digital, a barra de rolagem relativiza as fronteiras da página impressa e torna mais fácil uma leitura contínua. Entretanto, tampouco na versão digital é possível ter uma visão da totalidade. O funcionamento da barra de rolagem do computador é comparável à pintura de rolo chinesa, que só pode mostrar um pedaço da imagem por vez. O cineasta e estudioso da montagem cinematográfica Serguei Eisenstein⁹ comparou a pintura de rolo chinesa à filmagem panorâmica. Em qualquer que seja a tela – do cinema, da televisão, do computador, do *tablet*, do celular, do leitor de livros digitais etc. – há sempre limites. Embora a paisagem ou o texto possam oscilar continuamente, existirão sempre fronteiras para emoldurá-los.

11. À guisa de conclusão

O *Livro do Desassossego* é um livro? Depende. Mas depende de quem? Basicamente de duas pessoas: do editor e do leitor. Em propostas mais radicais, como a do *Arquivo LdD*, estas duas figuras podem estar fusionadas.

Geralmente, seja um editor-leitor, ou, separadamente, editor e leitor, entenderão um livro como um espaço normatizado, uma moldura que define os limites da obra artística. Mais radical ainda é essa noção para o *Livro do Desassossego*, cuja existência é meramente virtual, dependendo do trabalho do editor para “programar” a obra (guiando-se ou não pelas contraditórias “programações” deixadas por Pessoa). Depois de configurada, a obra deverá ser “executada” pelo leitor. Assim, por si só, o *Livro do Desassossego* não pode ser considerado um livro – pelo menos não dentro da concepção barthesiana do que “se segura na mão” (BARTHES, 2005). Ainda utilizando conceitos propostos por Roland Barthes, poderíamos pensar na oposição entre livro e álbum: fica evidente que o caráter fragmentário do *Livro do Desassossego* o aproximaria mais do álbum; porém, é igualmente evidente que o trabalho do editor, ao tratar de conferir àquela massa de fragmentos uma determinada coerência, o

⁹ Um comentário sobre esta comparação de Eisenstein está em Deleuze (1985, p. 230).

aproximaria imediatamente da noção barthesiana de livro – associada à ideia de perfeição e acabamento.

Num poema com o significativo título de *Liberdade*, Pessoa escreveu que “livros são papéis pintados com tinta”, numa tentativa irônica de considerá-los como objetos de pouca importância. Mais irônico ainda é transpor esta noção para o *Livro do Desassossego*, uma obra que se dessacraliza ao ser organizada – e portanto transformada seja em “papel pintado com tinta”, seja em “tela digital pintada com pixels” (se pensarmos em projetos digitais como o *Arquivo LdoD*). Ao se concretizar, o *Livro do Desassossego* perde seu caráter abstrato e inatingível. Hoje e sempre, organizar um *Livro do Desassossego* significará dialogar com todas as outras edições do *Livro do Desassossego* que já foram (e serão) organizadas.

Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-03518-2>.

BLANCO, José. *Livro do desassossego*: História da Edição. In: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. p. 416.

CASTRO, Ivo. Quantas horas tem um dia triunfal?. *Revista Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 1, p. 12-25, out. 2014.

COELHO, Jacinto Prado. Prefácio. In: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982. p. 7.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ESTEVES, José Cerqueira; NEVES, João Miguel (ed.). *Arquivo Pessoa*. Lisboa: Obra Aberta CRL, 2008. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>. Acesso em: 31 ago. 2015.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico*: as heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do Livro, 7)

LIVRO do Desassossego. MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

MELOT, Michel. *Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

OSAKABE, Haquira. O livro do mundo. In: NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 419-441.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Confluência, 1944.

PESSOA, Fernando. *Da República (1910-1935)*. Lisboa: Ática, 1979.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desasocego*. Editado por Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2010. Tomos I e II.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Organizado por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organizado por Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Organizado por António Quadros. Sintra: Publicações Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. *Livro(s) do Desassossego*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2015.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PORTELA, Manuel; SILVA, António Rito (org.). *Arquivo LdoD*: arquivo digital colaborativo do *Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <https://ldod.uc.pt>. Acesso em: 31 ago. 2015.

QUEIRÓS, Luís Miguel. O “dia triunfal” de Pessoa: uma ficção verdadeira. *Público*, Maia, mar. de 2014. Seção Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/03/08/culturaipsilon/noticia/o-dia-triunfal-de-pessoa-uma-ficcao-verdadeira-1627473>. Acesso em: 31 ago. 2015.

RAMA, Ángel. *A cidade letrada*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SOARES, Bernardo. In: MARTINS, Fernando Cabral. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

SEPÚLVEDA, Pedro; ULRIKE, Henny-Krahmer; URIBE, Jorge (ed.). *Digital Edition of Fernando Pessoa: Projects and Publications*. Lisbon and Cologne: IELT, New University of Lisbon and CCeH, University of Cologne, 2017. DOI: <https://doi.org/10.18716/cceh/pessoa>. Disponível em: <http://www.pessoadigital.pt>. Acesso em: 31 ago. 2015.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa. Organizado por Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 13-36.

Recebido em: 30 de agosto de 2020.

Aprovado em: 26 de janeiro de 2021.

**A recepção crítica do projeto editorial da
*Field Day Anthology of Irish Writing***

***The Critical Reception of the Field Day Anthology of Irish
Writing: Anathemata, Beatification or Canonization
Lurking in a Biographical Note***

Maria Rita Drumond Viana

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
m.rita.viana@ufsc.br

<https://orcid.org/0000-0002-1985-3375>

Vinícius Garcia Valim

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
vinicius.garcia.valim@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7596-0856>

Resumo: Verdadeiro evento editorial, a publicação de três volumes da *Field Day Anthology of Irish Writing* (1991) foi extensivamente resenhada em jornais de ampla circulação e periódicos da Irlanda, Reino Unido e EUA. Com objetivos indissociáveis das tensões políticas acerca do *status* político da Irlanda do Norte antes do Acordo de Paz de 1998, os volumes I a III foram alvo de amplo escrutínio por parte de jornalistas e críticos. Foram aqui selecionadas resenhas que abordam questões caras aos estudos editoriais e que raramente figuram na imprensa popular, como vieses de seleção, autoridade do aparato crítico, discurso editorial e materialidade dos livros. Concluímos que a reação à publicação original nos anos 1990 foi diretamente responsável pela edição de mais volumes publicados em 2002 e reflete mudanças da percepção do papel do projeto editorial em antologias nacionais.

Palavras-chave: *Field Day Anthology of Irish Writing*; antologias; projeto editorial; recepção crítica; estudos irlandeses.

Abstract: A veritable editorial event, when the three-volume *Field Day Anthology of Irish Writing* was published in 1991 it extensively reviewed in wide-circulation periodicals and journals in Irelands, the UK, and the US. Its aims are inseparable from the political tensions over the political status of Northern Ireland before the Good Friday Agreement of 1998, and volumes I to III were subject to ample scrutiny by journalists and academics. The reviews deal with matters dear to textual and editorial studies but that rarely feature in the popular press, including selection bias, the authority of the critical apparatus, editorial discourse, and materiality. The reaction to the original 1990s publication was directly responsible for the commission of additional volumes that came out in 2002 and reflects changes in how the role of the editorial project is perceived.

Keywords: *Field Day Anthology of Irish Writing*; anthologies; editorial project; critical reception; Irish studies.

Fundada num primeiro momento como companhia de teatro, a *Field Day* tornou-se, ao longo dos anos 1980, uma produtora cultural de peso nas Irlandas. O braço editorial da empreitada, capitaneado por Seamus Deane, produziu uma gama de livros de crítica literária e cultural que galvanizaram discussões em universidades de todo o mundo anglófono. Em 1985, o simples anúncio da força-tarefa para a edição de uma antologia de escrita irlandesa foi suficiente para energizar a crítica especializada e jornalistas, que tiveram que esperar mais de seis anos para a publicação da *Field Day Anthology of Irish Writing (FDA)*. Descrita em sua introdução como um tipo de antologia “nunca antes feita” (DEANE, 1991, p. iii,),¹ tal demora para chegar às estantes foi justificada pela expansão do projeto, cujo escopo extrapolou o plano inicial de se considerarem 300 anos da história da recente da ilha para exorbitantes 1500 anos.

Quando finalmente foram publicados, os volumes I a III geraram intenso debate não apenas nos meios acadêmicos usuais (dado que praticamente todos os editores-associados e convidados eram professores universitários) mas também em periódicos de ampla circulação e projeção internacional, como o suplemento literário do tradicionalíssimo jornal *The Times* e a revista *The Economist*, ambos britânicos. Foi igualmente notável como a repercussão da publicação deu-se em todo um espectro político na República da Irlanda, sendo assunto de jornais como o liberal *The Irish*

¹ Todas as traduções dos originais em inglês são de nossa autoria.

Times, o centrista *Sunday Tribune* e o populista *Sunday Independent*. Para além de uma análise do projeto editorial da *FDA*, o presente artigo busca examinar como resenhistas entre 1991 e 1993 trouxeram algumas discussões que animam o campo dos estudos editoriais para um público mais amplo. Ao abordar e criticar características específicas da edição da *FDA*, qual é a percepção da imprensa e da crítica sobre o papel dos editores? Quais conceitos e preocupações as resenhas trazem ao leitorado sobre os aspectos históricos e políticos envolvidos na edição de antologias que se querem nacionais?

Nosso foco no discurso de resenhistas justifica-se por um entendimento da recepção como parte do “modelo da vida da obra literária encarnada”, como proposta por Paul Eggert (2019). De acordo com este teórico dos estudos textuais,

Sempre há, para toda obra, um *continuum* de produção-consumo que normalmente abrange a escrita, revisão, copidesque, edição, publicação (seja esta única ou múltipla, voltada para um público específico ou para outro), seguidas de alguma forma de distribuição, venda ou doação e, finalmente, de leitura e comentários de terceiros. [...] Os eventos textuais de escrita, revisão e produção têm resultados materiais imediatos, seja na tela, no papel ou em outra mídia. Sua leitura impulsiona a próxima etapa do processo: pelo/a escritor/a que lê e revisa em ciclos sucessivos; em seguida, por copistas, datilógrafos/as, compositores/as, agentes e revisores/as e editores/as, cada qual deve ler de modo a copiar, aumentar ou avaliar; e, por fim, na leitura feita pelo público e resenhistas (EGGERT, 2019, p. 9).

A análise das resenhas tem a vantagem adicional de incorporar o papel de resenhistas na formação de opinião junto ao público maior, leitor de ambas: antologia e resenhas. Além disso, resenhistas são figuras que também aparecem vestidas de alguma autoridade como juízes culturais e podem, como esperamos demonstrar que de fato o fizeram, influenciar posteriores decisões editoriais, ressaltando a interdependência das etapas elencadas por Eggert (2019) de forma exemplar.

Se nos distanciarmos um pouco da “obra literária encarnada” no livro, é possível ver a presença de resenhistas como parte não apenas de um “círculo de comunicação” como nos traz a história do livro (DARNTON, 2007, p. 503) mas como agentes que modulam as linhas

de força do campo literário, como nos traz Pierre Bourdieu (1996, p. 330, ênfase nossa):

Assim, à medida que o campo se constitui como tal, a produção da obra de arte, de seu valor, mas também de seu sentido, reduz-se cada vez menos exclusivamente ao trabalho de um artista que, paradoxalmente, concentra cada vez mais os olhares; ela põe em jogo todos os produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenas, célebres, ou seja, celebradas, ou desconhecidas, *os críticos, eles próprios constituídos em campo*, os colecionadores, os intermediários, as conservadoras, em suma, todos aqueles que têm ligação com a arte e, vivendo para a arte e da arte, opõem-se em lutas de concorrência que têm como aposta a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas, e colaboram, por essas próprias lutas, na produção do valor da arte e do artista.

Entendemos que, além de partícipes do campo da arte de forma mais ampla, resenhistas fazem parte da crítica e, como indicado por Bourdieu no trecho da ênfase, também constituem o campo à medida que possuem certo grau de autonomia e regras próprias. Existiria nesse campo da crítica concorrência homóloga entre os diferentes tipos de resenhistas, o que justifica nossa distinção entre resenhas publicadas em periódicos acadêmicos daquelas veiculadas na imprensa, ainda que em alguns casos, bastante especializada, como é o caso da *London Review of Books*, por exemplo.

Por fim, retornando à questão da circularidade que pode ser vislumbrada no modelo de Eggert (2019) e no circuito de Darnton (2007), buscamos no “novo modelo para o estudo do livro” proposto por Thomas R. Adams e Nicolas Baker (2001), em seu estudo sobre *O livro na sociedade*, uma forma de se sistematizar “toda a conjuntura socioeconômica” (ADAMS; BAKER, 2001, p. 14) que influencia direta e indiretamente o ciclo de vida do livro. Nesse mapa, o livro – na verdade o “documento bibliográfico” (ADAMS; BAKER, 2001, p. 13) – ocupa o centro, e nas periferias são representadas as pressões feitas por forças indiretas em quatro zonas distintas: influências intelectuais; influências políticas, legais e religiosas; as pressões comerciais; e o comportamento social e gosto. Fecho-se ao redor do centro um circuito com os cinco

“eventos” da vida do livro: publicação, manufatura, distribuição, recepção e sobrevivência, “cuja sequência constitui um sistema de comunicação e que pode, por sua vez, precipitar novos ciclos” (ADAMS; BAKER, 2001, p. 15). Em relação ao evento da recepção, os teóricos declaram:

No entanto, por mais difícil que seja, entender a recepção é muito importante se quisermos avaliar o impacto do livro. [...] A documentação direta consiste em dois tipos, respostas publicadas e respostas privadas. As respostas públicas consistem principalmente de resenhas e respostas ou comentários publicados. (ADAMS; BAKER, 2001, p. 27)

Para o estudo aqui apresentado, consideramos como o evento da publicação dos volumes I a III da *FDA* alimenta o evento de sua recepção, considerada a partir da análise de resenhas publicadas em periódicos de grande circulação e como as críticas feitas por esses resenhistas, revelando alto grau de sofisticação sobre o papel da edição na antologia, teria, por sua vez, precipitado um novo ciclo de publicação, dessa vez em novo projeto editorial dos volumes IV e V (BOURKE *et al.*, 1992). Para isso, combinamos resultados de buscas em bases acadêmicas do Portal Capes, no Google e nos arquivos digitais dos jornais e revistas, assim como por cruzamento de referências feitas em resenhas já recuperadas, visando uma maior abrangência. Posteriormente, as resenhas capturadas foram selecionadas pelos coautores em função de sua relevância e abordagem de temas centrais aos estudos editoriais. Compõem o *corpus* de análise deste artigo, enfim, sete resenhas no período de 1991 a 1993: de Colm Tóibín, para o jornal dublinense *The Sunday Independent* em 24/11/1991; de Richard Kearney, para o também dublinense *The Sunday Tribune*, de 01/12/1991; de Eileen Battersby para o *The Irish Times*, de 04/01/1992; de Siobhán Kilfeather para a revista literária *The London Review of Books*, de 09/01/1992; de Edna Longley para a mesma revista e na mesma data; de Roy Foster, para o suplemento literário do britânico *The Times Literary Supplement*, de 27/03/1992; e de Ben Howard, para a revista acadêmica americana *Sewanee Review*, em seu número de janeiro a março de 1993.

A companhia Field Day: da performance à edição

No ano de 1980, o ator Stephen Rea e o dramaturgo Brian Friel, ambos da Irlanda do Norte, uniram-se para montar uma peça de Friel,

Translations, na cidade de Derry² – palco do infame Domingo Sangrento oito anos antes. Importante nodo dos conflitos entre unionismo e nacionalismo, associados, respectivamente, às comunidades protestante e católica, Derry, mais que a capital Belfast, ocupa um lugar de destaque no período da história do Arquipélago Norte, que inclui as ilhas britânicas e irlandesas. Conhecido, eufemisticamente, como os *Troubles*, o conflito durou décadas e envolveu grupos paramilitares como o Exército Republicano Irlandês (IRA), a Associação de Defesa de Ulster (UDA), o Reino Unido e a República da Irlanda. Meses depois da estreia da peça, Rea e Friel fundariam a *Field Day Theatre Company*, que viria a se estabelecer, ao longo da década de 1980, como agente de destaque no cenário cultural irlandês, buscando explorar por meio do teatro as tensões históricas, sociais e culturais na ilha, especialmente as questões nacional e identitária. O projeto inicial da companhia expandiu suas atividades para além do teatro com a instituição de um painel de diretores composto por figuras importantes do circuito intelectual das duas Irlandas, como o poeta e professor Tom Paulin, o músico e documentarista David Hammond, o também poeta Seamus Heaney, o crítico cultural Seamus Deane e, por fim, o dramaturgo Thomas Kilroy. Nos arquivos dos diretores é possível identificar que já estava praticamente estabelecida em 1982 “a abordagem tripla da companhia para a redefinição cultural da Irlanda” (DEANE, 2009, p. 9) e que incluía o teatro (com novas peças e performances em turnês pelas províncias), os panfletos teórico-políticos e o projeto de antologia que levaria à *FDA*.

Em termos de publicações, os chamados panfletos foram rápida e periodicamente publicados em séries que buscavam investigar as ligações entre política, cultura e literatura irlandesas. Em um destes panfletos, *Ireland's Field Day* (1985), Seamus Deane escreve que a companhia “pode e deve contribuir para a solução da atual crise produzindo uma análise das opiniões, mitos e estereótipos estabelecidos que se tornaram tanto um sintoma como uma causa da atual situação” (DEANE, 1991, p. vii). Em sua crítica cultural, os panfletos da *Field Day* enxergam a crise política na Irlanda do Norte como recrudescimento de desequilíbrios originados pelo colonialismo, assumindo assim uma perspectiva pós-

² Embora a cidade seja conhecida como Londonderry pelo governo britânico e apoiadores unionistas, optamos pela grafia Derry porque é como os diretores da *Field Day* referem-se ao local.

colonial – evidente principalmente em publicações como *Nationalism, Colonialism and Literature* (EAGLETON, 1990), com a participação de Edward Said, entre outros. É no contexto desse projeto de confrontar mitos e estereótipos que se deu a empreitada de elaborar uma antologia de escrita irlandesa que possilitasse um retrato mais abrangente do desenvolvimento histórico e cultural da ilha. Contudo, devido à vastidão do projeto, vários anos foram necessários para que os dois núcleos da *FDA* fossem publicados.

A *Field Day Anthology of Irish Writing*, com tiragem inicial de 1500 cópias e distribuição pela editora Norton nos EUA e Faber no Reino Unido, foi finalmente publicada em outubro de 1991 em três volumes, totalizando mais de 4000 páginas, ao elevado preço de capa de US\$ 150 ou £150 (PELLETIER, 2013). A materialidade dos tomos reflete a ambição do projeto, trazendo textos produzidos na ilha ou a ela relacionados, não apenas em língua inglesa e irlandesa, mas também em latim e normando. A principal novidade da antologia é precisamente sua colossal escala e ambição, como demonstra o próprio título: “*Irish writing*” em vez de “*Irish literature*”. Diferentemente de antologias anteriores que selecionam apenas ou principalmente gêneros tradicionalmente literários, a inclusão de mais formas de escrita, como discursos políticos, diários e pronunciamentos públicos, mais que mera inovação mercadológica, busca dar corpo a um contexto mais amplo da cultura e pensamento sobre as Irlandas ao longo dos séculos.

Quanto ao aspecto material dos volumes, os três livros padronizados e encadernados em azul-escuro, com letras e decoração evocando nós celtas em baixo-relevo dourado, são acondicionados em estojo de 24cm de altura. O nome que aparece na lombada é o de Deane, editor-geral da antologia, enquanto Andrew Carpenter e Jonathan Williams são assinalados como editores-associados na folha de rosto. Deane (1985, p. iv) assina a introdução geral, em que descreve os objetivos do projeto, destacando-se aqui o de demonstrar “como os cânones são estabelecidos e o grau em que operam como sistemas de ratificação e autoridade”.

A organização é essencialmente cronológica, embora ocorram algumas sobreposições. Certas seções são determinadas linguisticamente, como é o caso, por exemplo, de literatura em irlandês antigo, irlandês médio e literatura da Irlanda normanda, grupo que abre o primeiro volume e data de cerca de 550-1660. Outras seções são delimitadas por tema ou por gêneros textuais – exemplos podendo ser encontrados no

grupo seguinte, descrito tematicamente apenas como “Uma mudança de perspectiva (1690-1830)” e na seção 9 do volume I, “Teatro (1690-1800)”, respectivamente. As seções ficam a cargo de 21 editores-convidados, a maioria deles doutores e professores em departamentos universitários de literatura e história e, como já dito, todos eles homens.

O início de cada seção conta com uma introdução do contexto histórico maior e cada texto ou excerto é precedido de curtas notas introdutórias entre colchetes, em sua maioria com alguma descrição bibliográfica do texto em questão. Ao final de cada seção há referências bibliográficas completas e notas biográficas de autores/as. Todo o texto é diagramado em duas colunas, disposição especialmente adequada para as seções de poesia e para os textos apresentados em formato bilíngue. As notas são de rodapé, dentro da prática de editora Norton para suas edições críticas e antologias. Outros aspectos descritivos serão abordados neste artigo à medida que mencionados por resenhistas.

A publicação como “um grande evento para os estudos irlandeses”

A maioria das resenhas dos três primeiros volumes reconhece a importância da antologia para os estudos irlandeses, devido principalmente à sua abrangência e quantidade de textos disponibilizados. Chama atenção, no entanto, como as resenhas selecionadas diferem do que David Greetham (2013, p. 17) caracteriza como padrão nos veículos em que as encontramos:

Resenhas típicas de edições importantes em publicações como *The New York Review of Books* ou *The New York Times Book Review* (e até mesmo *The Times Literary Supplement*) terão pouco ou nada a dizer sobre a edição real, preferindo concentrar-se nos detalhes mais succulentos da biografia do autor em vez de como (e com que confiabilidade) o texto foi estabelecido.

Nesse sentido, as resenhas que marcam o evento da recepção da *FDA* nos anos 1990 vão muito além da noção do trabalho editorial como um “serviço” prestado a críticos e leitores, o que nos motivou a apresentá-las aqui como estudo de caso da recepção de um projeto editorial ambicioso.

Mesmo resenhistas que tecem fortes críticas negativas a outros aspectos da edição, conforme abordaremos mais à frente, reconhecem a *FDA* como uma “edição importante” e o fazem justamente no tipo de publicação a que se refere Greetham. Tanto o romancista Colm Toíbín (1991) quanto Siobhán Kilfeather (1992) ressaltam a abrangência do projeto editorial e marcam a chegada às estantes como um evento: “Estes três volumes [...] trazem à cultura impressa uma espantosa gama e variedade de escritos de diversas línguas, períodos e gêneros e sua publicação é um grande evento para os estudos irlandeses” (KILFEATHER, 1992). Ao estabelecer a ponte entre as diferentes línguas representadas na antologia e a recuperação de textos de um passado distante, a resenhista demonstra compreender a conexão entre a edição de antologias nacionais e projetos de nação. Ressaltamos a percepção da resenhista porque essa conexão marca um momento-chave no advento dos estudos bibliográficos na Europa do século XIX, com os estudos pioneiros de Karl Lachmann:

sob a influência de ideias românticas do passado nacional, especialmente em uma Alemanha politicamente dividida que precisava urgentemente de um passado nacional unificado, textos medievais no vernáculo foram redescobertos, colecionados, editados e apresentados como prova de uma continuidade histórica do *Volk*, do grupo étnico, da nação. (LERNOUT, 2013, p. 65)

Em seu histórico do desenvolvimento do que chama de “teoria editorial continental”, Geert Lernout (2013) ressalta também que “quase toda cultura nacional na Europa, incluindo culturas regionais como a catalã ou flamenca, buscaram legitimar-se como nação publicando textos de seu passado literário” (LERNOUT, 2013, p. 74) e é possível identificar uma analogia na Irlanda dividida dos séculos XX e XXI, com o mesmo impulso de legitimação. As novas traduções para o inglês moderno, encomendadas especificamente para o projeto e apresentadas lado a lado com os textos de partida, somam-se à “restauração”³ de obras dificilmente disponíveis por serem edições esgotadas, esquecidas, ou

³ “Restauração” aparece como termo preferido para descrever a função do editor por R. W. Chapman, editor da Clarendon Press que estabeleceu as políticas editoriais, no período entreguerras, da nova série *Oxford English Texts* (SUTHERLAND, 2013, p. 43). Chapman é figura importante da tradição britânica, ainda que não tenha tido a mesma influência dos

que jamais alcançaram grande circulação. Esses esforços são aspectos comentados em diversas resenhas.

Se as traduções chamam atenção dos/as resenhistas, outras colaborações da *FDA* também são discutidas, o que deixa claro que percebem o aspecto social do texto e o papel de editores como seus mediadores. As notas de rodapé são vistas como essenciais à experiência da antologia e são entendidas como responsabilidade importante dos editores – quando são bem-feitas e quando não o são, embora a ênfase geralmente caia no segundo caso, como indica um artigo recente sobre a prática e fenomenologia das notas: “de certa forma, escrever notas é como traduzir: é mais fácil apontar o que está errado do que certo. Além de erros fatuais, resenhistas geralmente acham as notas excessivas, muito interpretativas ou, pior, desnecessárias” (VAN MIERLO, 2020, p. 20). Roy Foster (1992) percebe inconsistências no nível das notas: “A contribuição editorial aqui é heroica, frequentemente esplêndida, mas desigual. A glosa das palavras é inconsistente; ‘Colleen’ [termo comum para ‘moça’] merece explicação, mas ‘the Ribbon snake’ [?], não” (FOSTER, 1992, p. 6). Kilfeather (1992) também critica o critério para as notas, especialmente nas seções posteriores da antologia:

Não há um padrão para as notas. [...] Em algumas das seções iniciais, as notas são excelentes; em muitas das seções posteriores, no entanto, transparece uma confusão sobre quem é o público esperado e a escolha do que glosar segue uma arbitrariedade quase inane.

Kilfeather (1992) revela sua expectativa que editores devem atentar para a projeção de um público-leitor. Encabeçada na tradição anglófona por D. F. McKenzie, a virada social dos estudos editoriais, textuais e bibliográficos propõe que uma “visão panóptica” da disciplina deveria considerar os mais diversos agentes que o objeto-livro documenta. Para o teórico, nenhum participante das interações humanas e institucionais é alheio à bibliografia e leitores/as não apenas alguém para quem o livro deve significar alguma coisa mas também agentes capazes de “regenerar criativamente” os livros que leem (McKENZIE, 1999, p. 12). O foco no público-leitor é o argumento central de Paul Eggert (2019, p. 176) para

“Novos Bibliógrafos” A. W. Pollard, R. B. McKerrow, and W. W. Greg, cujas metáforas tendiam a modelos mais biológicos de “descendência” (GREG, 1966, p. 259).

quem, “embora editores/as acadêmicos/as concentrem-se intensamente nos textos documentais de uma obra, toda edição é preparada para leitores. Edições acadêmicas cumprem seu destino no ato da leitura e buscam alcançar o futuro que antecipam”. Parte da leitura que revitaliza a “obra viva” é a inscrição de marginália e anotações de todo tipo (EGGERT, 2019, p. 114). Foster (1992) e Kilfeather (1992) também atentam para esse aspecto em suas resenhas e criticam a escolha de papel fino demais para permitir que se façam anotações legíveis (FOSTER, 1992, p. 5).

Anátema ou beatificação: a ideologia do projeto editorial e processos de canonização

Uma das principais críticas aos três primeiros volumes é o viés ideológico que governa as seleções feitas na antologia. A declaração dos editores que “o objetivo da antologia não seria construir um cânone, mas demonstrar um exemplo de como eles são estabelecidos” (DEANE, 1991, p. xix) não é aceita de forma acrítica pela maioria dos/as resenhistas. Foster (1992, p. 5), por exemplo, demonstra um ceticismo salutar quanto a essa declaração contestável e afirma que, independentemente da renegação, o processo de canonização sempre decorre desse tipo de antologia. Grande parte das resenhas faz menção a algum conceito mais ou menos definido de ideologia em referência aos critérios seleção de autores/as; outras, em relação a quais textos desses/as autores/as são selecionados. Por fim, uma minoria considera o paratexto editorial, entendido aqui como as próprias seções que organizam os volumes, os ensaios que abrem cada seção, as notas introdutórias que precedem cada texto ou excerto, as notas explicativas de rodapé e as notas biográficas ao fim de cada seção.

Embora reconheça que os critérios para inclusão na antologia sejam amplos e abranjam também quem escreve na Irlanda e mesmo quem escreve *sobre* a Irlanda, ainda que britânico/a ou estadunidense, Foster (1992) também nota uma ligação entre esse critério e a posição política dos editores da antologia e decreta que “inclusão depende se o texto em questão preenche o projeto editorial” (FOSTER, 1992, p. 6). Citando os objetivos anunciamos na introdução geral, ele questiona: “Talvez o que Spenser e Cromwell escrevem sobre a Irlanda encaixe-se melhor com a visão dos antologistas do que seriam atitudes coloniais

‘altamente reconhecíveis’, enquanto que as visões de Thackeray, Trollope e Gladstone não o são?” (FOSTER, 1992, p. 6). Um argumento similar é encontrado na resenha de Toibín (1991), que afirma que a presença de Spenser e Cromwell ocorre “porque o editor preocupa-se em mostrar que que a escrita irlandesa conta a história não da Irlanda, mas da relação da Irlanda com a Inglaterra” (TOÍBÍN, 1991, p. 8). As resenhas que debatem esse aspecto ideológico da edição revelam uma sofisticação no entendimento do papel da política, entendida de forma mais ampla, nos processos de textualização e da impossibilidade de uma suposta neutralidade. Teóricos dos estudos editoriais e textuais também alertam sobre os perigos de uma crença na imparcialidade entre editores, julgando que

talvez por uma devoção à sapiência, algum editor possa querer acreditar que uma nova edição, em livro ou formato eletrônico, possa vir à luz com o doce beijo da erudição neutra. Tal visão tende a ser ingênua na melhor das hipóteses e fraudulenta na pior (SHILLINGSBURG, 2006, p. 17).

Não se trata, no caso da *FDA*, de um viés sub-reptício: tais decisões são coerentes com o objetivo declarado por Deane (1991, p. iv) na introdução geral de reconhecer “o poder da tradição canônica inglesa de absorver uma grande quantidade de escritos que, de um ponto de vista diferente, podem ser reclamados pela tradição irlandesa”. Requerer como irlandeses autores que fazem parte de cânones da língua inglesa alinha-se bem com a ideologia da Field Day: basta lembrar que Seamus Heaney, ganhador do Nobel de literatura de 1995 e o mais conhecido diretor da companhia escreveu em 1993 uma carta-poema protestando contra sua inclusão como poeta britânico na antologia *The Penguin book of contemporary British poetry*.⁴ Edna Longley (1992) identifica nessa postura importante ponto-cego: “‘A tradição irlandesa’, quando concebida monoliticamente, nem sempre foi aberta, por exemplo, a Swift, Burke e Goldsmith”, autores nascidos na Irlanda mas ideológica e politicamente mais alinhados aos interesses anglo-irlandeses, à igreja anglicana e ao conservadorismo no Parlamento Britânico.

⁴ Para discussão de *An open letter*, ver a mais recente biografia do escritor *On Seamus Heaney* (FOSTER, 2020, p. 84-87).

Outros resenhistas também perguntam o que tornaria alguém suficientemente irlandês para ser incluído na antologia. Foster (1992) remonta ao século XIX, relatando, inclusive, que discussão similar foi instigada por ninguém menos que W. B. Yeats, o primeiro poeta irlandês ganhador do Nobel. Os nomes citados por Yeats nas páginas de jornais a partir da segunda metade da década de 1880 ecoam na introdução geral da *FDA* e são, em grande parte, os mesmos mencionados por Longley (1992), acima. Dentre Jonathan Swift, George Berkeley, Laurence Sterne e Oliver Goldsmith, todos passam pelo crivo dos editores exceto Goldsmith, que é “cortado por ser considerado insuficiente ou inadequadamente irlandês” (FOSTER, 1992, p. 6). O resenhista ressalta que não é apenas a introdução geral que explicita os critérios de inclusão: os vieses de seleção se fazem notar em todo o paratexto editorial. Estabelecendo uma analogia certeira com os processos da Igreja Católica, que no início dos anos 1990 ainda era umas das instituições mais influentes na República da Irlanda, Foster (1992, p. 6) considera que ficam “à espreita nas notas biográficas” as decisões sobre a quem cabe anátema ou beatificação e, assim, eventual canonização, aqui entendida tanto no sentido religioso quanto literário.

Muitos/as resenhistas criticam o que percebem como um foco exagerado nas relações coloniais entre Irlanda e Reino Unido (em suas diversas configurações históricas) em detrimento de outros aspectos e seu marcado posicionamento nacionalista/republicano. Antecipando-se a essas críticas, Richard Kearney (1991, p. 2), em texto para o centrista *Sunday Tribune*, ratifica o objetivo declarado da antologia de acolher a pluralidade de narrativas e tradições na ilha, afirmando que a obra “não é um exercício de nostalgia nacionalista. Pelo contrário, é um lembrete da falta de qualquer consenso significativo nesta ilha”. Trata-se de um caso isolado, no entanto, já que a percepção da ênfase nacionalista é recorrente em outras resenhas. Battersby (1992, p. 5) relembra que “desde a sua criação em 1980, a Field Day nunca tentou disfarçar uma agenda cultural decididamente nacionalista”. A autora também considera que muitas das objeções contra a antologia não seriam devidas a suas inclusões e omissões, mas pelo seu posicionamento nacionalista. Embora Battersby (1992, p. 5) critique os editores, ela ressalta que Deane “se propôs a reconhecer e enfrentar o passado, não a escondê-lo” e que “não se pode negar que grande parte da literatura irlandesa é produto da experiência colonial e que o imperialismo teve seu papel ao influenciar a escrita na Irlanda”.

Contudo, “grande parte” certamente não é toda a literatura e resenhistas como Tóibín lamentam as formas como a orientação ideológica dos editores determina sobremaneira não só a seleção de quais textos são incluídos mas também como eles devem ser lidos. O exemplo escolhido por Tóibín (1991) é certeiro: a James Joyce, o mais reconhecido ficcionista da Irlanda moderna, é dedicada toda uma seção. No entanto, o ensaio introdutório escrito por Deane (1991) contextualiza Joyce em termos coloniais/pós-coloniais e não por suas características modernas ou pós-modernas, igualmente ou mais importantes para sua obra, de acordo com Tóibín (1991) – e provavelmente grande parte da crítica internacional.

Algo comum a várias das resenhas são as críticas não apenas à seção de Joyce mas às seções de ficção como um todo, especialmente no século XX. Longley (1992) também questiona a ênfase da seleção temática, escrevendo que

as escolhas da escrita do final do século XX, uma matriz para o futuro, muitas vezes dependem de conteúdos previsivelmente irlandeses. Não há sequer sombra de julgamentos de valor ousados ou surpresas estéticas. (LONGLEY, 1992, s.p.)

Tal viés não se limitaria à ficção: Longley (1992) também identifica que na seção de poesia contemporânea (1950-90), a cargo de Declan Kiberd, o editor parece ter encontrado “problemas editoriais”; para ela, quando Kiberd afirma que os poetas contemporâneos, quanto à política no norte e no sul, têm “notavelmente pouco a dizer”, isso é um sinal de que o que tais poetas têm a dizer não corresponde ao que ele (e demais editores da antologia) esperam ouvir.

Nem todas as resenhas discutem o projeto político com o mesmo grau de sofisticação. Para o resenhista do periódico estadunidense *Sewanee Review*, a antologia, salvo raras exceções, “reflete uma subordinação de valores estéticos a políticos” (HOWARD, 1993, p. 137). Após examinar a inclusão de certas obras em detrimento de outras, declara:

Quando Deane inclui os poemas de Lionel Johnson “Ninety-Eight” e “Parnell” logo depois de admitir que “os poemas de Johnson sobre assuntos irlandeses estão muito longe de serem seus melhores”, percebe-se claramente o propósito e a linha do projeto da Field Day (HOWARD, 1993, p. 137).

Ao repisar na dicotomia de estética x política, ele parece sugerir que existem escolhas editoriais apolíticas, diferentemente do que nos apontam teóricos debruçados sobre esta questão:

Em termos de seleção textual, a política condiciona os próprios materiais que atraem a atenção de um dado editor e da instituição onde trabalha. As preferências por fontes textuais específicas também podem se dividir em linhas nacionais e de classe (com materiais considerados de elite recebendo maior atenção em um contexto, enquanto aqueles de origens mais modestas são priorizados em outro). Em termos de disseminação, as formas materiais das edições codificam relações de poder e aspirações políticas em diferentes graus de explicitação (WARREN, 2013, p. 124).

A admissão de Deane sobre o critério de seleção dos poemas de Johnson para a *FDA* configura um caso de alto grau de explicitação do projeto político da edição por parte dos editores.

“As loucas do anexo”: a baixa representação das mulheres nos volumes I a III como decorrentes do projeto de edição

Se Warren (2013), na formulação acima, destaca as linhas nacionais e de classe como divisores das atenções de editores/as, outra também criou a exclusão de todo um grupo de textos: a de gênero social. A mais ferrenha reação contra a *FDA* viria da crítica feminista. Além da ausência de mulheres no projeto, a antologia que declarava buscar acomodar uma pluralidade de narrativas na verdade trazia muito pouco da escrita das mulheres, ao mesmo passo que ignorava completamente o desenvolvimento e relevância do feminismo na ilha. Toibín (1991) questiona a ausência, entre outros, de discursos de Mary Robinson, a primeira presidente da Irlanda e de documentos relacionados ao movimento feminista; Battersby (1992) estranha que uma antologia que se debruça tão profundamente sobre o pensamento político ao longo da história irlandesa não inclua trechos de importantes julgamentos “que determinaram a vida constitucional da Irlanda, especialmente das mulheres”, ignorando também as contribuições sociais e políticas destas.

Kilfeather (1992) afirma ter contado 39 autoras na antologia, o que caracteriza como “de forma alguma uma presença desprezível”; para

ela, o problema maior está na quase completa ausência – exceto por um ensaio de Sheehy-Skeffington intitulado “War and Feminism” – dos debates e polêmicas sobre os direitos das mulheres e sexualidade. “De fato”, ironiza, “é possível ler esta antologia de capa a capa sem jamais se perceber que a sexualidade é uma questão política controversa na história irlandesa”. Um de seus comentários demonstra como as questões de gênero e sexualidade são atenuadas em favor do foco dominante da antologia, o problema nacional/colonial:

Os principais escândalos sexuais do final do século XIX e início do século XX, envolvendo [Charles Stuart] Parnell, [Oscar] Wilde e [Roger] Casement são todos tratados como se ganhassem significado principalmente em um contexto de repressão e distorção britânicas (KILFEATHER, 1992).

As identidades sobre as quais a antologia verdadeiramente se debruça são as nacionais. Longley (1992) conecta o que poderiam parecer duas facetas distintas – o posicionamento nacionalista (com uma inflexão norte-irlandesa) da antologia e a ausência de documentos sobre o feminismo na Irlanda – apontando uma como possível motivo da outra:

As pautas das mulheres vexam os nacionalistas do norte porque destacam as controvérsias entre Igreja e Estado na República (acerca do divórcio e liberdades ginecológicas) e, assim, expõem a dimensão religiosa do conflito da Irlanda do Norte (LONGLEY, 1992).

Foster (1992) examina, por sua vez, outras possíveis razões das exclusões de literatura de autoria feminina. Percebendo a inclusão de Elizabeth Bowen apenas por seus contos com temáticas mais marcadamente irlandesas, o limitado espaço dedicado a Somerville e Ross e a total ausência de Molly Keane, ele especula que essas mulheres são excluídas porque complicam o “enredo da antologia”, “não apenas porque são do gênero errado, mas porque falam com o sotaque errado” (FOSTER, 1992, p. 6). O sotaque, neste caso, faz referência tanto à divisão de classe quanto à denominação religiosa, já que as autoras, pertencentes à Ascendência Anglo-Irlandesa, são de origem protestante. Kilfeather (1992) também nota a ausência de escritoras norte-irlandesas como Charlotte Elizabeth, Amanda McKittrick Ros, Frances Browne e

Anne Crone, “cujas linhagens de unionismo e feminismo perturbariam de forma instigante a metanarrativa” (KILFEATHER, 1992) dos editores.

Considera-se que a intensa reação contra o papel marginal das mulheres na antologia levou a *Field Day*, através de Deane, a declarar em 1992 o intuito de produzir não uma nova edição dos volumes I a III que incorporasse mais escritoras, mas volumes adicionais (PELLETIER, 2013). Dedicada à escrita das mulheres e editada por um time composto apenas por acadêmicas, escritoras e jornalistas e publicada conjuntamente como volumes IV e V em 2002, essa segunda fase da *FDA*, com cerca de 3000 páginas, gerou um novo evento editorial de alto impacto. No entanto, em livro de 1994, Longley já prevê a possibilidade de um descompasso entre os volumes de 1991 e 2002: ao tomar conhecimento do projeto para edição dos novos volumes, a crítica observa que tal configuração pouco faria para redimir os diretores da *Field Day* da marginalização das mulheres, já que essas continuariam, para eles, como “as loucas do anexo”, em uma alusão ao texto clássico do feminismo anglófono *The Madwoman in the Attic* (GILBERT; GUBAR, 1979).

Considerações finais

Em termos de padrões entre as sete resenhas selecionadas, observamos frequentes questionamentos sobre uma fixação do cânone irlandês por meio da publicação da *FDA*, algo que a maioria dos/as resenhistas entende de forma bastante crítica, notando, inclusive, certa inconsistência da declaração de Deane em sua introdução. Podemos ver que os debates sobre o papel das edições no estabelecimento, manutenção e reconfiguração de cânones fazem parte das preocupações dos/as resenhistas quando lidam com antologias. No caso das antologias nacionais, é uma questão ainda mais premente e considera-se como, no caso estadunidense:

as escolhas editoriais têm moldado de forma furtiva o cânone literário americano (*sic*) durante séculos, forjando legados autorais, produzindo propaganda regional e nacional e, geralmente, funcionando como um fator determinante para o que e como consideraremos a literatura americana (GAILEY, 2015, p. 1).

A visão diacrônica proposta por Gailey (2015) torna a conexão com o século XIX a que se refere Foster (1992) em sua resenha ainda mais importante para nossa reflexão sobre o papel da imprensa na formação de cânones nacionais irlandeses. Em carta ao editor do jornal *The United Ireland* de 1º de dezembro de 1894, como parte da controvérsia apontada por Foster (1992, p. 5), Yeats (1986, p. 417) já declarava:

Não acredito, todavia, que estaremos mais próximos dessa meta [de fomentar um público leitor] ao exigir que os escritores irlandeses desenvolvam “indiferença adamantina ao julgamento de todos os públicos exceto o do público da Irlanda” como “única posição honrosa” a se assumir [como sugerira o editor]. Essa não é, de maneira alguma, uma questão que deva envolver escritores, mas sim jornalistas, editores e donos de jornais na Irlanda. Se críticas de qualidade forem escritas em jornais irlandeses, a elas se dará a devida importância, tanto por parte dos escritores quanto do público. Porém, enquanto os críticos irlandeses continuarem forçados a resenhar livros irlandeses em jornais ingleses, não haverá crítica na Irlanda a que se dar ouvidos. Um ou dois dos nossos jornais estão fazendo algo, muito pouco, mas no geral o amadorismo reina supremo e os poucos artigos que demonstram algum conhecimento e também aquela qualidade, ainda mais rara, que é o discernimento, passam despercebidos e perdem-se em meio a um ritual vazio de convenções e preconceito.

Em 1991, é possível considerar que o campo literário irlandês já tinha alcançado o nível de autonomia nacional a que aspirava Yeats (1986) e que as resenhas em jornais irlandeses (assim como já era o caso dos britânicos e estadunidenses) tiveram impacto na recepção da *FDA*, sendo inclusive parte importante de eventos que desencadearam o novo ciclo de produção dos volumes IV e V.

Nota-se na exclusão de editoras mulheres dos volumes I a III da *FDA* uma grande ironia histórica. O projeto de antologia nacional que mais se parece com o que os editores quiseram para a *FDA* foi o *The Cabinet of Irish Literature* (1879), publicado originalmente em quatro volumes sob editoria de Charles Read, que passa, em sua nova edição expandida, para as mãos da escritora Katharine Tynan Hinkson em 1902. O fato de a mais extensa e recente antologia precursora ter sido editada por uma irlandesa infelizmente foi algo que parece não ter sido valorizado pelos editores, quase 90 anos depois.

Parte importante da controvérsia na recepção da *FDA* deu-se em torno da baixa representação das mulheres, tanto como escritoras dignas de antologização quanto pela total ausência de editoras-convidadas no projeto original. O contexto em que os volumes IV e V foram desenvolvidos era muito diferente daquele à época do lançamento dos primeiros volumes. No âmbito político, tinham sido alcançados avanços no processo de pacificação na Irlanda do Norte, que culminaram no Acordo da Sexta-feira Santa de 1998. Já no âmbito acadêmico, é possível perceber, ainda que com algum atraso em relação às universidades estadunidenses, a maior proeminência dos estudos feministas e de abordagens críticas que levam em conta questões de gênero. Para fazer justiça ao evento da publicação dos volumes IV e V, em outro artigo consideraremos as interseções dos estudos editoriais e da sociologia da recepção para analisar como resenhistas avaliam o projeto feminista de edição⁵ de uma antologia nacional.

Referências

ADAMS, Thomas R.; BAKER, Nicolas. *A Potencie of Life: Books in Society*. London: British Library, 2001.

BATTERSBY, Eileen. Field Day and the Writing Tradition. *The Irish Times*, Dublin, 4 jan. 1992. The arts, p. 5.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURKE, Angela et al (ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing*, v. 4-5: Irish Women's Writing and Traditions. Cork; Nova York: Cork University Press; Field Day, 2002.

DARNTON, Robert. "What Is the History of Books?" Revisited. *Modern Intellectual History*, Cambridge, v. 4, n. 3, p. 495-508, 2007. DOI: <http://doi.org/10.1017/S1479244307001370>

DEANE, Ciarán. Brian Friel's Translations: The Origins of a Cultural Experiment. *Field Day Review*, Dublin, v. 5, p. 6-47, 2009.

⁵ Como já proposto por D.H. Reiman (1988) há várias décadas, em um dos periódicos mais conservadores da área de estudos textuais, a *TEXT*.

DEANE, Seamus *et al.* (ed.). *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry; Nova York: Field Day; Norton, 1991. v. 1-3

EAGLETON, Terry *et al.* *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

EGGERT, Paul. *The Work and the Reader in Literary Studies: Scholarly Editing and Book History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. DOI: <http://doi.org/10.1017/9781108641012>.

FIELD DAY THEATRE COMPANY. *Ireland's Field Day*. Londres: Hutchinson, 1985.

FOSTER, R. F. Nations, yet Again: Constructing or Deconstructing an Irish Canon?. *Times Literary Supplement*, Dublin, v. 10, n. 4643, p. 5-7, 27 mar. 1992.

FOSTER, R. F. *On Seamus Heaney*. Princeton: Princeton University Press, 2020. DOI: <http://doi.org/10.1515/9780691211473>.

GAILEY, Amanda. *Proofs of Genius: Collected Editions from the American Revolution to the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. DOI: <http://doi.org/10.2307/j.ctv65sx4r>.

GILBERT, Susan; GUBAR, Sandra. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GREETHAM, David. A History of Textual Scholarship. In: FRAISTAT, Neil; FLANDERS, Julia (org.). *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 16-41. DOI: <http://doi.org/10.1017/CCO9781139044073.002>.

GREG, W. W. Bibliography: An Apologia. In: GREG, W. W. *Collected Papers*. Edição de J. C. Maxwell. Oxford: Clarendon Press, 1966.

HOWARD, Ben. Gael and gall. *Sewanee Review*, Sewanee, v. 101, n. 1, p. 131-137, 1993.

KEARNEY, Richard. Puns, Ambiguities and Polyphonies. *The Sunday Tribune*, Dublin, 1 dez. 1991. Books, p. 2.

KILFEATHER, Siobhan. The Whole Bustle. *London Review of Books*, Londres, v. 14, n. 1, 9 jan. 1992. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v14/n01/siobhan-kilfeather/the-whole-bustle>. Acesso em: 29 ago. 2020.

LERNOUT, Geert. Continental Editorial Theory. In: FRAISTAT, Neil; FLANDERS, Julia (org.). *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 61-78. DOI: <http://doi.org/10.1017/CCO9781139044073.004>.

LONGLEY, Edna. Belfast Diary. *London Review of Books*, Londres, v. 14, n. 1, 9 jan 1992. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v14/n01/edna-longley/belfast-diary>. Acesso em: 29 ago. 2020.

MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. DOI: <http://doi.org/10.1017/CBO9780511483226>.

PELLETIER, Martine. Un acte de définition: L'entreprise anthologique selon Field Day. In: GENET, Jacqueline *et al* (org.). *Le livre en Irlande: L'imprimé en contexte*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2013. p. 227-250. DOI: <http://doi.org/10.4000/books.puc.935>.

REIMAN, D. H. Gender and Documentary Editing: A Diachronic Perspective. *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship*, Ann Arbor, MI, v. 4, p. 351-359, 1988.

SHILLINGSBURG, Peter L. *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. DOI: <http://doi.org/10.1017/CBO9780511617942>.

SUTHERLAND, Kathryn. Anglo-American Editorial Theory. In: FRAISTAT, Neil; FLANDERS, Julia (org.). *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 42-60. DOI: <http://doi.org/10.1017/CCO9781139044073.003>.

TÓIBÍN, Colm. Confusion of Literary Traditions. *Sunday Independent*, Dublin, 24 nov. 1991, p. 8.

VAN MIERLO, Wim. Annotation and Commentary in the Modernist Edition: A critique. *Modernist Cultures*, Edimburgo, v. 15, n. 1, p. 69-91, 2020. DOI: <http://doi.org/10.3366/mod.2020.0280>.

WARREN, Michelle R. The Politics of Textual Scholarship. In: FRAISTAT, Neil; FLANDERS, Julia (org.). *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 119-134. DOI: <http://doi.org/10.1017/CCO9781139044073.007>.

YEATS, W. B. *The Collected Letters of W. B. Yeats*: volume 1, 1865-1895. Edição de John Kelly e Eric Domville. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Recebido em: 31 de agosto de 2020.

Aprovado em: 08 de março de 2021.



Viagens paratextuais: mediações editoriais nas traduções de *Promenade autour du monde* de Jacques Arago (1820-1840)

Paratextual Travels: Publishing Mediations in Translations of Promenade autour du monde by Jacques Arago (1820-1840)

Daniel Dutra Coelho Braga

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
daniel.dutra@bol.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-8370-8845>

Resumo: O artigo compara diferentes edições da série de cartas publicadas por Jacques Arago (1790-1854) sob o título *Promenade autour du monde* entre as quais a primeira edição francesa, de 1822, e as subsequentes traduções para a língua inglesa e para a língua italiana, em diferentes edições. Destaca-se a variação em termos de prefácios, funções de imagens e apêndices de caráter científico. Conclui-se que a mediação editorial efetuada ao longo da edição das traduções, notadamente no que se refere a elementos pré-textuais e edição das gravuras de autoria do viajante, contribuíram para a produção de diferentes efeitos de sentido na obra do autor, conferindo-lhe maior complexidade ao transformar os graus de verossimilhança científica e figurações de subjetividade modulados pelos textos.

Palavras-chave: mediação editorial; Jacques Arago; relatos de viagem; *Promenade autour du monde*; verossimilhança científica; tradução.

Abstract: This article analyses the different editions of a series of letters published by Jacques Arago (1790-1854) and entitled *Promenade autour du monde*. It compares the first French edition, which was published in 1822, and different editions of its subsequent translations to English and Italian. It highlights differences regarding features such as forewords, images and appendices devoted to scientific aspects of travel. It points out that editorial mediation helped produce different effects of meaning in the author's work, enhancing its level of complexity by changing its levels of scientific verisimilitude.

Keywords: editorial mediation; Jacques Arago; travel writing; *Promenade autour du monde*; scientific verisimilitude; translation.

eISSN: 2317-2096

DOI: 10.35699/2317-2096.2021.25044

Introdução

O viajante, desenhista e dramaturgo francês Jacques Arago (1790-1854) foi autor de destaque ao longo da primeira metade do século XIX. Embora seu nome não conste de cânones na mesma proporção em que neles se encontram nomes como Victor Hugo ou Jules Verne, o desenhista nascido em Estagel alcançou considerável sucesso na época em que viveu. Isso se deu tanto por meio da publicação de seus relatos de viagem quanto por meio de suas peças de teatro, algumas das quais foram montadas na cidade do Rio de Janeiro, onde o viajante veio a falecer, em 1854.¹

O êxito de Jacques Arago esteve evidente já na publicação de seu primeiro relato de viagem, *Promenade autour du monde* (1822a, 1822b, 1822c). A obra foi apresentada como uma coletânea de cartas escritas ao longo da viagem realizada junto ao oficial da Marinha francesa, Louis de Freycinet, entre 1817 e 1820.² Enquanto civil, Jacques Arago pôde participar de uma expedição da Marinha graças à intervenção de seu irmão, o astrônomo François Arago (1786-1853). A distinção entre civis e oficiais, se trouxe algumas tensões à realização da viagem, não impidiu, no entanto, uma ampla recepção dos textos do desenhista. Publicada já em 1822, antes mesmo dos demais livros referentes a essa viagem – haja vista que os primeiros relatórios assinados pelo comandante da expedição só começaram a ser publicados a partir de 1824 –, a narrativa epistolar de Arago alcançou destaque em vários circuitos, incluindo a própria Marinha francesa. Evidência desse aspecto é uma nota publicada nas páginas do então mais importante periódico dessa instituição. Em sua edição de 1823, os *Annales Maritimes et Coloniales* apresentaram o seguinte comentário:

Enquanto se espera [pela publicação decorrente da viagem de Freycinet], e de modo a não deixar esfriar o interesse geral por essa grande exploração, o sr. Arago publica a série de suas observações

¹ Um bom estudo sobre a trajetória de Jacques Arago é o realizado por François Sarda (2002), que também analisou a trajetória dos irmãos do desenhista, entre eles o astrônomo François Arago.

² A expedição comandada por Louis de Freycinet entre 1817 e 1820 foi objeto de diversos estudos, entre os quais o de Georges Benoît-Guyod (1942) e o de Étienne Taillemite (1999). A viagem ocorreu entre 1817 e 1820, e as cartas que constam da obra de Jacques Arago foram apresentadas como tendo sido escritas ao longo desse período.

particulares sob um título instigante e original. O sucesso que obtém sua *Promenade autour du Monde* se justifica por se tratar de uma obra repleta de observações espirituosas, pinturas exatas, desenhos litografados com um cuidado extremo, e um estilo rápido e cheio de imagens (BAJOT, 1823, p. 96, tradução nossa).³

A breve nota, que em poucas páginas recuperou algumas passagens de Arago, indica diversas expectativas que se projetavam à obra. Seriam qualidades de seu relato, ao mesmo tempo, o estilo crítico e muitas vezes irônico do autor, bem como seu compromisso com a exatidão, tanto por meio de palavras como por meio de desenhos. Esses atributos conferiam ao relato um estatuto de evidência das realizações decorrentes da expedição de Freycinet. O relato de Arago entrelaçava velocidade, estilo e verdade, e seriam esses os motivos para seu sucesso.

A se guiar pela nota emitida na publicação da Marinha francesa, o relato de Arago guardava diversas características recorrentes na dita “literatura de viagem”, sobretudo em seus aspectos possivelmente mais contraditórios. Com efeito, a viagem é um gênero que desestabiliza em sua recepção e crítica, não apenas em função do desafio inerente ao estabelecimento da “genericidade” de qualquer texto – tal como ressaltado por Jean-Marie Schaeffer (1989) –, mas, sobretudo, em função dos atributos que lhe permitem ser reconhecida como “gênero misto”, assim como tantas vezes ressaltado em estudos, entre os quais os de Odile Gannier (2001, 2011) e Paul Smethurst (2012). Suas formas e lugares textuais, tanto no que trazem de mais convencional como no que porventura registrem de mais subversivo, esmaecem fronteiras rígidas da representação, por mais que sua recepção insista, muitas vezes, em fixá-la enquanto registro do “exato”, tal como feito pela Marinha francesa em relação ao relato de Arago.

No tocante à obra *Promenade autour du monde*, essa tensão se amplia, não apenas em função de recursos e lugares textuais, mas também em função dos trabalhos editoriais subsequentes. A narrativa epistolar de Arago atingiu um número considerável de edições na Europa do

³ No original: “En attendant, et comme pour ne point laisser refroidir l'intérêt général sur cette grande exploration, M. Arago publie la série de ses observations particulières sous un titre piquant et original. Le succès qu'obtient sa *Promenade autour du monde* est justifié par une foule de remarques spirituelles, des peintures exactes, des descriptions vraies et poétiques, des dessins lithographiés avec un soin extrême, et un style rapide et plein d'images”.

século XIX, tendo sido traduzida para diferentes línguas e editada em diferentes países. Trata-se de um texto, portanto, que pode ser relacionado a questões levantadas por estudiosos como Donald McKenzie e Roger Chartier, no tocante a como suportes materiais variados configuram diferentes efeitos de sentido em textos (MCKENZIE, 1999), bem como no tocante ao papel e agência da mediação editorial (CHARTIER, 2002) na produção desses suportes.

Diante desse quadro, uma obra como o primeiro relato de viagem de Jacques Arago tem sua complexidade ressaltada. Se um relato, por si só, já apresenta tamanha tensão em termos de recursos narrativos e figurações de linguagem, em que medida constrangimentos de ordem editorial podem intervir em uma obra desse gênero, de modo a transformar seu potencial em termos de efeito de sentido?

Tendo em vista esse problema, este artigo analisa diferentes edições de traduções feitas a partir da obra *Promenade autour du monde*, de Jacques Arago. Para tanto, são comparadas à edição original francesa de 1822 diferentes edições da tradução para língua italiana, bem como a edição de 1823 da tradução para língua inglesa da obra. É levada em consideração, igualmente, outra edição francesa do texto, publicada em 1841. Dessa forma, busca-se responder a diferentes questões. Em que medida as diferentes edições de traduções produziram diferentes efeitos de sentido na obra, não apenas em função das opções estilísticas e vocabulares efetuadas por seus tradutores, mas, também, em função das próprias mediações editoriais que lhes conferiram materialidade? De que modo a escolha de paratextos ou mesmo a alteração desses contribuiu para transformações do texto, sobretudo em termos de verossimilhança científica,⁴ dimensão em função da qual, como ressaltado anteriormente, o texto de Jacques Arago teve parte de seu êxito e circulação reconhecidos?

A primeira edição francesa

Composta por dois tomos organizados em torno da narrativa epistolar e um terceiro tomo dedicado apenas aos desenhos do viajante, a primeira edição francesa de *Promenade autour du monde* ressalta o compromisso da autoria de Jacques Arago com formas de viagem em

⁴ O tema da verossimilhança científica em relatos de viagem na cultura científica francesa de fins do século XVIII e início do século XIX é abordado por Lorelai Kury (2001).

que representações de povos e natureza se entremeiam às figurações da subjetividade do narrador enquanto viajante. Contudo, há outros aspectos que nela igualmente se destacam.

Curiosamente, o primeiro tomo da edição de *Promenades autour du monde* apresenta a própria mediação editorial enquanto um motivo textual. A obra apresenta, enquanto prefácio, um diálogo entre “o autor e seu livreiro” (ARAGO, 1822a), no qual a própria necessidade de um prefácio se torna um tema. Já nas primeiras linhas do diálogo, a ironia de Arago se manifesta:

O livreiro: A propósito, senhor, e o prefácio?
O autor: O prefácio! Não há.
O livreiro: Como! Não há prefácio?
O autor: Certamente não há.
O livreiro: Vós estais de pilhória, senhor?
O autor: De modo algum.
O livreiro: Uma Obra de tal importância, sem prefácio! Pensastes nisso?
O autor: Pensei.
O livreiro: É impossível.
O autor: E por quê?
O livreiro: Não será lida.
O autor: Acreditaís?
O livreiro: E quanto a mim, eu não a imprimirei
(ARAGO, 1822a, p. i-ii, tradução nossa).⁵

Mais que artimanha irônica, o prefácio original escancara a tensão entre viagem e empreendimento editorial posterior. Essa tensão se explicita por meio de uma referência àquele que talvez tenha sido o mais traumático evento da expedição de Freycinet, um naufrágio que colocou em risco toda a tripulação. O evento é recuperado no diálogo apresentado no prefácio, enquanto um símbolo da aridez pragmática do editor diante da identidade de um “autor-viajante”, para quem o acaso era a matéria mesma da viagem:

⁵ No original: “Le libraire: A-propos, Monsieur, et la Préface? L'auteur: La Préface! Il n'y en a pas. Le libraire: Comment! Il n'y a pas de Préface? L'auteur: Non, certainement. Le libraire: Vous voulez rire, Monsieur? L'auteur: Je ne ris point. Le libraire: Un Ouvrage de cette importance, point de Préface! Y pensez-vous? L'auteur: J'y ai pensé. Le libraire: C'est impossible. L'auteur: Pourquoi donc? Le libraire: On ne le lirait point. L'auteur: Vous croyez? Le libraire: Et pour mon compte, je ne l'imprimerai pas”.

O autor: Bah! E leem-se os livros em razão dos prefácios?

O livreiro: Não, mas os prefácios em razão dos livros. É um preâmbulo que informa, que indica o caminho. É preciso um guia em uma viagem como a vossa.

O autor: Ficai tranquilo, não despistarei ninguém.

O livreiro: Não interessa; sempre se quer saber aonde se vai.

O autor: Eu mesmo não sabia e, ainda assim, cheguei aqui.

O livreiro: Sim, após um naufrágio

(ARAGO, 1822a, p. ii-iii tradução nossa).⁶

O prefácio não se restringiu à mera ironia diante da figura do editor. O diálogo, que se estende, na edição original, ao longo de mais de dez páginas, também permitiu que Arago apresentasse ao leitor uma filiação em termos de gênero, demarcando não apenas sua posição enquanto autor de uma viagem, mas o próprio estilo da obra:

O livreiro: Escutai-me, senhor. Eu vos digo que estou em posse de vosso manuscrito. Eu o li com atenção; algumas vezes ele me interessou, muitas vezes me fez sorrir; mas eu vos confesso que nele encontrei negligências que devem desaparecer.

O autor: Eu não tenho tempo.

O livreiro: O público não apreciará essa razão.

O autor: Eu corrigirei em uma nova edição.

O livreiro: A primeira será comprada?

O autor: Acreditaís que seja de toda necessidade? Perguntai a um autor de romances... Além disso, uma viagem não é uma obra clássica, um curso de eloquência, um modelo de estilo. Entendeis o que digo?

(ARAGO, 1822a, p. xiii-xiv, tradução nossa).⁷

⁶ No original: “L'auteur: Bah! Est-ce qu'on lit les livres pour les préfaces? Le libraire: Non; mais les préfaces pour les livres. C'est un avant-propos qui met au courant, qui indique la route. On doit être guidé dans une promenade comme la vôtre. L'auteur: Soyez tranquille, je n'égarerai personne. Le libraire: N'importe; on veut savoir où l'on va. L'auteur: Je ne le savais pas toujours, moi; et cependant je suis arrivé. Le libraire: Oui, après un naufrage”.

⁷ No original: “Le libraire: Écoutez-moi, Monsieur. Je vous le dis à-présent que je suis possesseur de votre manuscrit. Je l'ai lu avec attention; quelquefois il m'a intéressé, plus souvent il m'a fait sourire; mais je vous avoue que j'y ai trouvé des négligences qu'il faudrait faire disparaître. L'auteur: Je n'en ai pas le temps. Le libraire: Le public ne goûtera pas cette raison-là. L'auteur: Je corrigerai à une nouvelle édition. Le libraire:

O diálogo do prefácio é concluído, portanto, por meio de uma pista de “genericidade” (SCHAEFFER, 1989) imputada ao texto pelo próprio autor, que mediante o tema de uma tensão editorial explicita tanto a identidade da obra como a sua própria. O prefácio não só anuncia, mas também configura o teor da obra.

Por outro lado, a edição desestabiliza a identidade de viajante ao acaso que é apresentada em suas primeiras páginas. Há elementos nos dois primeiros tomos da edição francesa que aumentam o grau de verossimilhança científica da obra, corroborando a ressonância da expedição enquanto referência de realidade. Logo após o prefácio, por exemplo, é apresentada ao leitor uma tabela com dados experimentais recolhidos em diversas localidades do itinerário, referenciados mediante coordenadas geográficas. Trata-se de uma tabela com dados coletados por meio de instrumentos como termômetros, barômetros e higrômetros (ARAGO, 1822a, p. xvijj-xxj). A tabela é apresentada por Arago como um apêndice de escopo relativamente pequeno, após o próprio autor ressaltar, mais uma vez, sua diferenciação em relação à autoridade científica, afirmando que se absteve de falar de ciência em sua relação histórica (ARAGO, 1822a, p. xvij). No entanto, tendo-se em vista as condições de possibilidade do discurso científico à época, a presença de uma tabela como essa em um relato epistolar é elucidativa, sobretudo em função do significado que a reprodução de medidas adquiria no campo científico francês da época. Esse elemento textual aproxima a publicação de Jacques Arago dos demais relatos e relatórios de viagem que também se estruturavam mediante esse tipo de informação, ainda que em proporções mais amplas. Houve, portanto, uma continuidade em termos de cultura científica, justamente mediante a atenção conferida às medidas, uma vez que, como bem apontou a historiadora Hélène Blais (2000, p. 269),⁸ em estudo dedicado à série de expedições científicas da qual a empreitada de Louis de Freycinet fez parte,

Achetera-t-on la première? L'auteur: Croyez-vous que ce soit de toute nécessité? Demandez à tel auteur de romans... D'ailleurs, un voyage n'est pas un ouvrage classique, un cours d'éloquence, un modèle de style. M'avez vous toujours compris?"

⁸ No original: “L'importance accordée aux descriptions des conditions de mesure doit être aussi rapportée au contexte scientifique, à une époque où la mesure et la quantification sont des modèles de référence dans la démarche scientifique. La mise en scène des instruments de mesure dans les publications officielles vient faire preuve d'acte scientifique”.

A importância conferida às descrições das condições de mensuração deve ser também vinculada ao contexto científico, a uma época em que a quantificação e a medida são modelos de referência na empreitada científica. O destaque a instrumentos de mensuração em publicações oficiais faz a prova do ato científico.

A referência à expedição não se deu apenas por meio desse elemento. Os dados barométricos, termométricos e higrométricos são sucedidos por uma tabela nominativa que apresenta toda a tripulação da expedição de Freycinet, discriminando-a por meio de dados como patentes, local de nascimento e movimentos ao longo da viagem (ARAGO, 1822a, p. xxii-xxx). O segundo tomo da edição, por sua vez, encerra-se por meio da reprodução de uma tabela dedicada às línguas dos povos encontrados ao longo da viagem (ARAGO, 1822B). Trata-se de uma tabela concebida junto aos cirurgiões da Marinha francesa que também integraram a expedição (BAJOT, 1823), e sua reprodução junto à narrativa epistolar aproxima a obra do campo da história natural. Elementos como esses contribuíram, portanto, para que o grau de verossimilhança científica da edição não fosse configurado apenas pelo seu terceiro tomo, o qual recebeu um suporte material diferenciado.

Com efeito, o atlas com desenhos de Arago é elemento de destaque na primeira edição francesa. O subtítulo “atlas histórico e pitoresco” explicita mais do que uma divisão temática, denotando filiações conceituais. Constituído de vinte e seis imagens, o atlas, enquanto modalidade específica de edição de imagens, recupera a tensão entre a representação da viagem enquanto expressão de subjetividade e a compreensão dos lugares visitados em termos de produção do saber. O fato de todas as imagens terem recebido um suporte material específico, apresentado por meio das noções de “história” e do “pitoresco”, atenuou sua função de ilustração narrativa. Enfatizou-se, assim, seu potencial exemplar não em termos de acessório a cenas contadas por meio das cartas, mas sim em termos de representação da diferença humana, aproximando-as, portanto, da história natural.

De fato, essa tensão entre ilustração de narrativa e representação autônoma estrutura todo o atlas. Não se trata de afirmar que o relato tenha sido dissociado do atlas. Neste, a referência à narrativa epistolar se faz presente. Isso é perceptível no índice da obra, que discrimina as vinte e seis imagens por meio de referências aos diferentes volumes, explicitando as páginas dos tomos da série de cartas às quais imagens se vinculam.

Desse modo, ao primeiro volume de cartas se referem as quinze primeiras imagens, entre as quais “Le Planisphere”, “Vue de l’Église de la Gloria, à Rio-Janeiro”, “Jeune Fille de Timor, portant de l’eau”, “Anthropophage d’Ombay” e “Manière de faire du feu des Naturels de Rawack”. As onze imagens seguintes são listadas mediante referência ao segundo volume de cartas, apresentando representações humanas como “Jeune Femme des îles Sandwich, dansant”, bem como cenas de costumes, como “Manière d’étrangler un Coupable aux îles Sandwich” e “Chasse au Tigre, par les Gaouches du Paraguay” (ARAGO, 1822c, *passim*).

Portanto, percebe-se que, a despeito das tensões trazidas pelo autor em termos de lugares textuais, não apenas em seu supracitado irônico prefácio, mas em suas próprias cartas, a primeira edição francesa da obra, enquanto empreendimento editorial, corroborou a direção e o compromisso do texto com uma concepção do relato de viagem como gênero entrelaçado às possibilidades de consolidação de novos saberes. Como ressaltou o historiador Joan-Pau Rubiés (2002, p. 257, tradução nossa),⁹ “viajantes europeus, ao registrarem suas observações de outras terras e povos, tornaram-se colaboradores essenciais à expansão de um novo discurso, empiricamente informado acerca do homem e da natureza”. A obra *Promenade autour du monde* foi editada mediante comprometimento com esse tipo de discurso,¹⁰ bem como com a fixação da representação do “pitoresco” enquanto natureza a receber ordenamento posterior, tal como já evidenciado pelo historiador Pablo Diener (2007).

Contudo, em que medida o grau de comprometimento da obra com esse tipo de discurso “empiricamente” informado foi reconfigurado em função de mediações editoriais posteriores? Houve alteração nesse grau de comprometimento? Essas perguntas podem ser respondidas mediante a análise de uma das primeiras traduções da obra, aquela para língua inglesa, publicada já em 1823.

⁹ No original: “European travellers, by recording their observations of other lands and peoples, became essential contributors to the growth of a new, empirically informed discourse about both man and nature”.

¹⁰ Inclusive em seus desdobramentos políticos, uma vez que, como destacou Roy Bridges (2002, p. 53), ao longo dos séculos XVIII e XIX, a escrita de relatos de viagem se aproximou de interesses e preocupações de atores em sociedades europeias que visavam algum tipo de influência ou mesmo controle direto sobre o que o autor definiu como “mundo não-Europeu”.

A edição inglesa de 1823: outra modalidade de verossimilhança científica

A edição inglesa da série de cartas de Jacques Arago é semelhante à edição original em vários aspectos. Ela apresenta dois volumes de texto escrito e também apêndices, como o quadro de vocabulário de povos encontrados ao longo da viagem de volta ao mundo e a lista de oficiais que compuseram a tripulação da expedição, na qual também se apresentaram dados como locais de origem desses homens, suas patentes e eventuais datas de morte ou desaparecimento ao longo da expedição.

Não houve, todavia, um tomo específico reservado ao atlas. As imagens foram inseridas nos tomos da narrativa epistolar. Evidencia-se, assim, uma diferença importante: nessa edição inglesa, as imagens de Jacques Arago adquiriram um caráter mais acessório, de “ilustração narrativa”.

Além disso, essa não foi a única diferença em relação à edição original. A edição inglesa recebeu um novo prefácio. Trata-se de um texto breve, composto apenas por duas páginas. Apresentado como sendo de autoria do próprio Jacques Arago, não é ousado em termos de estilo. Não se trata de um diálogo, como na edição original, mas de um comentário acerca do sentimento de leitores diante de relatos de viagem. Desse modo, se o prefácio da edição original coloca em evidência a tensão inerente à mediação editorial, o prefácio da edição inglesa, por sua vez, coloca em evidência a tensão inerente aos recursos textuais da verossimilhança científica nos relatos, explicitando em que medida a circulação de um relato de viagem, ao ultrapassar uma recepção restrita a leitores interessados em ciência náutica, poderia configurar uma leitura parcial e seletiva, ou até mesmo dolorosa:

Deve-se, no entanto, admitir que, para o leitor que apenas busca uma forma de relaxamento útil, é doloroso ter o interesse que ele sente continuamente rompido por uma profusão de detalhes náuticos agressivos e cansativos. Fica-se enojado diante da eterna repetição de ventos, correntezas, longitude e latitude, variações da bússola, etc, [repetição] com a qual o narrador aborrece [o leitor] em toda página [...] (ARAGO, J., 1823, p. v, tradução nossa).¹¹

¹¹ No original: “It must, however, be admitted to be painful to the reader who only seeks for useful relaxation, or agreeable information, to have the interest he feels perpetually

A digressão no prefácio prossegue recuperando ícones das grandes viagens de volta ao mundo do século XVIII, propondo uma periodização dentro da própria escrita de viagens. Discriminando-a em função do que se percebia como um “progressivo descobrimento do mundo” por parte da Europa, o viajante do século XIX estabeleceu, assim, um critério de ordem científica para a elaboração dos relatos, ressaltando o que reconhecia como sua gradativa insuficiência. Para Arago, teria havido, portanto, um esvaziamento de impacto das formas de verossimilhança científica que regiam os relatos do século pregresso:

Há quem não tenha lido as admiráveis narrativas de Cook, de d'Entrecasteaux, de nosso infortunado La Pérouse? Mas há quem as tenha lido integralmente? E, ainda assim, os detalhes náuticos que se entrelaçam às suas narrativas foram, naquele momento, de importância superior. Conforme atravessaram vastos mares que eram praticamente desconhecidos, esses célebres navegantes se sentiram no dever de conceber um relato exato de ventos, monções, correntezas, bancos de areia e recifes, de modo a deixar direções no caminho para seus sucessores. Atualmente, a menor desvantagem desses detalhes é o fato de que são praticamente inúteis (ARAGO, J., 1823, p. v).¹²

O prefácio da edição inglesa, portanto, sugere um efeito de sentido diferente daquele provocado pelo prefácio original. Se, por um lado, ambos indicam o teor do pertencimento da obra a uma genealogia de relatos de viagem, anunciando e mesmo defendendo o estilo adotado, o prefácio da edição inglesa restringe a construção da autoria de Arago enquanto um crítico irônico e mordaz, capaz de subverter não apenas o

broken by a profusion of barbarous and tiresome nautical details. You are disgusted by the eternal repetition of winds, currents, longitude and latitude, variations of the compass, &c. with which the narrator annoys you in every page [...].

¹² No original: “Who is there that has not read the admirable narratives of Cook, of d'Entrecasteaux, of our unfortunate La Perouse? But who is there also who has read them entirely through? And yet the nautical details with which their narratives are interspersed were then of very superior importance. In traversing vast seas which were nearly unknown, these celebrated navigators felt themselves bound to keep an exact account of winds, monsoons, currents, shoals, and reefs of rocks, so as to leave direction posts on the road for their successors. In the present day, the least disadvantage of these details is, that they are nearly useless”.

relato de sua viagem, mas também o empreendimento editorial que lhe conferiu suporte material e condições de círculo. É como se o Jacques Arago publicado em língua inglesa fosse menos ácido que o Jacques Arago que se apresenta em sua língua materna.

Finalmente, outra diferença é a reprodução, na edição inglesa, do relatório científico emitido à Academia Real de Ciências francesa após o retorno da expedição de Louis de Freycinet, em 1820. Trata-se de um texto datado de abril de 1821 e assinado por homens de ciência de destaque no campo científico francês da época, como Alexandre von Humboldt, Georges Cuvier, Joseph Louis Gay-Lussac e, inclusive, o irmão de Jacques Arago, François Arago, que foi efetivamente o relator e autor do texto. A função desse relatório foi a de conferir legitimidade científica aos feitos da expedição junto ao campo científico francês como um todo, de modo que suas formulações não permanecessem restritas aos circuitos da Marinha.

O relatório foi incluído já no primeiro tomo da edição inglesa da narrativa epistolar de Jacques Arago, logo após o prefácio, sendo portanto apresentado ao leitor antes mesmo da série de cartas elaborada pelo viajante. Originalmente um parecer manuscrito que terminou por ser editado posteriormente em diferentes suportes materiais,¹³ o relatório foi integralmente reproduzido na edição inglesa das cartas dos viajantes. Desse modo, foram apresentados todos os tópicos de avaliação da Academia Real de Ciências, quais sejam, “itinerário”, “observações com pêndulo”, “magnetismo”, “geografia”, “hidrografia”, “meteorologia”, “história natural”, “narrativa da viagem” e “desenhos” (ARAGO, F., 1823, p. v-xxvi).

Embora tenha se ocupado da representação pictórica de diversos aspectos da expedição, Jacques Arago não desempenhou um papel efetivo nas experiências e práticas científicas coordenadas ao longo da expedição de volta ao mundo da Marinha francesa. Com efeito, seu nome é mencionado principalmente nos tópicos referentes à narrativa de viagem e aos desenhos elaborados ao longo da viagem:

¹³ Um dos primeiros suportes materiais impressos para esse relatório foram os já citados *Annales maritimes et coloniales*, nos quais os diferentes trechos foram publicados separada e gradativamente entre 1821 e 1823 (BAJOT, 1823), ou seja, diferentemente do que ocorreu na edição inglesa da obra de Arago.

O que conferirá um nível especial de interesse à narrativa é o atlas pitoresco, no qual estarão reunidas as paisagens, vistas marítimas e representações de costumes, pelas quais nos encontramos em dúvida para com o talento e ampla atividade do sr. Arago, desenhista da expedição. [...] O número de desenhos é surpreendente, tendo-se em vista que foram feitos em campo, e frequentemente em situações de considerável perigo. Com grande espírito e expressão na execução, eles unem o caráter de fidelidade, que é tão desejável no pitoresco atlas de uma viagem distante (ARAGO, F., 1823, p. xxv-xxvi).¹⁴

Apesar de tais menções elogiosas ao viajante desenhista, é curioso que o relatório de avaliação científica da expedição de Freycinet tenha sido integralmente incluído na edição inglesa das cartas de Jacques Arago. O texto pouco se refere ao desenhista, uma vez que esse não desempenhou papel decisivo no tocante a saberes como astronomia ou navegação. Se, por um lado, esse relatório explicita o significado dos desenhos de Arago no conjunto do empreendimento da expedição, por outro lado são poucas as suas seções que de fato se referem às práticas de Arago. Portanto, é plausível inferir que a inclusão do relatório na obra não exerceu apenas uma função de “contextualização”, ou seja, não buscou apenas situar a autoria do viajante francês, por mais que ele também tenha realizado desenhos em termos de história natural.

Na verdade, tal procedimento editorial parece ter tido como objetivo conferir um maior grau de verossimilhança científica à narrativa epistolar do viajante francês. Com efeito, essa opção editorial aproxima as cartas de Arago e mesmo a sua figura enquanto autor à expedição da Marinha francesa enquanto empreendimento científico, o que é um procedimento curioso, na medida em que houve várias tensões entre Arago e a expedição como um todo. Cabe ressaltar, como já apontado em diversos estudos referentes à expedição de Freycinet, que Jacques Arago foi uma das exceções na tripulação escolhida, tendo sido um dos poucos

¹⁴ No original: “What will give a particular degree of interest to the narrative, is the picturesque atlas, in which will be collected the landsacpes, marine views, and representations of costume, for which we are indebted to the talent and great activity of M. Arago, the draftsman of the expedition. [...] The number of drawings is surprising, considering that they were made in the open air, and frequently in situations of considerable danger. With great spirit and expression in the execution, they unite the character of fidelity, which is so desirable in the picturesque atlas of a distant voyage”.

civis que compuseram um grupo formado quase que exclusivamente por oficiais da Marinha (TAILLEMITE, 1999; BLAIS, 2000). A inclusão do relatório da Academia Real de Ciências esmaece, ainda que levemente, a distinção entre o desenhista civil Jacques Arago e os demais tripulantes, e corrobora a reprodução, na edição inglesa, do quadro de localidades e medidas recolhidas por meio do uso de termômetros e barômetros, um apêndice que, como ressaltado anteriormente, foi parte integrante já da edição original francesa.

Ainda nesse sentido, a inserção do relatório logo após um prefácio que colocou em questão justamente os recursos textuais da verossimilhança científica parece exercer uma função compensatória. O relatório cumpre uma função de apresentar ao leitor o progresso científico alcançado pela expedição, tornando a obra de Arago, assim, também um texto de instrução e divulgação científica. Desse modo, sua narrativa epistolar, nessa edição inglesa, termina por se aproximar das narrativas dos viajantes do século XVIII que, paradoxalmente, tiveram seu estilo criticado no prefácio da obra.

Há de se questionar, ainda, em que medida a opção por incluir o relatório na edição inglesa esteve vinculada a expectativas diferentes em termos de recepção e consumo de relatos de viagem em circuitos anglófonos e circuitos francófonos do século XIX. É possível que a recepção britânica desse tipo de obra, por exemplo, estivesse configurada por uma demanda ou expectativa maior no tocante à circulação de formulações científicas, ao passo que um circuito francês de consumo de obras como a série de cartas de Arago, por sua vez, tivesse expectativa maior no tocante a imagens comprometidas com representações do exótico e do pitoresco.¹⁵

As edições italianas: progressivo esvaziamento da verossimilhança científica

A narrativa epistolar de Jacques Arago alcançou considerável sucesso editorial na Itália. Foram diversas edições da tradução para língua italiana, entre as quais a primeira, editada em 1824 em Milão, bem como posteriores, como a realizada em Turim em 1829 e a realizada em Nápoles no ano seguinte.

¹⁵ A verificação de tais hipóteses, no entanto, exige maior escopo de pesquisa.

A edição italiana de 1824 se aproxima em vários aspectos da edição original francesa. Um elemento de destaque na edição italiana é a recuperação do prefácio original da obra, o supracitado diálogo entre “o autor e o livreiro”, o que reforça a dimensão irônica e satírica da autoria de Jacques Arago. Destaca-se, também, na primeira edição italiana, a reprodução de elementos textuais que ressaltaram sua verossimilhança científica, como o quadro de localizações e medidas barométricas. Ainda no tocante aos efeitos de verossimilhança da experiência da viagem, a primeira edição italiana também reproduziu o quadro nominativo da tripulação.

Por outro lado, nessa edição, as imagens novamente são apresentadas mediante uma função acessória de ilustração. Não houve atlas com suporte material específico. Nesse sentido, a edição italiana de 1824 se aproxima da edição inglesa de 1823. Ambas se afastam do modelo inicial, em que os desenhos de Arago, apresentados mediante o suporte do atlas, adquiriam sentido diferenciado em termos de produção de saber decorrente da experiência da viagem. Não se trata de afirmar, no entanto, que a função de desenhista da expedição tenha sido elidida do sentido de autoria provocado pela edição. Com efeito, tal como nas demais edições da obra, o papel de desenhista é enfatizado na edição italiana, que ressalta essa atuação já em seu frontispício, ao apresentar Jacques Arago como “disegnatore della spedizione”. Contudo, nela os desenhos parecem adquirir um sentido de reminiscência subjetiva do desenhista viajante, tornando-se extensões das cenas que tece mediante suas cartas.

A edição italiana de 1829, por sua vez, apresenta várias transformações em termos de suporte material da obra, as quais acabaram por lhe conferir diferenças também em termos de efeitos de sentido. Essa edição integrou uma coleção mais ampla, em função da qual foram publicados outros relatos de viagem. Composta por sete volumes, trata-se de uma edição em formato duodécimo, na qual foram suprimidos diversos elementos textuais.

O primeiro volume dessa edição, por exemplo, não apresenta o prefácio. Todos os demais elementos que em outras edições conferiram verossimilhança científica à obra, como as tabelas barométricas, foram igualmente deixados de lado. Além disso, a lista de índice das cartas apresenta várias vezes o mesmo título, o que diminui o impacto da especificidade de cada carta, imputando-lhes muitas vezes um aspecto de mera descrição geográfica e retirando delas o potencial em termos de cena de viagem. É nesse sentido, por exemplo, que as dezesseis cartas

referentes à passagem de Arago pela cidade do Rio de Janeiro são todas apresentadas sob o título *Da Rio de Janeiro* (ARAGO, 1829, t. I, p. 199), o que suprime o efeito de enunciação de cada tópico referente à cidade tal como explorado na edição italiana anterior, que apresentara essas mesmas cartas mediante títulos variados, como *Descrizione della città; visita al generale Hogendorp, Governo civile di Rio, Apatia della Nazione; accademia di Rio, Tratta de' Negri; barbarie esercitata su di essi e Costumi di alcune colonie selvagge dell'interno del Brasile* (ARAGO, 1824, p. 259-261). Esses títulos, ao explicitarem tanto temas como costumes quanto aspectos da política local, sobretudo mediante o uso de um vocabulário político explícito no tocante a questões como a persistente escravidão brasileira e a vida nacional, funcionam, na primeira edição italiana, como ênfases que redimensionam o escopo das cartas. Tais efeitos se perderam na edição de 1829, que em seus diversos volumes utilizou o mesmo recurso de apresentar cartas variadas sob um mesmo título.¹⁶

A edição de 1830 da tradução para a língua italiana, por sua vez, apresentou nova série de modificações, as quais diminuíram a ênfase em recursos textuais que ampliassem os efeitos de científicidade da obra, tornando-a mais próxima de uma forma de relato de viagem que privilegiasse a subjetividade do viajante. Editada em Nápoles, essa edição foi composta por quatro volumes. Apesar de ter sido concebida em formato diferente daquele da edição italiana de 1829, essa edição também se destaca pelas supressões de elementos de textuais.

Com efeito, elementos importantes em edições pregressas foram simplesmente elididos dessa edição italiana. Não consta dela a longa lista com o vocabulário dos povos visitados, tampouco as tabelas com dados referentes a experiências barométricas. A lista referente aos integrantes da tripulação foi igualmente elidida. Os únicos elementos textuais adjuntos às cartas que foram mantidos nessa edição foram o prefácio original e as imagens desenhadas pelo autor.

A supressão de tantos elementos denota uma mediação editorial menos preocupada com o efeito de verossimilhança científica do relato. É possível inferir que, por meio dessas escolhas editoriais, optou-se pela ênfase no efeito de subjetividade do autor, sobretudo mediante sua identidade não apenas de viajante, mas também de desenhista.

¹⁶ O índice do quarto volume da edição italiana de 1829 apresenta, por exemplo, várias cartas sob o título *D'Agagna (isola di Guham)* (ARAGO, 1829, t. IV, p. 192).

Contudo, até o uso das imagens nessa edição se restringiu a um caráter acessório. Sua função de ilustração narrativa foi intensificada, e perdeu-se o potencial de sentido configurado inicialmente pela totalidade das imagens reunidas em atlas.

Na edição italiana de Nápoles, essa função intensificada de ilustração se explicita principalmente porque a supressão de elementos também se estendeu às próprias imagens. Várias imagens foram simplesmente removidas do conjunto da obra. Em função disso, há evidente disparidade na quantidade de pranchas reproduzida em cada volume. O primeiro tomo apresenta apenas uma ilustração, a vista da Igreja da Glória no Rio de Janeiro (ARAGO, 1830, v. I, p. 184). O segundo tomo é o que traz o maior número de imagens, com seis imagens do autor (ARAGO, 1830, v. I, p. 183). O terceiro tomo, por sua vez, contém apenas a oitava prancha, “Giovane donna di Sandwich danzante” (ARAGO, 1830, v. III, p. 49). O quarto tomo trouxe consigo as últimas quatro pranchas escolhidas para a edição, apresentadas mediante os títulos “Maniera ingegnosa di far morire un colpevole alle isole Sandwich”, “Maniera di strangolare un colpevole presso gl’Isolani di Sandwich”, “Selvaggio della Nuova-Olanda che torna dal combattimento” e “Caccia della tigre, che si ussa dai Gaouches, ossiano indigeni del Paraguai” (ARAGO, 1830, v. IV, p. 192).

Conclusão

Em 1841, a série de cartas *Promenade autour du monde* foi novamente editada na França. A casa de edição Abel Ledoux seguiu em muitos aspectos a edição original impressa por Leblanc em 1822, mantendo o prefácio original, os apêndices de ordem científica, a lista nominativa da tripulação da expedição de Freycinet, bem como o atlas com as ilustrações de Arago (1841a, 1841b).

A pessoa que porventura se deparar com as edições francesas de 1822 e 1841 poderia ser levada a pensar que, em duas décadas, os efeitos de sentido da primeira obra de Jacques Arago e suas condições de circulação em suportes materiais teriam sido praticamente as mesmas. O êxito de seu relato, não apenas na França, mas na Europa, poderia ser reconhecido como um resultado de suas estratégias autorais, tanto em termos de estilo narrativo como em termos de precisão representacional ou verossimilhança científica. No entanto, como demonstrado, houve diferentes *Promenades* em circulação na Europa dessas décadas, e elas apresentaram diferenças expressivas entre si.

As diferentes edições das traduções da obra de Jacques Arago terminaram por transformar os efeitos de sentido da obra e suas condições de circulação e consumo, sobretudo tendo-se em vista as tensões inerentes ao relato de viagem enquanto gênero. Uma vez que o relato é um gênero misto, com diferentes potencialidades, a disposição e justaposição de elementos paratextuais adquire potencial mais decisivo em obras desse gênero. No caso da obra *Promenade autour du monde*, o que se evidencia mediante uma análise comparada de suas diversas edições é a tensão entre o compromisso editorial com um teor de verossimilhança científica e, por outro lado, a cristalização da viagem enquanto experiência de um deslocamento subjetivo. Houve, portanto, ao longo dessa trajetória de mediações editoriais, um progressivo esvaziamento do atlas elaborado pelo autor enquanto potencial obra autônoma, consolidando-se seu efeito de sentido enquanto ilustração acessória ao texto.

Evidentemente, há diversos aspectos referentes a essas mediações editoriais que escaparam ao escopo do presente trabalho. Outros vestígios e indícios documentais podem permitir inferências acerca das negociações entre editores e o próprio autor, por exemplo, o que poderia explicar as agências, os conflitos e as escolhas que conformaram as formas finais dos suportes materiais desses textos. O custo da reprodução de imagens, por exemplo, pode ter sido um critério decisivo para a gradativa reconfiguração da obra de Arago. Também seria plausível supor, como afirmado antes, que houve diferenças expressivas em termos de recepção e mercados editoriais nacionais, o que explicaria diferenças em termos de demanda por modalidades diferenciadas de um gênero misto. De todo modo, uma análise comparativa dos diferentes livros, tal como se apresentaram à circulação pública, permite identificar descompassos em termos de verossimilhança científica e ressaltar, assim, os diferentes efeitos de sentido possíveis a partir de mediações editoriais.

Muitos estudiosos já insistiram no fato de que não há autor sem editor. O exemplo de *Promenade autour du monde* é, portanto, um estudo de caso que reitera essa observação tantas vezes reivindicada, sobretudo em estudos de história cultural. A trajetória de Jacques Arago, em si, até poderia explicar parte dos constrangimentos que sua primeira obra sofreu ao longo de tantas edições, uma vez que, como demonstra o estudo de François Sarda (2002), o próprio autor se afastou gradativamente do campo do desenho científico, permanecendo cada vez mais em um circuito teatral. Contudo, insistir em tal aspecto seria insistir em uma

hipertrofia do autor e de sua trajetória no que se refere a trajetórias outras, que são aquelas dos textos que levam seu nome. A viagem à qual Jacques Arago se referiu em suas cartas foi apenas a primeira que constituiria a trajetória de seu relato. A *Promenade autour du monde* se concluiu diversas outras vezes, por meio de diferentes viagens paratextuais. Nessas novas viagens, editores foram atores decisivos.

Referências

ARAGO, François. Report made to the academy of sciences, upon the voyage round the world, of the corvette Uranie, commanded by M. de Freycinet. In: ARAGO, Jacques. *Narrative of a voyage round the world, in the Uranie and Physicienne corvettes, commanded by Captain Freycinet, in a series of letters to a friend*, parts I-II. London: Treuttel and Wurtz, 1823. p. i-xxvii. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rLENAAAAQAAJ&dq=arago%20narrative%20of%20a%20voyage%20round%20the%20world&pg=PR1#v=onepage&q=arago%20narrative%20of%20a%20voyage%20round%20the%20world&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du Roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*. Paris: Leblanc, 1822a. Tome Premier. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=57QBAAAAYAAJ&dq=editions%3AAb_4SRIO5OcC&pg=PR1#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du Roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*. Paris: Leblanc, 1822b. Tome Second. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=q6ihYHwYAkAC&dq=inauthor%3A%22Jacques%20Arago%22&pg=PP4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du Roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*. Atlas historique et pittoresque. Paris: Leblanc, 1822c. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=DtM-AAAAYAAJ&dq=editions%3AAb_4SRIO5OcC&pg=PP9#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Narrative of a voyage round the world, in the Uranie and Physicienne corvettes, commanded by Captain Freycinet, in a series of letters to a friend*, parts I-II. London: Treuttel and Wurtz, 1823. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rLENAAAAQAAJ&dq=arago%20narrative%20of%20a%20voyage%20round%20the%20world&pg=PR1#v=onepage&q=arago%20narrative%20of%20a%20voyage%20round%20the%20world&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Passegiata intorno al mondo negli anni 1817-18-19 e 20, sopra le corvette del re di Francia l'Uranie e la Fisica, comandate dal sig. Freycinet*. Milano: Fratelli Sonzogno, 1824. v. I. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=tUME046N5GYC&dq=arago%20passegiata%20milano%201824&pg=PR16#v=onepage&q=arago%20passegiata%20milano%201824&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Passegiata intorno al mondo negli anni 1817-18-19 e 20, sopra le corvette del Re di Francia l'Uranie et la Fisica, comandate dal sig. Freycinet*. Torino: Stamperia Alliana, 1829. Tomo I. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=jDXJX3_t4LIC&dq=editio ns%3AVHfrsBTVINQC&pg=PA3#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Passegiata intorno al mondo negli anni 1817-18-19 e 20, sopra le corvette del Re di Francia l'Uranie et la Fisica, comandate dal sig. Freycinet*. Torino: Stamperia Alliana, 1829. Tomo IV. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=lr84q_KYNeAC&dq=editio ns%3AVHfrsBTVINQC&pg=PA3#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Passegiata intorno al mondo negli anni 1817-18-19 e 20, sopra le corvette del Re di Francia l'Uranie et la Fisica, comandate dal sig. Freycinet*. Torino: Stamperia Alliana, 1829. Tomo VII. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=GlHBX05KBekC&dq=edi tions%3AVHfrsBTVINQC&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Passegiata intorno al mondo negli anni 1817-1819 e 20, sopra le corvette del Re di Francia l'Uranie et la Fisica, comandate dal sig. Freycinet*. Napoli: Marotta & Vanspandoch, 1830. v. I-II. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=px8NAQAAIAAJ&dq=edi tions%3Aef9l2vFqLKoC&pg=RA1-PA183#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Passeggiata intorno al mondo negli anni 1817-1819 e 20, sopra le corvette del Re di Francia l'Uranie et la Fisica, comandate dal sig. Freycinet*. Napoli: Marotta & Vanspandoch, 1830. v. III-IV. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=GiANAQAAIAAJ&dq=editions%3Aef912vFqLKoC&pg=RA1-PA192#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du Roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*. Paris: Abel Ledoux, 1841a. Tome Premier. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ywgPAAAAQAAJ&dq=editions%3A7ujblfrF8rcC&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

ARAGO, Jacques. *Promenade autour du monde, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820, sur les corvettes du Roi l'Uranie et la Physicienne, commandées par M. Freycinet*. Paris: Abel Ledoux, 1841b. Tome Deuxième. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=6QgPAAAQAAJ&dq=arago%20promenade%20autour%20du%20monde%20atlas&pg=PA493#v=onepage&q=arago%20promenade%20autour%20du%20monde%20atlas&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

BAJOT, Louis-Marie (ed.). *Annales maritimes et coloniales*. Paris: Imprimerie Royale, 1823. IIe Partie, Tome I. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=aFwYAAAAYAAJ&dq=editions%3AtWw4oSXql1oC&pg=PA96#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 16 ago. 2020.

BENOÎT-GUYOD, Georges. *Au temps de la Marine en bois: le tour du monde de "l'Uranie" (1817-1820) – le voyage triomphal de la "Belle Poule" (1840)*. Paris: Mercure de France, 1942.

BLAIS, Hélène. *Les voyages français dans le Pacifique: pratique de l'espace, savoirs géographiques et expansion coloniale (1815-1845)*. Orientador: Daniel Nordman. 2000. 861f. Tese (Doutorado em História) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000. DOI: <https://doi.org/10.4000/rh19.286>.

BRIDGES, Roy. *Exploration and travel outside Europe (1720-1914)*. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim (ed.). *The Cambridge Companion to*

Travel Writing. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 53-69. DOI: <https://doi.org/10.4000/rh19.286>.

CHARTIER, Roger. A mediação editorial. Trad. Fulvia M. L. Moretto. In: _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: EdUNESP, 2002. p. 61-76.

DIENER, Pablo. Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas. *Historia*, Santiago, Chile, v. II, n. 40, p. 285-309, jul./dic. 2007. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0717-71942007000200002>

GANNIER, Odile. *La littérature de voyage*. Paris: Ellipses, 2001. (Collection Thèmes & Études).

GANNIER, Odile. *Le roman maritime*: émergence d'un genre en Occident. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011. (Collection Imago Mundi).

KURY, Lorelai. *Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830)*. Paris: L'Harmattan, 2001.

MCKENZIE, Donald F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483226>.

RUBIÉS, Joan-Pau. Travel writing and ethnography. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim (ed.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 242-260. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL052178140X.015>.

SARDA, François. *Les Arago*: François et les autres. Paris: Tallandier, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.

SMETHURST, Paul. *Travel writing and the natural world, 1768-1840*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

TAILLEMITE, Étienne. *Marins français à la découverte du monde*: de Jacques Cartier à Dumont d'Urville. Paris: Fayard, 1999.

Recebido em: 30 de agosto de 2020.

Aprovado em: 1 de janeiro de 2021.



Miragem de Livro, cintilação de Álbum: um breve estudo sobre as edições dos livros de Euclides da Cunha

Mirage of Book, Scintillation of Album: A Short Study on Euclides da Cunha Books' Editions

Camila Bylaardt Volker

Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, Acre / Brasil

camilabyla@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7554-5406>

Resumo: O artigo discute o processo de montagem e edição dos livros *Contrastes e Confrontos* (1907), *Peru versus Bolívia* (1907) e *À Margem da História* (1909), de Euclides da Cunha, através de documentos como cartas, prefácios e algumas das primeiras edições. O processo de montagem e edição desses livros é contraposto ao processo de produção da obra prima de Euclides, *Os Sertões* (1902). Utilizando um argumento de Roland Barthes, desenvolvido em *A preparação do romance* (2005), tensionamos essas produções em torno dos conceitos de livro e de álbum, refletindo sobre como as formas de edição de um livro são influentes no tornar-se obra dos livros.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; Amazônia; Livro; Álbum; *Os Sertões*.

Abstract: The paper discusses the process of organization and edition of Euclides da Cunha's books *Contrastes e Confrontos* (1907), *Peru versus Bolívia* (1907) and *À Margem da História* (1909), through documents like letters, prefaces and some of the first editions. The process of organization and edition of these books is opposed to the process of production of Euclides' masterpiece, *Os Sertões* (1902). Through an argument by Roland Barthes, developed in *A preparação do romance* (2005), we tension these productions around the concepts of book and album, pondering over how the forms of edition of a book influence the books' becoming.

Keywords: Euclides da Cunha; Amazon; Book; Album; *Os Sertões*.

O presente artigo discute os livros publicados por Euclides da Cunha (1866-1909) depois de *Os Sertões* (1902). Falaremos dos processos editoriais através dos quais três livros foram compostos: *Contrastes e Confrontos*, de 1907; *Peru versus Bolívia*, de 1907; e *À Margem da História*, de 1909. Talvez, para o leitor que conheça essas obras em seus formatos atuais, ou que não seja um especialista na obra euclidianiana, a montagem e o estabelecimento desses livros possam parecer questões menores. No entanto, mesmo que sejam realmente, pretendemos mostrar como a montagem e a edição desses três livros são diferentes do modo de composição e edição de *Os Sertões*, fortalecendo a imagem de Euclides da Cunha como autor de um livro só, obviamente, o autor de *Os Sertões*.

Mesmo que o processo de composição de *Os Sertões* seja amplamente conhecido, cabe lembrar aqui alguns eventos fundamentais: Euclides da Cunha vai como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* para Canudos, acompanhando a quarta e a quinta expedição do Exército Brasileiro contra o povoado de Antônio Conselheiro em 1897. Depois de finalizada a missão, o autor assume um emprego como engenheiro em São José do Rio Pardo, onde teria escrito o livro. O autor conheceu três edições dessa obra e chegou a revisar detalhadamente a segunda e a terceira edições, circunstância que resultou no emblemático episódio das correções feitas por ele com nanquim e canivete em livros já impressos.

Aparentemente, os livros posteriores a *Os Sertões* não foram submetidos a um rigor tão expressivo. Nenhum deles, à exceção de *Peru versus Bolívia*, possui uma coesão temática: são todos compilações de artigos publicados em jornais. Por outro lado, todos eles contêm temas que tangenciam ou discutem a segunda experiência de campo de Euclides; enquanto a primeira e grande obra foi motivada pela viagem aos sertões, e as seguintes foram motivadas pela viagem para a Amazônia.

Mesmo antes de chegar à Amazônia, para onde o autor vai no final de 1904, *Os Sertões* já se apresenta como um livro totalizador, que o assombra, tanto pelas ideias ali contidas, que acabam se espalhando pela paisagem amazônica, num claro desejo de continuidade argumentativa, quanto pelo medo de não conseguir compor um novo “sertões” na (ou da) floresta. Em carta a Agustín de Vedia, de outubro de 1908, Euclides (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 384, grifo do autor) comenta:

A sua última carta deu-me, também, a notícia cativante, a encomenda de *Os Sertões*. Mas preciso dizer-lhe que não o mandei espontaneamente, porque aquele livro bárbaro de minha mocidade, monstruoso poema de brutalidade e de força – é tão distante da maneira tranquila pela qual considero hoje a vida, que eu mesmo às vezes custo a entendê-lo. Em todo o caso é o primogênito do meu espírito, e há críticos atrevidos que afirmam ser o meu *único* livro... Será verdade? Repugna-me, entretanto, admitir que tenha chegado a um ponto culminante, restando o resto da vida para descê-lo.

Se Euclides considerasse *Os Sertões* a sua obra prima, depois dela não lhe restaria senão a decadência. Era um livro escrito no fulgor de sua juventude, característica que não mais reconhecia em si – entre essa carta e a sua morte restariam apenas alguns meses. O temor de não escrever outra grande obra está ali estampado – alguns críticos tomariam *Os Sertões* como sua única obra, mesmo que ele já tivesse publicado outros livros –, porém, a forma dos seus outros livros é diferente da de *Os Sertões*. Apresentaremos, então, as diferenças formais.

O Relatório da Comissão Mista

Essa publicação é referente à viagem do autor para a Amazônia, realizada entre dezembro de 1904 e dezembro de 1905. O “Relatório da Comissão Mista Brasileiro Peruana de Reconhecimento do Alto Purus” foi publicado pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro em 1906. O relatório é bilíngue, com exceção das “Notas Complementares”. Na edição da *Obra Completa*, estabelecida por Afrânio Coutinho, o relatório recebe o título de “Rio Purus”. O editor (CUNHA, 1966c, p. 681) comenta, em nota, sobre a edição:

Foram suprimidos, apenas, os primeiros parágrafos, relativos à organização e às instruções recebidas dos Ministros das Relações Exteriores de ambos os países, bem como as cartas geográficas, os desenhos topográficos, os quadros estatísticos e grande parte dos dados numéricos, que perderam sua atualidade e que nenhum interesse oferecem para o leigo.

O estabelecimento dos textos euclidianos, feito por Afrânio Coutinho, e publicado pela editora Nova Aguilar, é a primeira reunião completa dos textos de Euclides, fazendo com que a edição assuma

um papel de referência para as edições posteriores da obra euclidiana. Dessa maneira, as supressões feitas pelo editor foram mantidas em edições seguintes, como a do Senado Federal. As edições suprimem os números e os desenhos, seguindo o julgamento de Coutinho, de que essas informações não seriam interessantes para um leitor leigo. Fica a pergunta: por que privilegiar os leitores leigos em uma obra de interesse tão específico?

Enquanto *Os Sertões* é seguidamente reeditado, cada vez com mais apuro em relação às edições corrigidas, as erratas, os mapas e os desenhos, não existe, por exemplo, uma edição das notas de campo, feitas durante a viagem ao rio Purus. O mapa do rio Purus também não foi incluído em edições póstumas. Essa falta de apreço editorial está presente inclusive nos prefácios, resenhas e artigos que acompanhavam as primeiras edições de *Contrastes e Confrontos, Peru versus Bolívia* e *À Margem da História*, que foram suprimidos nas edições seguintes. A edição mais recente de ensaios e inéditos de Euclides da Cunha, organizada por Leopoldo Bernucci, em 2018, não contempla esse relatório.

Contrastes e Confrontos

Contrastes e Confrontos foi montado a partir de textos que já haviam sido publicados em jornais. Composto de 29 artigos, a maioria deles publicada em *O Estado de São Paulo* ou *O País*, do Rio de Janeiro, entre 1894 (apenas dois artigos são do século XIX: “Anchieta”, publicado em 9 de junho de 1897, n’*O Estado de São Paulo*, e “A Esfinge”, de 1894) e 1907. Os artigos referentes à Amazônia começam a aparecer em 1904, especificamente em 14 de maio. “Conflito Inevitável”, publicado em *O Estado de São Paulo*, inaugura uma série de artigos ligados à geopolítica da relação Brasil, Peru e Bolívia na fronteira do Acre. O livro, no entanto, é composto por uma miscelânea de temas, nacionais e internacionais, e refletem características de publicações jornalísticas: são temas da época, com anedotas localizadas, autores, relações e discussões que hoje podem nos parecer impertinentes ou pouco importantes, mas que estão em consonância com os debates de então.

Um desses debates, ignorado muitas vezes pela crítica euclidiana, é a relação entre a guerra dos Bohers, na África do Sul, e a, então iminente, guerra entre Brasil e Peru. Euclides fez pelo menos dois artigos alardeando um possível conflito armado entre esses dois países:

“Conflito Inevitável” e “Contra os caucheiros”, ambos publicados em *O Estado de São Paulo*. Como a guerra no continente africano era recente e levantou debates entre os intelectuais do mundo inteiro, que se posicionavam contra ou a favor da estratégia inglesa, era mais do que razoável relacionar as questões bélicas e estratégicas do nosso país com as questões de lá. Essas efemerides são marcas jornalísticas desses artigos, além da circunscrição ao tamanho do texto.

Ao que parece, a própria escolha dos artigos a se publicar teria sido feita pelo editor, talvez sob supervisão do próprio Euclides, como lemos nesta carta a Firmo Dutra, de 1906: “Um editor português (do Porto) resolveu reunir alguns artigos meus. Dei ao volume o título *Contrastes e Confrontos*. O trabalho está pronto em breve” (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 314). Em outra carta, Euclides (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 322) dá a entender que até o título teria sido dado pelo editor:

Um editor português (com a mania do suicídio) reuniu uns vinte artigos meus, pespegou-lhes o título de *Contrastes e Confrontos*, pediu um prefácio ao Bruno – o fantástico Pereira de Sampaio¹ – e arranjou um livro que dentro de 15 dias aqui chegará. Não será bem um livro – mas agradeço ao Joaquim Leitão (o tal descabeçado) o pensamento. Tais artigos são uma espécie de filhos naturais do espírito, mais descuidados, talvez, porém às vezes mais dignos do nosso amor. Hei de mandar-te um exemplar.

O editor português, Joaquim Antunes Leitão, era gerente da Empresa Literária Tipográfica do Porto. Nessa carta a Escobar, um dos grandes amigos e correspondentes de Euclides, em *Contrastes e Confrontos*, aparentemente, teria sido responsabilidade do editor a seleção dos artigos, o nome do livro e a encomenda do prefácio. Na “Nota Complementar”, que aparece na primeira e na terceira edição do volume,² lemos:

¹ O escritor republicano português, José Pereira de Sampaio (1857-1915), usava como pseudônimo o nome Bruno, em homenagem a Giordano Bruno.

² Um exemplar da primeira edição do livro está na Biblioteca Nacional e um da terceira, no Arquivo Nacional. Foi possível verificar algumas transformações sofridas pelo livro que, em suas edições mais recentes, já não conta com a “Nota Complementar” e nem com o prefácio de Bruno Sampaio. Infelizmente não pude encontrar um exemplar da segunda edição para consulta. Consta no catálogo da “Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Euclides da Cunha (1866-1966)”, organizada pela

Os vários capítulos de que se compõe o presente volume, são, em geral, artigos esparsos publicados no periodo de 1901-1904 em diferentes jornaes do Brasil.

As instancias de amigos do autor, que mui judiciosamente entenderam que estas joias litterarias não deviam ficar esquecidas nos periodicos onde tinham sido insertas, devemos a fortuna de poder apresentá-las, reunidas em volume, ao publico ilustrado de Portugal e Brasil.

Ao Exmo. Sr. Dr. Euclides da Cunha agradecemos, penhorados, a deferencia que teve para com a nossa modesta casa, preferindo-a para editora de *Contrastes e Confrontos*.

Porto, Dezembro de 1906.

Os Editores. (CUNHA, 1913, p. 77).

Como podemos ler na nota acima, amigos do autor, juntamente com os editores, teriam selecionado estes artigos e teria cabido ao autor dar aval aos editores para publicação. Na primeira edição de *Contrastes e Confrontos* não temos o “Discurso de recepção” proferido em dezembro de 1906, na Academia Brasileira de Letras que, na terceira edição, de 1913, aparece como o último artigo do volume. Não podemos afirmar se a incorporação desse discurso ao volume teria sido uma intenção do autor ou dos editores.

José Pereira de Sampaio (CUNHA, 1913, p. 6), o Bruno, em seu prefácio, confirma que teria recebido a incumbência de prefaciar o livro, apresentando o autor, a quem já admirava desde a leitura de *Os Sertões*, ao público português:

Só por este motivo e com intuito de tal illucidação a meus conterraneos, é que eu acquiesci à honrosissima incumbencia que benevolamente me foi commetida, pois não me reconheço auctoridade para patrocinar perante os cultos quem, como o dr. Euclides da Cunha, de nenhum amparo carece, nem pelo que toca

Biblioteca Nacional, que o Grêmio Euclides da Cunha possui um exemplar da segunda edição. Na descrição dessa edição, reproduzida nas referências do catálogo, lemos: “acrescentada com o retrato e discurso de recepção do auctor na Academia Brasileira de Letras, e um estudo critico do Dr. Araripe Júnior” (BIBLIOTECA NACIONAL, 1966, p. 27). O exemplar teria uma dedicatória do autor para Afonso Peixoto, datada de outubro de 1907. Sendo assim, podemos inferir que o “Discurso de recepção” entrou no livro por ocasião da segunda edição.

ao pensamento, autonomo, pessoal e proprio, nem pelo que diz respeito à forma litteraria, que é insignemente perfeita.

Podemos concluir que a seleção de artigos não teria sido feita pelo autor, mas por ele avalizada: tem-se, assim, a montagem de *Contrastes e Confrontos*. Na edição das *Obras Completas*, de Afrânio Coutinho, o prefácio foi suprimido e não há referência sobre quais edições teriam sido consultadas para a publicação.

Contrastes e Confrontos é qualificado por Euclides não como um livro, mas como um produto de uma escrita mais descuidada, da qual ele gostava. As diferenças entre *Os Sertões* e *Contrastes e Confrontos*, além de outros aspectos, passam por aí. Enquanto o primeiro livro foi submetido ao labor e dedicação próprios de uma escrita mais demorada, em que a prosa era coesa, o último, mesmo que posteriormente tenha tomado a forma de um livro, nasceu de uma escrita jornalística, de textos feitos para serem lidos separadamente e, por isso, sem coesão temática; são frutos de uma escrita mais apressada, sem o tempo necessário de revisão e maturação das ideias expostas, como Euclides (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 379) comenta em carta a Agustín de Vedia, de fevereiro de 1907: “Há dias enviei a V. Exa. um volume do meu último livro *Contrastes e Confrontos*, que tem o único valor de enfeixar artigos esparsos de três meses de jornalismo nos intervalos de minha engenharia trabalhosa”.

No volume *Ensaios e inéditos*, organizado por Leopoldo Bernucci, o capítulo “Contrastes e Confrontos” apresenta outras versões de nove artigos que compõem a edição original. A edição partiu dos manuscritos para apresentar aos leitores as versões enviadas aos jornais, com frases, parágrafos e até títulos diferentes das versões que temos nas edições do livro.

Peru versus Bolívia

O outro livro de Euclides, *Peru versus Bolívia*, é também resultado de uma compilação de artigos publicados no *Jornal do Commercio*. Em carta ao editor português, Joaquim Antunes Leitão, Euclides (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 334) comenta: “Breve enviarei a José Pereira Sampaio um livro (*Peru versus Bolivia*) que improvisei em um mês³ – e nessa ocasião saldarei com o meu bom padrinho, em Portugal, a

³ Entre 9 de julho e 9 de agosto de 1907.

minha velha dívida”. Possivelmente, a dívida era referente ao prefácio de *Contrastes e Confrontos* feito por Pereira de Sampaio. Em carta a Domício da Gama, de agosto de 1907, Euclides (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 337) comenta:

Chegaram aí uns artigos, “Peru versus Bolivia”, que publiquei no Jornal do Comércio? É uma das minhas quixotadas. Constituiu-me, por satisfazer à índole romântica, um cavaleiro andante da Bolívia, contra o Peru. Por quê? Talvez porque a Bolívia... é mulher. De qualquer modo, manda-me dizer a tua impressão sobre o lance.

Mesmo que tenha sofismado em torno da defesa da Bolívia, ele não poderia ter defendido o Peru. A posição diplomática do Brasil na contenda do Acre, à qual Euclides deveria se sujeitar como funcionário do Ministério do Exterior que foi, inclusive, enviado à região em litígio, era favorável à Bolívia; o Brasil considerava que o território do Acre era originalmente pertencente à Bolívia e, por isso, ela poderia tê-lo cedido ao Brasil, como o fez.

O caso é que *Peru versus Bolivia* também é fruto de publicações jornalísticas, ou seja, assim como *Contrastes e Confrontos*, é uma compilação de artigos. O livro possui coesão temática, fazendo um estudo detalhado das cartas geográficas produzidas no Peru sobre as suas fronteiras, chegando à tese final de que o litígio em torno da questão acreana não possuía fundamentação cartográfica, uma vez que somente um mapa estendia os limites do Peru até as margens esquerdas do rio Madeira.

A primeira edição de *Peru versus Bolivia* (consultamos um exemplar pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional) editada pela Typografia do *Jornal do Commercio*, em 1907, começa com uma epígrafe de Victor Hugo (*apud* CUNHA, 1907b, tradução nossa): “Porém, permite-se, até mesmo ao mais fraco, ter uma boa intenção e dizê-la”.⁴ A epígrafe foi retirada do prefácio do primeiro tomo de *La légende des siècles: histoire, les petites épopées*, publicado em 1859. A primeira tradução para o português é de 1956; talvez por se tratar de um poema erudito e cheio de referências, a tradução tenha demorado tanto, e provavelmente Euclides consultou uma edição francesa.

⁴ No original: “...mais il est permis, même au plus faible, d'avoir une bonne intention et de la dire”.

O volume contém dois mapas: o Mapa I, intitulado “esboço do Brasil com um enfoque na zona litigiosa e do território brasileiro do Acre” e o Mapa II, intitulado “um estudo mais detalhado da zona litigiosa”. Os dois mapas estão em preto e branco. O livro apresenta ainda as “Notas adicionais indispensáveis” e o apêndice, com os seguintes documentos: I – Protesta del Peru; II – Contra-protesta de Bolívia; III – Demarcação brasílio-boliviana no Madeira; IV – Demarcação definitiva no Javary (acta). O volume da Biblioteca Nacional contém uma carta manuscrita de Euclides para seu amigo Coelho Neto, datada de 16 de novembro de 1903, que foi editada por Galvão e Galotti na *Correspondência de Euclides da Cunha* (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 189).

Há ainda uma outra primeira edição de *Peru versus Bolívia*, consultada no Arquivo Nacional, que foi editada pela Livraria Francisco Alves, do Rio de Janeiro, também de 1907. Tal como a primeira e a segunda edição, essa edição contém os mapas, as notas adicionais e o apêndice, suprimindo apenas a epígrafe. Na edição das *Obras Completas*, organizada por Afrânio Coutinho, temos a epígrafe e as notas adicionais, mas não temos os mapas e o apêndice.

Na segunda edição, dirigida por Gilberto Freyre pela Editora José Olympio, de 1939, com uma tiragem de apenas dois mil exemplares, temos a epígrafe, os dois mapas, sendo o primeiro colorido, as notas adicionais e o apêndice. A edição vem acrescida da resenha do livro, “Peru versus Bolívia”, feita por Oliveira Lima (CUNHA, 1939, p. VIII), e publicada n’*O Estado de São Paulo*, em 16 de novembro de 1907:

O sr. Euclides da Cunha tem em si dois motivos de superioridade sobre o commun dos advogados de limites, que são sua proficiência profissional como engenheiro e a sua expressão empolgante como literato. Como engenheiro o lado technico, a argumentação científica, a que um leigo é estranho ou que só pode utilizar como amador, offerece-lhe um terreno sólido sobre que assentar sua exposição política, evitando que ela se torne senão romantica, pelo menos puramente letrada. Como literato, o talento posto em semelhante exposição garante-lhe a somma de leitores que a aridez physica afugentaria.

A listagem dessas diferenças entre as edições, por mais enfadonha que possa ser para o leitor, mostra como *Os Sertões* parece ter sido considerada pelos editores a única obra de Euclides. Pois se temos

acesso, por exemplo, às resenhas desse livro, tanto nas *Obras Completas*, como em volumes à parte (FACIOLI; NASCIMENTO, 2003), o cuidado nas edições dos outros livros não se mostrou o mesmo.⁵ A resenha de Oliveira Lima, que citamos acima, atenta para uma questão que tomou muito tempo e trabalho por parte de Euclides. O crítico faz um juízo muito pertinente do volume, ressaltando seu lado extremamente técnico, combinado com uma exposição sóbria de assuntos que, à época, exigiam muita delicadeza. Euclides, em *Peru versus Bolívia*, faz uma defesa magistral da Bolívia no litígio que envolvia também o Brasil.

Dos três livros pós *Os Sertões*, esse talvez seja o menos considerado e que sofreu mais supressões em suas edições posteriores. Na edição de Bernucci dos *Ensaios e inéditos*, o capítulo sobre *Peru versus Bolívia* foi montado a partir do manuscrito em caderneta. Segundo o editor, provavelmente os volumes da primeira edição do *Jornal do Commercio* foram impressos para doação a amigos e instituições. Já a edição da Livraria Francisco Alves foi feita para venda, não se tendo notícia de exemplares autografados por Euclides. Talvez pelo caráter extremamente técnico do livro, ele tenha sido deixado de lado pelos leitores. O próprio Euclides argumenta sobre o caráter móvel dos rios e, consequentemente, dos mapas, o que tornaria seu trabalho rapidamente desatualizado. De qualquer maneira, para quem pretende conhecer um pedaço da história dos mapas sobre a região de conflito entre Brasil, Peru e Bolívia, o livro é uma boa fonte de consulta.

À Margem da História

Talvez por causa da feição originalmente jornalística tanto de *Contrastes e Confrontos* como de *Peru versus Bolívia*, Euclides da Cunha suspeitasse que os críticos tinham razão, e ele só publicara um único livro. Em carta a Escobar, de abril de 1908, ele lamenta ter se tornado um autor de artigos: “Que saudades do meu escritório de folhas de zinco e sarrafos, da margem do rio Pardo! Creio que se persistir nesta agitação estéril não produzirei mais nada de duradouro. Já fiz dois livros e não sei

⁵ *Os Sertões* ganhou uma nova edição crítica, em 2016, organizada por Walnice Nogueira Galvão. Além de reproduzir as páginas das cadernetas de campo e imagens de Flávio de Barros, fotógrafo do conflito de Canudos, a publicação ainda reúne uma extensa fortuna crítica.

sair [sic] e ainda sou o autor, dos quantos artigos depois dos *Sertões!*” (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 357).

Insatisfeito com a sua produção, saudoso do escritório em que *Os Sertões* foi escrito, ele acusa a existência tumultuada e instável pela dificuldade de escrita. À época, o autor se dedicava à produção de um livro sobre a Amazônia que teria inspiração no poema de Milton, o *Paraíso Perdido*, alusão feita pelo próprio Euclides. Mas o caso é que *À Margem da História* foi publicado postumamente e também com a utilização de artigos publicados em jornais: “Rios em abandono” foi publicado em 1908 no *Almanack Brasileiro Garnier*, com o nome de “Rio abandonado (o Purus)”; “Da Independência à República” foi publicado em 1906 na *Revista do IHGB*; “Brasileiros” foi publicado em 1907 no *Jornal do Commercio*; e “Martín García” foi publicado com o título de “Martín García, Juicios Críticos”, em 1908, em um volume organizado por Agustín de Vedia, em Buenos Aires; no mesmo volume, saiu o artigo “O primado do Pacífico”. Ou seja, dos doze artigos (ou capítulos) do livro, cinco já tinham sido publicados e mesmo os inéditos possuíam formato e tamanho característicos de artigos de jornal.

Na edição de 1909 de *À Marjem da História*, consultado na Biblioteca Nacional, editado pela Livraria Chardron do Porto, não há prefácio ou apêndice que nos informe melhor sobre sua confecção. Na segunda edição, de 1913, da mesma casa editorial, lemos:

Quando se procedia à composição deste livro, feita sobre o original, a morte, tragicamente, abruptamente, veio roubar-lhe o carinho desvelado, que o autor lhe prestava na sua revisão, atenta a nova grafia da Academia Brasileira. Não podendo portanto ser totalmente feita pelo malogrado escritor, julgamos que a edição nada sofrerá em relação à grafia, não só pela orientação comunicada por Euclides da Cunha, mas também pela acurada atenção prestada à obra depois do fatal acontecimento, que tanto nos contristou. O malogrado escritor reconheceu o cuidado havido, pois que na última carta⁶ que nos dirigiu, datada de 25 de Julho de 1909, diz assim:

“Recebi ontem as provas do livro e hoje as devolvo revistas. Como verão, a nova grafia da Academia continua a perturbar-me

⁶ Esta carta, destinada aos Srs. Lello & Irmão, Livraria Chardron, Porto, datada de 25 de julho de 1909, encontra-se também na compilação feita por Galvão e Galotti (1997, p. 417).

grandemente na revisão. Devo aceitá-la por coerência; mas na realidade atraído por tantos afazeres, não tive tempo ainda de exercitá-la.

As minhas próprias cartas denotam esta desordem gráfica. Em geral, obedeço por hábito. É feição antiga. Felizmente o revisor de V.S. não procede mecanicamente, como quase todos; é realmente homem inteligente, e acautelado – como o demonstram as últimas provas que recebi...”

Os editores. (CUNHA, 1913, p. 26).

Nem a carta de Euclides nem as palavras dos editores elucidam os critérios de seleção dos artigos para a publicação do livro. Uma vez que o autor participou das correções das provas, imaginamos que ele teria selecionado ou avalizado os textos a serem publicados. Na primeira parte, “Terra sem História (Amazônia)” há uma coesão dos temas abordados em torno da paisagem amazônica; o artigo “Judas-Ahsverus” aparece como excerto, o que corrobora a hipótese de que esse texto não entraria na compilação, conforme argumenta Milton Hatoum (2002, p. 318):

é o que mais se desvia de uma análise geográfica ou histórico-social da Amazônia. É como se esse relato fosse um quadro estranho ou dissonante para o próprio Euclides da Cunha, que relutou em incluí-lo no conjunto de seus ensaios amazônicos e o considerou um “excerto”.

Na segunda parte do livro, “Vários Estudos”, a escala da argumentação aumenta, e os textos versam sobre a América e o Pacífico. Na terceira parte, “Esboço de história política”, volta-se o foco para o Brasil e os eventos históricos acontecidos no intervalo entre a Independência e a Proclamação da República. Na última parte, “Estrelas indecifráveis”, temos um artigo sobre astronomia e profecias bíblicas.

Na biblioteca Cecil H. Green Library, da Universidade de Stanford, há uma caderneta com alguns manuscritos do livro. Segundo as pesquisas de Bernucci lançadas em 2018, a caderneta contém um rascunho de “Impressões gerais”, de “O primado do Pacífico” e de “Viação sul-americana”, informação que também foi apresentada por Mauro Almeida e Manuela Carneiro da Cunha, em artigo de 2009. O estudo de Bernucci faz um cotejamento entre o que está na caderneta e o que saiu em *À Margem da História*, além de analisar as diferenças de versões desses textos, em suas publicações em jornal: uma versão do

primeiro capítulo do livro saiu no *Jornal do Commercio*, de Manaus, em 1905, e do Rio de Janeiro, em 1906. O motivo do primeiro capítulo também foi aproveitado no discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, posteriormente publicado em *Contrastes e Confrontos*. Sobre o artigo “O primado do Pacífico”, Bernucci faz um cotejamento com a sua versão para o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, de 19 de janeiro de 1908. E sobre o artigo “Viação sul-americana”, Bernucci faz um cotejamento do manuscrito com a versão para o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, de 7 de março de 1908.

O livro organizado por Hildon Rocha, *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*, editado pelo Senado Federal em 2000, faz um cotejamento das primeiras edições das obras euclidianas, mas toma como base a *Obra Completa* organizada por Afrânio Coutinho que, conforme mencionamos, suprime muitas informações contidas nos livros. No intuito de reunir toda a produção euclidiana sobre a Amazônia, o organizador seleciona artigos que versam sobre essa temática em *Contrastes e Confrontos*, *À Margem da História, Peru versus Bolívia* e no Relatório da Comissão Mista. Além disso, temos a entrevista sobre a missão diplomática, publicada no *Jornal do Commercio*, de Manaus, em 29 de outubro de 1905; a resenha “Fronteira Sul do Amazonas, questão de limites”, do livro, de mesmo título, de Manuel Tapajós, publicado em *O Estado de São Paulo* em 14 de novembro de 1898; o prefácio de *Inferno Verde*, livro de Alberto Rangel, de 1908, e o artigo “Entre os seringais”, publicado na revista *Kosmos* em 1906.

Sobre esse último artigo, cabe comentar que Plácido de Castro (PREFEITURA DO ALTO ACRE, 1907, p. 17) acusa Euclides de plágio, como vemos no relatório de 1906, apresentado ao então Ministro da Justiça, Augusto Tavares de Lyra:

Fomos nós, entre outros, quem lhe prestou o maior contingente para o trabalho depois publicado.

Em outubro de 1905, a bordo do vapor Rio Branco, da Companhia Amazônica, teve o Dr. Euclides da Cunha a franqueza de nos confessar a sua alheação dos nossos costumes e, nessa ocasião, pedio-nos, lhes forçassemos algumas informações, ao que nos promptificamos em acceder ao seu pedido, escrevendo em sua própria carteira de notas uma ligeira monographia, onde procuramos discriminá-la, sem preocupação de forma, a vida do singelo industrial – o extrator da borracha. Mais tarde vimos as

nossas despretensiosas notas publicadas no Kosmos; vinham, então, revestidas de flores de estilo, numa linguagem burilada e castiça, mas, muito a pezar nosso, profundamente truncadas e extremamente adulteradas. Torceu-nos por completo o Dr. Euclides da Cunha as nossas informações para vir despertar a piedade do público com as vivas cores do quadro em que pretende descrever o proletariado, os indivíduos desfigurados, os cadáveres ambulantes torpemente explorados pelos proprietários – cruéis esbanjadores dos desgraçados seringueiros. Só o nosso croquis da caprichosa distribuição das estradas de seringa escapou ilesa à maldade do ilustre escritor.

Mesmo que não se possa confirmar a acusação de plágio, o incômodo maior de Plácido de Castro é referente à torção que Euclides teria realizado, tanto nas palavras quanto nos argumentos. De fato, para Euclides os patrões são os grandes exploradores, enquanto para Plácido de Castro, “proprietario e seringueiros são ‘indignadamente explorados’, mas pelo Governo Federal” (PREFEITURA DO ALTO ACRE, 1907, p. 18). Euclides teria uma visão curta, mais preocupada em enxertar “flores de estilo” na prosa do que em problematizar a situação para além dos limites do seringal. Plácido de Castro tinha razão já que, com a decadência da exploração, muitos patrões e casas de avimento faliram. A estetização da pobreza, realizada através dos floreios na prosa, figurava os seringueiros como cadáveres ambulantes, e não ajudava a reverter a situação denunciada. Isso acaba por colaborar com uma espécie de cárcere discursivo em que os seringueiros são mantidos: sempre abandonados, miseráveis, sofrendo de indigência e paludismo. Essa imagem é aproveitada posteriormente por vários autores, como Mário de Andrade, em seu “Acalanto do Seringueiro”, de 1927.

O Livro e o Álbum

Finalizo esse texto me detendo sobre a potência do Livro em Euclides da Cunha. Ou, talvez fosse melhor dizer, refletindo sobre o fracasso do Livro em Euclides da Cunha: a obra como vontade, a obra fantasiada, a fantasia da fabricação de um objeto, para usar termos de Roland Barthes (2005). Sem querer empreender uma inquirição sobre a falência das intenções do autor, vamos perscrutar o contorno dessa obra que não se realizou, ou dessa fantasia que tangenciava as obras que de

fato aconteceram. Em *A preparação do romance*, Barthes (2005, p. 99, grifo do autor) comenta sobre a fantasia da obra:

Que fantasia tem aquele que quer escrever, com relação à obra a ser feita? Sob que espécie ele avê? O que, nela, lhe dá vontade, de tal modo que essa vontade possa (pois tudo reside nisso) se transformar pragmaticamente em trabalho completo (e paciente)? Por outras palavras, que *imagem-guia* escolherá ele para “colocar” em seu programa a Obra a ser feita?

Poderíamos usar um trecho da carta que Euclides da Cunha (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 266) escreveu para Coelho Neto como resposta a Barthes:

Não te direi os dias que aqui passo, a aguardar o meu deserto, o meu deserto bravio e salvador, onde pretendo entrar com os arremessos britânicos de Livingstone e a desesperança italiana de um Lara, em busca de um capítulo novo no romance mal-arranjado desta minha vida. E eu já devia estar dominando as cabeceiras do rio suntuoso, exausto nos primeiros boleios dos Andes ondulados. [...] Nada te direi da terra e da gente. Depois, aí, e num livro: *Um Paraíso Perdido*, onde procurarei vingar a Hiloe maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII. Que tarefa e que ideal! Decididamente nasci para Jeremias destes tempos. Faltam-me apenas umas longas barbas brancas, emaranhadas e trágicas.

Sempre me intrigou a curiosidade dos críticos de Euclides da Cunha em relação ao seu não-livro ou projeto de livro, *Um paraíso perdido*. Na vasta bibliografia crítica sobre o autor, podemos encontrar a referência ao paraíso (de fato perdido, uma vez que nunca realizado) euclidiano tanto em nomes de artigos, quanto em nomes de livros. Na ânsia de preencher o vazio de uma obra não realizada, mas desejada (certamente pelos leitores, mas, podemos supor, também pelo próprio Euclides), talvez tenhamos refletido pouco sobre a sua não-realização. Se os projetos de Mallarmé e Flaubert⁷ sobre um livro a ser escrito foram

⁷ Barthes (2005, p. 106) reflete sobre os projetos de obra de Mallarmé e Flaubert em *A preparação do romance*. Diferentemente de Euclides da Cunha, que só fez menções abstratas ao livro que pretendia escrever, os dois autores franceses redigiram planos de obra, o que permite ao leitor mais possibilidades de imaginar as obras fantasiadas.

acatados pela crítica especializada, por que relutamos em acatar o não-livro euclidiano? Por que insistimos em preencher esse vazio supondo os textos que poderiam integrar esse volume?⁸

O título da possível obra é intrigante: *Um paraíso perdido*. Paraíso é uma palavra persa referente aos parques e jardins, cercados, dos reis. A Amazônia não poderia ser um paraíso, nem um parque ou um quintal, pois esses últimos, mesmo que se possa perder de vista os seus limites, possuem um contorno delimitado. Ainda que a floresta seja um jardim de deus (outra acepção possível para a palavra paraíso), é um paraíso incompleto, pois está em construção, é sem limites, sem previsibilidade, sem fim.⁹ Não obstante, o “um paraíso” euclidiano vem acompanhado do adjetivo “perdido”, reiterando, novamente, essa previsibilidade impossível (e atestada por Euclides) da floresta. Concomitantemente, se o paraíso se perdeu (ou foi sempre perdido), do livro a ser feito tem-se apenas a *imagem-guia*: não temos sequer um projeto ou um programa.

Antes de chegar na Amazônia, Euclides já imagina o livro a escrever. A ideia é repetidamente anunciada:

Se escrevesse agora esboçaria miniaturas do caos incompreensíveis e tumultuárias, uma miniatura formidável de vastas florestas inundadas e de vastos céus resplandecentes. Entre tais extremos está, com as suas inumeráveis modalidades, um novo mundo que me era inteiramente desconhecido... Além disso, esta Amazônia recorda a genial definição do espaço de Milton: esconde-se a si mesma. O forasteiro contempla-a sem ver, através de uma vertigem. Ela só aparece aos poucos, vagarosamente, torturantemente. (GALVÃO; GALOTTI, 1997, p. 268-269)

⁸ A referência ao “Paraíso Perdido” euclidiano é comum entre os críticos. Leandro Tocantins publica *Euclides da Cunha e o Paraíso Perdido* em 1966. Alguns anos mais tarde, Hildon Rocha organiza *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*, editado pelo Senado Federal em 2000, volume em que a maior parte da produção euclidiana sobre a Amazônia está reunida. Francisco Foot-Hardman aproveita o empuxo euclidiano para compor um livro de ensaios sobre os textos amazônicos de Euclides em *A vingança de Hileia – Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna*, publicado pela Editora da UNESP em 2009. Outros volumes poderiam ser citados além desses, mas esses três já formam uma boa amostra do interesse da crítica em preencher a não-obra euclidiana.

⁹ Jean-Luc Nancy (2003, p. 102-103), em *Au fond des images*, faz várias considerações sobre as diferenças etimológicas de “jardim”, “paraíso”, “parque” e “horta”.

“Se escrevesse agora” – pois não se escreveu agora? Eis aí encenada a “responsabilidade da forma”: a escritura não só como instrumento de uma mensagem, mas também como um “jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARHTES, 2013, p. 17). A escritura repete um espaço que se esconde de si mesmo, como referência ao *Lost Paradise*, de Milton; mas se esse espaço está sempre perdido, ele não pode existir a não ser como fulgor... o paraíso perdido exatamente por nunca ter sido achado.

Mesmo que descrevamos as diferenças entre *Um paraíso perdido* e as obras de fato realizadas (sem entrar no mérito de lidarmos com fracassos da *imagem-guia*), Barthes (2005, p. 103, grifos do autor) poderia dizer que “a obra não permite o reencontro de seu ponto de partida, a figura de seu *empuxo* = imagem que esteve diante do autor, que ele desejou e cujo desejo lhe permitiu passar do *escrever* ao *escrever alguma coisa*”. Esse empuxo euclidiano, do paraíso que se perdeu, deveria, então, permanecer perdido. Paradoxalmente, é um reencontro entre a obra e a imagem da obra, através do que não se concretiza. Quer dizer, a proposta de vingar a Amazônia escrevendo um livro sobre a sua perdição talvez só pudesse se realizar como *imagem-guia*, como proposta irrealizável de um livro: “Em geral, ou se encontra um ótimo título e não se faz o livro ou faz-se o livro sem título e aceita-se afinal, por cansaço, um título neutro”, diria Barthes (2005, p. 270).

Se a *imagem-guia* poderia abastecer a ideia do livro porvir, durante a viagem, pequenas imagens promovem a passagem da potência do escrever para escrever alguma coisa. Um outro empuxo euclidiano é a visão do rio Amazonas, no estuário do Pará, o princípio e o fim da floresta. Sobre essa imagem, lemos: “Calei um desapontamento” (CUNHA, 1966b, p. 204) ou ainda “o que sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, [...] é antes um desapontamento” (CUNHA, 1966a, p. 223). Se a visão do rio prometia a possibilidade de escrever alguma coisa, mesmo que fosse algo como “a minha visão do Amazonas”, o desapontamento e o anúncio do fracasso fazem com que Euclides escreva. Ele não consegue ver o rio, não consegue admirá-lo, mas se debruça sobre seu caderno de notas e descreve:

alinhei nas fôlhas da carteira os mais peregrinos adjetivos, os mais roçantes substantivos e resplandentes verbos com que me acudiu caprichoso vocabulário... para ao cabo dêsses esforço rasgar as páginas inúteis onde alguns períodos muito sonoros bolhavam, empolando-se, inexpressivos e vazios. (CUNHA, 1966b, p. 204)

Mesmo sem conseguir admirar uma paisagem que tanto desejava conhecer, o autor escreve; ao desviar-se do lugar comum de louvor e admiração à foz do Amazonas, inscreve a perda e o fracasso. Os períodos bolhosos são mencionados, mas foram rasgados. O artifício retórico do discurso que lemos é resultado dessa tentativa fracassada que impulsionou novas páginas que, por sua vez, não seriam vazias e inexpressivas como as que escrevera anteriormente.

Nessa cena, a escrita e a viagem aparecem intimamente ligadas a um desejo de compreensão e, por conseguinte, de admiração. Se o que ele via “era dúvida e incaracterístico” (CUNHA, 1966a, p. 207), a escritura (no sentido barthesiano, como um abalo que faz vacilar o conhecimento e o sujeito¹⁰) assume o *vazio de fala* como produto: não é possível se orientar em territórios abismáticos. A “superfície líquida, barrenta e lisa” (CUNHA, 1966b, p. 204) que confunde terra, céu e água, tomaria a forma de seu vazio – funcionando como “um desejo de resolver a contradição e de amalgamar o saber e a escritura” (BARTHES, 2005, p. 120).

O livro a ser feito, que se chamaria *Um paraíso perdido*, e a visão do grande rio (que, entretanto, não se vê) funcionam como empuxos para a produção euclidiana. Mesmo que a ideia do livro tenha sido voluntariamente abandonada, a forma fantasiada funcionou como um fantasma, assombrando, com a potência do fracasso, a escritura em realização. Podemos conjecturar que talvez não fosse somente a fantasia da obra que assombrava Euclides, mas também o fantasma do grande livro, *Os Sertões*, e o não-livro depois dele.

Em *A preparação do romance*, Barthes (2005, p. 130, grifos do autor) apresenta uma definição de Livro: “O Livro é, em sua mais alta concepção (Dante, Mallarmé, Proust), uma representação do universo; o livro é homólogo ao mundo. Querer o Livro, ‘arquitetural e premeditado’, é conceber e querer um universo *Uno*, estruturado, hierarquizado”.

O Livro teria a pretensão de abranger um todo, dando-lhe uma ordenação hierárquica. Por outro lado, o “Álbum, à sua maneira, representa pelo contrário um universo não-uno, não hierarquizado,

¹⁰ “A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um *vazio de fala*. E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência” (BARTHES, 2007, p. 10, grifos do autor).

disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência” (BARTHES, 2005, p. 130, grifo do autor). Para Barthes (2005, p. 130), diante dessas duas formas, é possível recusar “essa dispersão, e por isso mesmo repelir o Álbum, o Diário, pois o Álbum é da ordem do ‘assim’, ‘do jeito que vem’, e implica, no fundo, que se acredite na natureza absolutamente contingente do mundo”. Ou pode-se “acomodar-se à glória dessa dispersão, dessa cintilação, recusando o mito do profundo oposto ao aparente” (BARTHES, 2005, p. 131). Feita a escolha pela escrita, seria necessário decidir sobre a forma, que seria a revelação da filosofia da composição ou seria a resposta à pergunta “em que acredito?”. Barthes (2005, p. 131, grifo do autor) afirma que “a ideia de Livro implica uma filosofia monista (estrutura, hierarquia, *ratio*, ciência, fé, história); a ideia de Álbum implica uma filosofia pluralista, relativista, cética, taoísta etc.”.

Tencionando o argumento de Barthes em torno da produção de Euclides da Cunha, vemos um impulso livresco. A imagem-guia inicial, *Um paraíso perdido*, o demonstra: propõe-se uma interpretação apaixonada da história de um vasto território, conduzindo o argumento central para uma espécie de vingança da própria floresta contra o homem; seria um livro que já possuía um argumento precedente a qualquer observação, uma ideia monológica e predeterminada da floresta: o livro vingador, o paraíso perdido, o *Sertões* da floresta. Mas só há impulso (ou empuxo) livresco, não há realização. O que se produz sobre a Amazônia (seja antes, durante ou depois da viagem) possui um outro caráter, um outro *ethos*, mais classificável como Álbum.

Através dessa análise das publicações de Euclides, poderíamos dizer que o formato Livro, segundo a proposição de Barthes (2005), teria sido alcançado somente em *Os Sertões*, uma vez que os livros posteriores são originários de publicações em jornais; do livro póstumo não temos muitas informações sobre o seu processo de edição, além de algumas alusões em cartas a um livro sobre a Amazônia. Os três livros, então, possuem o formato do Álbum: os textos não são hierarquizados, são independentes uns dos outros, e são originários de publicações dispersas influenciadas por contingências da época.

Devemos considerar, no entanto, que os artigos publicados nos livros posteriores a *Os Sertões*, mesmo tendo o formato do álbum, não escapam de uma aspiração livresca. Em vários artigos, seja em *Contrastes e Confrontos* ou em *À Margem da História*, a aspiração a uma resposta única, a uma solução e uma conclusão definitiva dos assuntos sobre os

quais o autor se debruça é visível. Em suma, apesar de sua produção ter tomado o aspecto formal do álbum, seu conteúdo continua tendendo ao livro, tal qual Barthes (2005) o pensa em *A preparação do romance*.

Apesar de ressaltar a oposição entre livro e álbum, Barthes (2005) afirma que ela é frágil. Quando pensamos nessa oposição a partir do devir da obra a tendência é que todos os livros se tornem álbuns. Para explicar melhor esse ponto, Barthes (2005, p. 133) cita Valéry:

“É estranho como a passagem do tempo transforma toda obra – portanto, todo homem – em fragmentos. Nada de inteiro sobrevive – exatamente como na lembrança, que não é mais do que cacos e só se torna precisa através de falsidades”. O Livro, de fato, está fadado a tornar-se destroços, ruínas erráticas; é como um torrão de açúcar derretido na água: certas partes se achatam, outras permanecem de pé, eretas, cristalinas, puras e brilhantes.

A maioria dos textos sobre os quais falamos neste artigo surgiu em periódicos; são curtos, datados, pontuais. Feitos para serem lidos concomitantemente a outros textos de outros autores, sobre outros assuntos; estão imersos em edições sobre as quais se acumularam muitos outros textos e edições. Ao refletir sobre essas edições, vemos que nada de inteiro sobrevive; trabalhamos com cacos, textos recortados. Barthes (2005, p. 134, grifos do autor), com efeito, nos diz: “O que resta do Livro é a *citação* (no sentido muito geral): o fragmento, o relevo que é *transportado* alhures. [...] O que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o *gérmén*; o Livro, por mais grandioso que seja, é apenas a *soma*”.

Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. II.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Exposição comemorativa do centenário de nascimento de Euclides da Cunha: 1866-1966*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1966.

72p., [5]f. de estampas, 24 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285824/icon1285824.pdf. Acesso em: 5 mar. 2021.

CUNHA, Euclides da. *À Margem da História*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966a. v. I. p. 223-288.

CUNHA, Euclides da. *À Margem da História*. Pôrto: Liv. Chardron, 1909. 309 p.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e Confrontos*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966b. v. I. p. 103-219.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e Confrontos*. Prefacio de José Pereira de Sampaio (Bruno). Porto: Emp. Litteraria e Typographica, 1907. xxiii, 257 p., 18 cm.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e Confrontos*. Prefacio de José Pereira de Sampaio (Bruno). 3. ed., acrescentada com o retrato e discurso de recepção do auctor na Academia Brasileira de Letras, um estudo critico do Dr. Araripe Junior e uma noticia biographica de João Luso. Porto: Magalhães & Moniz Editores, 1913.

CUNHA, Euclides da. *Ensaios e inéditos*. Organização de Leopoldo M. Bernucci e Felipe Pereira Rissato. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

CUNHA, Euclides da. *O rio Purus*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966c. v. I. p. 681-734.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica de vários autores. Fotos de Flávio de Barros. São Paulo: Ubu Editora: Edições Sesc, 2016.

CUNHA, Euclides da. *Peru versus Bolívia*. [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional, [1907?]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Accervo_Digital/livros_eletronicos/peruversusbolivia.pdf. Acesso em: 4 mar. 2021.

CUNHA, Euclides da. *Peru versus Bolívia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939. 194 p., 23 cm, edição com mapas.

CUNHA, Euclides da. *Peru versus Bolívia*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1966d. v. I. p. 735-810.

CUNHA, Euclides da. *Perú versus Bolivia*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1907a. 210 p.

CUNHA, Euclides da. *Perú versus Bolivia*. Rio de Janeiro: Typ. do “Jornal do Commercio”, de Rodrigues &. 1907b. 210 p. Disponível em: <http://sistemas.stf.jus.br/dspace/xmlui/handle/123456789/652>. Acesso em: 5 mar. 2021.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido*: reunião de ensaios amazônicos. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Brasília: Senado Federal: Conselho Editorial, 2000.

FACIOLI, Valentim; NASCIMENTO, José Leonardo do (org.). *Juízos críticos: Os Sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora Unesp, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo (org.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança de Hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HATOUM, Milton. Expatriado em sua própria pátria. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Euclides da Cunha, São Paulo, n. 13-14, p. 318-339, dez. 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

PREFEITURA DO ALTO ACRE. *Relatorio apresentado ao Exmo. Snr. dr. Augusto Tavares de Lyra, por J. Plácido de Castro*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1907.

TOCANTINS, Leandro. *Euclides da Cunha e o Paraíso Perdido*. 4. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1992.

Recebido em: 28 de agosto de 2020.

Aprovado em: 18 de fevereiro de 2021.

Paratextos e edição: capas de Santa Rosa, leitor perspicaz do texto literário

Paratexts and Editing: Santa Rosa Covers, Keen Reader of the Literary Text

Maria do Rosário Alves Pereira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG),
Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV),
Viçosa, Minas Gerais / Brasil

mariadorosario58@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4797-5724>

Resumo: O objetivo deste artigo é mostrar como as capas do artista brasileiro Tomás Santa Rosa são paratextos fundamentais à leitura de obras literárias, uma vez que acrescentam novos efeitos e têm um caráter funcional, não meramente decorativo, complementando o sentido do texto. A partir dos conceitos de Gérard Genette na obra *Paratextos editoriais* (2009), investiga-se como as capas direcionam a leitura, o que o estudioso francês denomina de a “capacidade coercitiva do paratexto”. Detentor de um traço único e incomparável, Santa Rosa revolucionou o trabalho editorial da época, sobretudo entre os anos de 1930 e 1940, ao conferir vivacidade a capas, até então, tipográficas. Tal expressividade se deve à sensibilidade com que o artista realizava seu trabalho, ressaltando, nas ilustrações, certos lances da narrativa que demonstram uma leitura cuidadosa do material literário. Destaque-se, neste artigo, algumas capas produzidas para obras de José Lins do Rego e Graciliano Ramos, coligidas por Luís Bueno em *Capas de Santa Rosa* (2015).

Palavras-chave: paratextos; capas; Tomás Santa Rosa; história editorial brasileira.

Abstract: The purpose of this paper is to show how the covers of the Brazilian artist Tomás Santa Rosa are fundamental paratexts for reading literary works, since they add new effects and have a functional, not merely decorative, character, complementing the

meaning of the text. Based on the concepts of Gérard Genette in *Paratextos editoriais* (2009), we investigate how the covers direct reading, what the French scholar calls the “coercive capacity of the paratext”. Holder of a unique and incomparable trait, Santa Rosa revolutionized the editorial work of the time, especially between the 1930s and 1940s, by giving vividness to coverings, until then, typographic. Such expressiveness is due to the sensitivity with which the artist performed his work, emphasizing, in the illustrations, certain strokes of the narrative that demonstrate a careful reading of the literary material. In this paper, we highlight some covers produced for works by José Lins do Rego and Graciliano Ramos, collected by Luís Bueno in *Capas de Santa Rosa* (2015).

Keywords: paratexts; covers; Tomás Santa Rosa; Brazilian editorial history.

Considerações conceituais sobre a paratextualidade

A história da edição passa, necessariamente, pela história do livro e pelas diversas formas por ele assumidas ao longo do tempo. Por mais que o livro como objeto tenha se reconfigurado, se atualizado em conformidade com o tempo histórico que o produz, e por mais que sua função venha sendo posta em discussão constantemente, tanto no que se refere à formação de cidadãos críticos quanto a seu caráter de entretenimento, ele sobrevive. O e-book e suas variações, como o Mobi e o ePub, certamente ajudaram a repensar convenções e a propor novos modos de leitura, mas, nem por isso, o hábito de ler um livro em papel foi dispensado. Essa breve digressão nos faz refletir sobre que condições inerentes ao objeto livro permitem que ele permaneça. Michel Melot (2012, p. 24), em seu belíssimo ensaio *Livro* (2012), logo em suas primeiras páginas, pondera:

A questão da materialidade do livro, de sua morfologia, está na moda. Por muito tempo a história do livro se confundiu com aquela dos conteúdos do livro, com a história das ideias, da literatura e dos gêneros literários, a história, sobretudo, dos autores. Ainda hoje os bibliotecários pensam que podem identificar os livros apenas por uma nota contendo o nome do autor [...] enquanto cada um deles terá vivido uma vida particular, terá constituído sua própria história, seus leitores e suas interpretações, enfim, uma série de particularidades que o distinguem de todos os demais exemplares.

A partir de tais considerações, Melot (2012, p. 24) discorre sobre o que ele chama de “o poder da forma”, isto é, o impacto que a

materialidade do livro propriamente dita, ou seja, o tipo de papel, a fonte tipográfica, o projeto gráfico, a capa e seus aparatos – como orelha e quarta capa – exerce sobre os leitores, o que, de acordo com ele, estaria ligado diretamente a essa sobrevivência do livro tal como o conhecemos.

É sob essa perspectiva que se inserem as discussões sobre a paratextualidade. De acordo com Gérard Genette na obra *Paratextos editoriais* (2009), é considerado paratexto todo elemento extratextual que rodeia o texto, acompanhando-o e dando-lhe conformação, não só material ou estética, mas também a seu conteúdo. Isso implica dizer que o modo como tal conteúdo se apresenta – tamanho e tipo da fonte tipográfica, entrelinhamento, disposição na página etc. – também impacta o leitor, como assevera Genette (2009, p. 14):

[...] deve-se pelo menos ter em mente o valor paratextual que outros tipos de manifestações podem conter: icônicas (as ilustrações), materiais (tudo o que envolve, por exemplo, as escolhas tipográficas, por vezes muito significativas, na composição de um livro), ou apenas factuais.

Ainda no que se refere ao conceito em pauta, o autor toma emprestado de Borges a ideia de que o paratexto é um “vestíbulo”, pois cada leitor passa por ele antes de chegar ao que realmente interessa, lembrando que este mesmo leitor pode nele entrar ou retroceder conforme seus interesses. Ou seja, o paratexto funciona como uma espécie de chamariz a convidar o leitor para se deleitar e se debruçar sobre uma obra, o que não significa que ele irá fazê-lo; alguns paratextos podem simplesmente ser “pulados” – como prefácios e apresentações –, não lidos, e outros interessam a alguns leitores específicos – como certas notas de editor direcionadas a um público determinado, por exemplo.

Seja como for, fato é que, conforme Genette (2009, p. 10, grifo do autor), o paratexto é uma “zona não só de transição, mas também de *transação*: um lugar privilegiado de pragmática e estratégia, de influência sobre o público [...].” Isso significa dizer que os sentidos são compartilhados e negociados e que nenhum elemento aparece aleatoriamente em uma obra. Há, ainda de acordo com Genette (2009, p. 10), uma “convergência de efeitos” em todo o aparato paratextual e, mais ainda, todo paratexto apresentaria um poder “coercitivo”, isto é, *a priori*, todo paratexto carregaria, em si, o potencial de direcionar a leitura em alguma medida. É assim, por exemplo, quando vemos a

capa de um livro e criamos certas expectativas – pelas ilustrações, pela presença de cores ou mesmo por sua ausência, pelo nome do autor, pelo próprio título,¹ enfim –, ou quando assistimos a uma entrevista de um escritor e criamos uma imagem acerca dele – imagem esta que pode ser, como o é na maioria das vezes, construída, pois um autor se apresenta comumente como uma dentre várias *personae*, isto é, o próprio modo como ele se apresenta já é uma construção, haja vista vários estudos sobre a aura do autor.²

Dentre as diversas funções possíveis de um paratexto estariam as de introduzir, situar e sustentar o texto. As duas primeiras, depreende-se, são mais ligadas ao leitor – uma capa, uma folha de rosto, um texto de apresentação ou um prefácio apontam para o leitor significados acerca do que trata aquela obra, contextualizando-a num tempo e espaço definidos. Quanto à função de “sustentar”, infere-se que esteja mais ajustada ao próprio texto, ou seja, trata-se daqueles elementos capazes de torná-lo, sobretudo editorialmente, uma obra propriamente dita, publicável e direcionada a uma comunidade de leitores capaz de recepcioná-la. É assim que o paratexto é capaz de presentificar o texto, na concepção de Genette (2009).

Para Antoine Compagnon (1996, p. 104), a perigrafia (termo correlato à paratextualidade) de um texto refere-se à sua periferia, àquilo que não está nem dentro nem fora do texto, mas sim em seus arredores, tramando sua recepção. Ainda segundo esse autor, seriam os elementos que funcionam como “vitrines de exposição”, “rubricas que permitem julgar uma obra sem a ter lido” (COMPAGNON, 1996, p. 104). Considera-se que Compagnon foi muito feliz ao usar a expressão “vitrine”, uma vez que os paratextos fazem com que o mundo tenha conhecimento de uma obra, de sua existência, levando a indagações como: por que compramos um livro? Como chegamos a ele? O que

¹ No que se refere ao número de vendas, no Brasil, no ano de 2018, alguns exemplos ilustram essa assertiva: *Textos cruéis demais para serem lidos rapidamente* era, até maio desse ano, o 7º mais vendido – mais de 70 mil exemplares; e *A util arte de ligar o foda-se* foi o mais vendido no Brasil no primeiro semestre desse ano – mais de 240 mil exemplares. Certamente os títulos chamativos – apresentados ambos em letras garrafais sobre as cores vermelho e laranja, respectivamente – foram um chamariz perspicaz usado por autores e editores para conquistar leitores.

² Conferir, por exemplo, Walter Benjamin, no livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

nos leva a lê-lo? A ideia do livro não somente como bem cultural, mas também como produto feito para alcançar o consumidor, é, certamente, cada vez mais contemporânea. Além disso, o modo como a divulgação de obras é feita nos dias de hoje, em que as redes sociais elevam o potencial dessa divulgação, favorece a ampliação do “campo editorial”, para usar uma expressão de Pierre Bourdieu.³ Conhece-se mais facilmente obras e escritores, principalmente aqueles que se encontram fora do grande mercado editorial ou são, de algum modo, “ex-cêntricos”, isto é, obras produzidas fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, realizadas por pequenas editoras ou editoras independentes, ou ainda obras que são fruto da autopublicação, não vinculadas, portanto, a uma casa editorial propriamente dita.

E quem exatamente define, ou melhor, controla – ou tenta controlar – os efeitos que um paratexto pode alcançar? Duas figuras primordiais neste sentido são, certamente, o autor e o editor. Cada qual determina a força da paratextualidade, por assim dizer, conforme suas intencionalidades e conforme, também, os paratextos que pertencem à sua alcada. É assim que um autor impacta mais ou menos um leitor ao escolher determinado título, já que este cria determinadas expectativas sobre o leitor que podem, afinal, ser cumpridas ou não. O editor,⁴ por sua vez, cuida de pensar, juntamente com sua equipe profissional, numa capa que seja atraente, que chame a atenção do público leitor interessado naquele gênero literário, que já conhece (ou não) o trabalho daquele

³ Pierre Bourdieu, em *A produção da crença* (2001), pontua que campo diz respeito a um espaço no qual agentes e instituições buscam alcançar determinadas posições de prestígio a partir de suas relações e das disputas que ali se engendram. Ainda de acordo com Bourdieu (2005, p. 162), o campo editorial, apesar de “relativamente dependente, em especial ao campo econômico e ao campo político”, possui suas próprias “regras do jogo”, com uma lógica particular norteadora das condutas dos agentes que o compõem.

⁴ Para o conceito de “editor”, neste trabalho, toma-se como referência Aníbal Bragança (2005, p. 222), que, após levantamento das acepções dessa palavra em Emanuel Araújo e Antônio Houaiss, apresenta a seguinte definição: “Entendemos que o conceito de editor, incluindo as atividades de ‘dar à luz’ e de ‘publicar’, embora exigindo o uso do derivado ‘editor de texto’ para os casos específicos, é o que melhor representa o complexo campo de suas atividades na indústria editorial. Especialmente, porque insere implicitamente como encargo do editor a publicação, não apenas no sentido de dar à luz o livro impresso, mas na ação de torná-lo publicamente conhecido, isto é, difundido, distribuído, consumido e lido”.

autor – pois o próprio nome do autor é um paratexto da obra, e se ele for proeminente vai atrair mais leitores. O editor pensa, também, naqueles elementos que Genette (2009) classifica como o *epitexto* de uma obra, a saber, os paratextos a ela exteriores, como entrevistas e colóquios – e, por extensão, poderíamos pensar em tudo aquilo que envolve a divulgação de uma obra.⁵ Desse modo, o epitexto estaria concentrado em elementos que estão fora da obra e que contribuem para a sua recepção, dividindo-se entre epitexto público – respostas públicas, mediações, entrevistas, conversas, colóquios, debates, autocomentários tardios dos autores – e epitexto privado – correspondências, confidências orais, diários íntimos, prototextos.⁶ Já o peritexto, de acordo com Genette (2009, p. 21), seriam os paratextos internos à obra, cuja característica é

essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos; e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica etc.

Situada em um lugar previamente definido no livro, seu “cartão de visitas”, portanto, já que a primeira coisa que se vê em uma obra é justamente sua capa, ela assume um papel proeminente ao anunciar para o leitor aquilo que pode ser ali encontrado. É fato que o meio editorial considera uma capa em sua completude, isto é, a primeira capa (a primeira imagem que se vê em livro), a segunda e a terceira, as orelhas, a quarta capa (chamada popularmente de contracapa) e ainda a lombada. As funções de uma capa, em geral, estão associadas à proteção (seu surgimento se deve a essa necessidade), à identidade da obra e também a seu apelo comercial. Neste artigo, doravante considera-se “capa” somente a primeira capa da obra, em conformidade com o que é expresso por Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão (2008, p. 130), em *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*: “parte exterior de um documento,

⁵ Vive-se numa época extremamente midiática, em que os efeitos do epitexto são potencializados. Além disso, pode-se pensar em novas formas de paratextos surgidos a partir das redes sociais e não contemplados por Genette, uma vez que a primeira edição da obra data de 1987.

⁶ Atualmente, os estudos da “crítica genética” têm alcançado cada vez mais o interesse de novos pesquisadores, sempre ávidos por conhecer os “bastidores” da produção de um texto literário ou por conhecer, ainda, o processo de formação daquele escritor.

seja de que matéria for, destinada a protegê-lo. Pode conter o título da obra, o nome do autor e do editor, a data etc. [...]"'. Assim, o objetivo deste texto é analisar somente as ilustrações e o design de Santa Rosa para esta primeira capa das obras selecionadas.

No que se refere à origem do paratexto, Eliana Muzzi (2008) assinala que ela está associada ao surgimento da imprensa, que apresentava uma nova concepção de livro e um modelo espacial da escrita. Isso significa dizer que se torna possível, para o leitor, criar uma imagem prévia do livro por meio de sua disposição e de sua apresentação gráficas. O título, por exemplo, anteriormente mera etiqueta funcional afixada ao rolo do pergaminho, passa a funcionar como um “aperitivo” e um operador de leitura eficaz na medida em que assume uma função “pragmática e autoritária” (MUZZI, 2008, p. 61), ao direcionar a leitura, apontando indícios do que será encontrado no cerne da obra. Paralelamente, e até mesmo por conter o título, a capa assume função similar à do título por apresentar, verbal e graficamente, elementos que “encenam” o texto (MUZZI, 2008, p. 61) – daí o caráter ostentatório e teatral de que fala Muzzi.

À medida que o potencial do livro foi sendo revelado, novos aparatos de sustentação da obra também o foram. É o caso da capa, como esclarece Genette (2009, p. 27):

A capa impressa, portanto em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar ao início do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro muda, salvo a indicação resumida do título e, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada. [...] A página de rosto era então o local essencial do paratexto editorial. Uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa começou-se a explorá-la.

Atualmente, a capa se apresenta de maneiras variadas, em modelos e tamanhos mais simples ou mais elaborados, conforme o público leitor que se pretende alcançar. É assim que as chamadas edições de bolso, por exemplo, para além do pequeno formato e da diagramação econômica e eventualmente pobre (entrelinhamento em geral mais “apertado”, ausência de ilustrações), apresentam capas também mais despojadas, ao passo que edições comemorativas, por exemplo, muitas vezes vêm em capa dura. O público leitor que se pretende alcançar com

tais edições é diferente, já que o próprio preço do livro será maior ou menor conforme a capa seja mais atraente, mais bem elaborada, mais resistente etc. Universitários, por exemplo, costumam preferir as edições de bolso – vale lembrar que tais edições também apresentam um “valor cultural agregado”, já que, como lembra Genette (2009), neste formato são publicadas, em geral, obras já consagradas e largamente impressas, ou seja, que já são conhecidas do grande público leitor. Já os bibliófilos ou amantes de edições requintadas – com poder aquisitivo para adquiri-las – certamente não passarão incólumes diante das edições nas quais tanto a capa quanto os demais aparatos paratextuais destacam-se estética e graficamente. Além disso, há que se ressaltar também o fato de que, atualmente, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, há editoras que investem em livros lançados em dois ou até três formatos, às vezes ao mesmo tempo ou, em boa parte das situações, por etapas, nas quais a resposta do público é testada.⁷ Tais casas editoriais se propõem, assim, a abarcar públicos distintos.

Voltando a Melot (2012, p. 25, grifo meu), o ensaísta propõe o seguinte questionamento:

Por que este texto composto em um software tão maleável quanto a argila, solúvel no tempo, continua sendo fixado no mesmo clichê que o imprimirá sobre o papel, tornando-o tão duradouro quanto possa ser o seu suporte? O livro, apresentando-se sob a forma que o conhecemos há mais de dois mil anos, ou seja, sob a forma do

⁷ Nos Estados Unidos, convivem edições dos chamados *paperbacks*, formato parecido com o formato brasileiro de 14 x 21 cm, os *mass market*, menores e com menos detalhes gráfico-editoriais, e ainda edições em capa dura. É o caso da obra *Reparação*, de Ian McEwan, lançada em 2001. Matéria da PublishNews de 2013 destaca ainda as edições de *O grande Gatsby* no ano em que o filme ganhou as telas do cinema em uma versão protagonizada por Leonardo DiCaprio: circulava uma edição com capa ilustrada por Francis Cugat e uma outra, com uma cena do filme, ambas com excelente vendagem. O autor do artigo, Felipe Lindoso (2013), conclui: “A indústria editorial americana procura os nichos de mercado. O mesmo conteúdo pode ser ‘empacotado’ em diferentes embalagens (e preços) para alcançar públicos que não se comunicam”. E afirma que, no Brasil, tais iniciativas ainda são tímidas – embora, hoje (sete anos após a matéria citada), algumas editoras começem a usar esse tipo de estratégia por aqui. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2013/04/30/72948-capas-marketing-e-tieins>. Acesso em: 27 ago. 2020.

códice, com suas páginas imbricadas e encadernadas, triunfou sobre as formas antigas [...] Parece correto dizer que as respostas a estas questões devem ser buscadas *na forma do livro* e não em seu conteúdo, uma vez que o conteúdo, na medida em que se apresenta independente da forma, passa de um suporte a outro, acredita-se, sem mudar sua natureza.

A partir dessa afirmação, faz-se pertinente pensar sobre isso que chamamos de “forma” do livro: o modo como o objeto se apresenta, sua materialidade e a disposição de seus elementos. Nesse sentido, a capa exerce um papel crucial, pois, ao longo da história, esse elemento vem se mostrando um paratexto imprescindível à configuração de uma obra, por direcionar o leitor de modo quase sempre definitivo.

Pensando-se em uma história da capa do livro brasileiro, conforme Ubiratan Machado, em 1870 tem-se a primeira capa ilustrada, já que, até então, todas as capas eram gráficas – isto é, traziam apenas aquelas informações mais genéricas que costumam figurar nesse tipo de paratexto, como nome do autor e título da obra. Trata-se da obra *Vida e feitos do Dr. Semana*: a ilustração de Henrique Fleuiss apresentava o Dr. Semana, personagem da revista *Semana Ilustrada*, célebre à época, com um garoto que sempre o acompanhava. Ainda conforme Machado:

A capa de brochura surge na década de 1820, não apenas aqui [no Brasil], mas em todo o mundo. Até então, os livros saíam das tipografias tendo como primeiro elemento visual a folha de rosto. Os livreiros ou os clientes tratavam de encaderná-los. Naquela década, alguém teve a ideia de lançar a capa de brochura, com papel mais encorpado e resistente do que o miolo, reproduzindo a folha de rosto. A intenção era proteger o miolo do livro. Com o tempo, a capa foi se enriquecendo e se distinguindo da folha de rosto, ganhando requintes gráficos e tornando-se elemento de atração do leitor.⁸

Quando chegamos às primeiras décadas do século XX, alterações na apresentação das capas começam a aparecer. No escopo deste artigo, a abordagem do tema será circunscrita ao solo brasileiro. No Modernismo, uma profusão de cores começa a invadir as publicações

⁸ Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/03/23/noticias-artes-e-livros,224298/obra-de-ubiratan-machado-mostra-a-evolucao-da-producao-editorial.shtml>. Acesso em: 21 ago. 2020.

nacionais a partir de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, obra publicada em 1922. A capa cubista de Guilherme de Almeida, com uma série de losangos coloridos, provocou reações adversas por parte da crítica. O choque pretendido pela estética modernista – cujas premissas ancoravam-se sobre a derrocada do passadismo, sobretudo o parnasiano, bem como pela busca de uma identidade genuinamente nacional – não se restringe, portanto, ao conteúdo das obras. Bastava olhar para a capa do livro para saber que se tratava de uma nova proposta estética em sentido amplo. A capa, nada figurativa, portanto, anuncava algumas das palavras que podiam ser lidas no texto de abertura da obra – “Prefácio interessantíssimo” –, que, como é sabido, tornou-se uma das primeiras a apresentar a nova proposta artística. De acordo com Ubiratan Machado, aquilo que poderia se chamar “estilo de capa brasileiro” ganhou feições definitivas no Brasil na década de 1920, ainda que uma década antes já houvesse indícios dessas transformações. Isso se deve ao trabalho de editores como Leite Ribeiro e Monteiro Lobato, os quais publicavam obras com capas coloridas e cores fortes.

Portanto, nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, uma verdadeira revolução editorial processou-se no modo como este paratexto era apresentado aos leitores: se até então funcionava mais como mera identificação – por meio dela o leitor se dava conta do título, autor, editora –, passa a ter, sobretudo a partir dos anos de 1930, notoriedade, por mostrar cores e ilustrações que dialogavam com projetos editoriais, literários e com as obras em si. E um dos grandes responsáveis por tal fenômeno foi certamente Santa Rosa.

Santa Rosa e a Livraria José Olympio

A Livraria José Olympio Editora, inaugurada em 1931, em São Paulo, foi certamente uma das mais bem-sucedidas iniciativas do campo do livro em terras brasileiras. Sua filosofia desde sempre foi primar pelos autores nacionais para os quais concedia, inclusive, direitos autorais adiantados, o que viria a se tornar uma norma na editora. Em 1934, transfere-se para o Rio de Janeiro – a Revolução Constitucionalista em 1932, em São Paulo, agrava a crise econômica que vinha se sucedendo. Ao mesmo tempo, a vida artística e cultural agitada no Rio era indício de que, talvez lá, os negócios fruissem melhor, o que se mostrou verdadeiro. Conhecido por seu empreendedorismo e por publicar nomes promissores

na literatura nacional, José Olympio é hoje referência fundamental não somente na história editorial brasileira, como também na história da própria literatura: “A história da José Olympio confunde-se, em grande parte, com a história da literatura brasileira a partir dos anos 1930, o exato momento em que o Modernismo, passada a sua fase mais combativa e contestatória, atinge a maturidade” (PEREIRA, 2008, p. 77).

De acordo com Gustavo Sorá (2004), José Olympio acumulava três tipos de capitais: social, econômico e político. Nascido em 1902, na cidade de Batatais, em São Paulo, ainda jovem consegue um emprego na capital, na então famosa Casa Garraux, livraria responsável pela maior oferta de livros, inclusive importados, até os anos de 1920. Em 1926, José Olympio alcança a gerência da livraria e, em 1931, adquire uma das maiores bibliotecas particulares do Brasil, a de Alfredo Pujol, conhecido bibliófilo. Daí a seu próprio empreendimento foi um passo.⁹ No que se refere a sua perspicácia como editor, Sorá (2010, p. 98) salienta o *feeling* de José Olympio para as trocas simbólicas, para o “funcionamento das rodas de intelectuais como unidades de um sistema de produção e circulação cultural, fundamental para a evolução das práticas intelectuais e editoriais do início de 1930”.

Com a contratação de Santa Rosa, o aspecto gráfico das edições da José Olympio se renova, pois agora os livros, sobretudo as obras de ficção – sempre em primeiro lugar na editora –, adquirem uma cara própria. Nascido na Paraíba em 1909 e precocemente morto na Índia, em 1956, Tomás Santa Rosa Júnior soube, como poucos, retratar em imagens o enredo das obras que lhe chegavam às mãos, primeiro na Editora Ariel e depois na José Olympio, onde ingressa em 1934, sendo responsável por um conjunto de capas que criou história nessa casa editorial. Em mais de 300 capas produzidas, percebe-se como o artista sensível se funde com o leitor perspicaz que ele demonstrava ser.

Conforme escreve Ubiratan Machado na orelha da sobrecapa que integra o volume *Capas de Santa Rosa*, de Luís Bueno (2015), é possível perceber uma “carga elétrica de poesia” nos traços de Santa Rosa, que desempenhou as funções de ilustrador, designer de livros, pintor, capista, figurinista para teatro – ressalte-se a criação de cenários e figurinos para a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, por Ziembinski –, dentre outras ligadas às artes plásticas.

⁹ Para informações mais detalhadas sobre a atuação pública de José Olympio como editor, ver Sorá (2004, 2010).

Santa Rosa é considerado o responsável pela modernização do livro brasileiro, pois até então as capas produzidas eram, em sua maioria, tipográficas, ainda que capas com ilustrações já fossem conhecidas e tivessem sido usadas como estratégia para cooptar leitores, por exemplo, pela Monteiro Lobato & Companhia. Porém, como destaca Laurence Hallewell (2017), a adoção de tal prática, para Lobato, tinha como propósito muito mais chamar a atenção para o livro, com vistas à venda, do que propriamente identificar uma coleção ou criar um padrão que se tornasse referência, como uma espécie de marca comercial da editora. Bueno (2015, p. 26) reitera ainda:

Essa foi a prática adotada [capa ilustrada] muitas vezes [...] para apresentar romances que não se envergonhavam de parecer escandalosos para atrair leitores. A editora de Benjamin Costallat, que produziu vários best-sellers nesse período, utilizou bastante esse expediente.¹⁰

Laurence Hallewell (2017), fazendo breve retrospectiva sobre as capas brasileiras, destaca que, entre 1890 e 1900, as capas ilustradas eram muito comuns, embora fossem consideradas sensacionalistas ou apelativas, como a capa de *A normalista*, de Adolfo Caminha, publicado em 1893, cuja cena remetia à sedução, e a capa de *Casa de pensão* (1894), de Aluísio Azevedo, na qual aparecia uma mulher nua, com sapatos somente. Hallewell (2017, p. 364) ainda comenta:

Tais frivolidades, porém, há muito estavam fora de moda. A capa típica por volta de 1920 era apenas a reprodução, em papel cinza ou amarelo, dos caracteres tipográficos da página de rosto. Lobato rompeu com esse uso desde o início. [...] Perfeitamente consciente do valor publicitário de uma atraente aparência externa de sua mercadoria, Lobato continuou a agir dessa maneira: “Chamei desenhistas, mandei pôr cores berrantes nas capas. E também mandei pôr figuras!”

Com propósito diferente, o trabalho de Santa Rosa na José Olympio singularizou toda uma coleção de obras de literatura brasileira produzida naquele período. Ao “bater o olho” na capa, o leitor já sabia tratar-se de uma coleção de literatura brasileira, pelo modo como ela

¹⁰ Como veremos adiante, o próprio Santa Rosa se vale de cores mais chamativas na capa quando José Olympio pede que ele ilustre a capa de um best-seller.

era construída: título e nome do autor na parte superior, com destaque para o título, e a ilustração na parte de baixo, enquadrada e em preto e branco geralmente. A cor aparecia somente no papel. Esse *layout* conferiu identidade visual à coleção, a qual por mais de uma década aglutinou o que de melhor havia em termos de produção literária brasileira naquele momento.

Saliente-se, sobretudo, a perspicácia de Santa Rosa ao fundir sua sensibilidade como artista à sua sensibilidade como leitor: em boa parte das ilustrações e capas é possível perceber que o artista leu a obra e procurou retratar algum momento da narrativa que fosse de fato expressivo. Em algumas capas a solução por ele encontrada apresentava mais claramente o cerne do enredo retratado, em outras, a sutileza e a sugestividade exigiam que o leitor lesse a obra primeiramente para depois compreender a capa, realizando um movimento, uma leitura inversa ao que é esperado. Neste artigo, faz-se uma breve análise das capas de Santa Rosa produzidas para romances de José Lins do Rego e Graciliano Ramos na década de 1930, coincidentemente os dois frequentadores mais assíduos da livraria, conforme Lucila Soares, neta de José Olympio, na obra *Rua do Ouvidor 110: uma história da Livraria José Olympio* (2006).

Capas de Santa Rosa: um projeto gráfico e literário

Ocupada em publicar autores de “literatura séria”, isto é, romances dedicados a questões nacionais prementes àquele momento, e ao mesmo tempo acompanhando a própria dinâmica de publicações da literatura brasileira, empenhada, nos anos de 1930, em perscrutar aspectos sociais, a José Olympio constituiu um catálogo de literatura brasileira que fez história. Para tal empreitada, contou com o apoio de Santa Rosa que, por meio de um conjunto de capas pensadas para aqueles romances especificamente, acabou por formar uma espécie de “coleção” de literatura brasileira. Ubiratan Machado, em entrevista, chama a atenção para um tipo de capa recorrente no trabalho de Santa Rosa: “[...] as mais notáveis, a meu ver, são aquelas nas quais palpita a sua inquieta e pungente visão da realidade social brasileira.”¹¹

¹¹ Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/03/23/noticias-artes-e-livros,224298/obra-de-ubiratan-machado-mostra-a-evolucao-da-producao-editorial.shtml>. Acesso em: 21 ago. 2020.

Em relação a José Lins do Rego, o autor é extremamente conhecido por seus romances do chamado “ciclo da cana-de-açúcar” brasileiro, romances que problematizam a condição dos moradores do engenho que se veem às voltas, frequentemente, com a chegada da modernidade, da civilização, na passagem de uma sociedade predominantemente agrícola para a industrial. Em 1932, o autor publica *Menino de engenho*, impresso a suas próprias custas, e em seguida *Doidinho*, pela Editora Ariel,¹² com capa de Santa Rosa. Destaque-se esta última, em que o menino, protagonista, aparece numa espécie de “plano onírico” cercado por vários elementos que remetem à escola, onde se passa a narrativa, e às diversas situações nela vividas. A imagem da velha Sinhazinha ao fundo remete às agruras sofridas pelo menino antes de ir para a escola; à frente e abaixo, a imagem de um homem bravo, o professor Maciel. A escola em que o menino seria educado era conhecida por seu extremo rigor, e o símbolo desse rigor também aparece na capa de Santa Rosa, a palmatória. Já no primeiro dia de aula na nova escola Carlos é castigado, como se lê na passagem a seguir:

Errei a lição toda. Sabia quase que decorada a história de Julia, a boa mãe. O medo, no entanto, fazia a memória correr demais; e saltava as linhas.

– Leia devagar. Para que esta pressa?

Foi pior. A língua não me ajudava. Quando vi foi ele com a palmatória na mão.

– Levante-se.

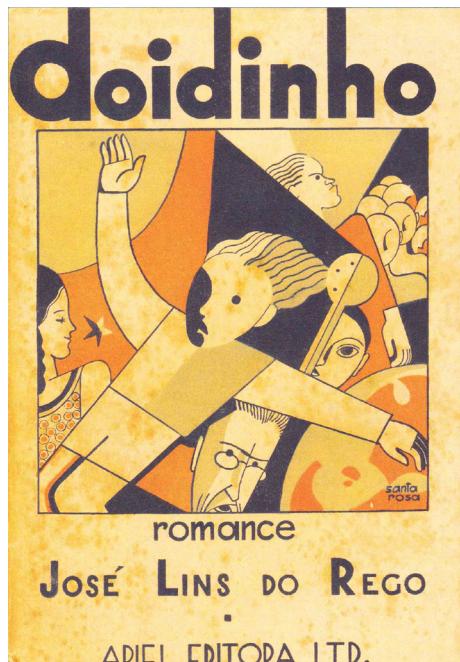
Não soube mais o que fiz. Senti as mãos como se estivesse com um formigueiro em cada uma. Como o Chico Vergara, apanhara no meu primeiro dia de aula! (REGO, 1932, p. 19)

No canto esquerdo da capa aparece uma figura feminina aparentemente dócil, uma alusão a Maria Clara, prima de Carlos, de quem ele se lembrava constantemente. Como se percebe, a capa foi montada como uma espécie de mosaico em que é possível perceber uma série de elementos – tanto personagens como objetos – que dão conta do enredo

¹² “Pouco depois de A. F. Schmidt ter aberto sua livraria, uma firma bem maior e também dedicada à literatura brasileira foi constituída pelos escritores Gastão Cruls e Agripino Grieco. A Editora Ariel, como o nome indica, era exclusivamente editora, sem loja para vendas a varejo, mas sua linha editorial era bem mais ampla, incluindo várias obras estrangeiras traduzidas [...]” (HALLEWELL, 2017, p. 473).

de modo geral, mas também sinalizam certos detalhes e sutilezas que demonstram uma leitura perspicaz do material literário.

FIGURA 1 – Capa de *Doidinho*



Fonte: BUENO, 2015, p. 94.¹³

Nota-se, ainda, que Santa Rosa estava alinhado com as novas tendências artísticas de seu tempo. Isso é notório na referida capa, em que a influência cubista é evidente no arranjo das imagens: o título da obra, *Doidinho*, aparece em letra minúscula, numa tipografia sem serifa – a qual acarretava grande impacto visual –, com sangria no topo da capa e sem o habitual uso das margens. Além disso, o uso das cores – preto, laranja e cinza – e a disposição das imagens no papel remete a três dimensões

¹³ Como não é possível digitalizar as capas reais das obras aqui mencionadas, em função da não acessibilidade a tais edições, foram utilizadas as imagens apresentadas por Luís Bueno em *Capas de Santa Rosa*. Este autor teve acesso às obras, conforme esclarece na apresentação de seu trabalho, e pôde fazer as digitalizações adequadas. Agradeço a Luiza Santa Rosa a autorização para que tais capas fossem aqui reproduzidas.

em uma superfície plana, conforme apregoado pelo cubismo. Isso aponta o diálogo entre o projeto de capa e o enredo, já que a capa faz alusão às diversas experiências vividas pelo protagonista por meio das diversas camadas que a imagem apresenta, conforme mencionado. Rildo Ferreira Coelho da Silva (2018, p. 137) arremata:

Quando contemplamos especificamente sua produção [de Santa Rosa], vemos que ele amplia o uso artístico de elementos compositivos da capa. Cor, linhas e tipos foram sempremeticulosamente trabalhados por ele, expressando sempre modernidade e brasiliade.

Na José Olympio, a segunda edição da obra receberia uma capa mais modesta, consoante o projeto gráfico já estabelecido para as obras de literatura brasileira.

No que se refere aos títulos do chamado “ciclo da cana-de-açúcar”, destaque-se a capa de *Banguê*,¹⁴ a qual traz, aparentemente, um momento secundário do enredo, a saber, os passeios a cavalo que o protagonista, Carlos de Melo, realizava com Maria Alice, com quem tinha um romance secreto, já que essa era casada. No entanto, esses fugazes momentos de paz e serenidade vivenciados pelo protagonista logo dariam lugar a uma série de intempéries de ordem pessoal e econômica no romance, o que acaba por reforçar a inadequação do protagonista em relação ao mundo do engenho. Aparentemente uma imagem simples e até mesmo desconectada do argumento central do romance, tal ilustração, no entanto – que, inclusive, seria aproveitada em uma segunda edição da obra –, demonstra uma leitura perspicaz por parte de Santa Rosa sobre o material literário. Isso porque um dos motes centrais da obra diz respeito justamente ao impasse vivido pela personagem Carlos, ao mesmo tempo incapaz de continuar a tradição do engenho, alicerçada em uma base escravocrata também posta por terra, e de aceitar ou mesmo trabalhar por uma nova ordem econômica, aparentemente mais progressista, simbolizada pela usina que absorvia engenhos e banguês. De alguma forma, a capa de Santa Rosa flagra o protagonista em um momento que destaca esse eu cindido entre duas possibilidades, a do passado e a do futuro, porém nenhuma delas é, de fato, abraçada pela personagem.

¹⁴ Capa disponível em: <https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=5766153>. Acesso em: 28 ago. 2020.

A segunda parte do romance, intitulada “Maria Alice”, é o meio da narrativa, o meio do percurso do protagonista e o prenúncio de sua derrocada. Uma capa previsível, pouco atrativa e nada coercitiva, para lembrar um dos poderes centrais da capa como paratexto privilegiado no direcionamento de leituras, como exposto na primeira parte deste artigo, muito provavelmente apresentaria a imagem ou dos engenhos e dos banguês ou mesmo da usina. Vale lembrar que, ao editar a obra, a José Olympio valeu-se da estratégia¹⁵ de contratar dois diferentes artistas para desenhar as capas: o leitor poderia, então, comprar ou a edição com a capa de Santa Rosa, ou ainda uma outra, com capa de Cícero Dias – nesta, ainda que esteticamente se tratasse de um belo desenho, a imagem retratada era a do próprio banguê. Enquanto Cícero Dias parece ter investido mais na ilustração, Santa Rosa parece ter investido mais, para além de uma ilustração de certa forma ousada, por não apontar diretamente o cerne do romance, como explicado acima, numa imagem e num design mais inteligente. O sucesso dessa proposta certamente se confirma: ao tirar a cor da ilustração, diminuir suas dimensões e colocá-la na parte de baixo da capa, Santa Rosa consolidava um modelo que seria adotado dali por diante para toda uma coleção de literatura brasileira.

Outra obra que aponta para a perspicácia da leitura que Santa Rosa fazia dos livros que lhe chegavam às mãos para confeccionar a imagem de capa é *Caetés*, de Graciliano Ramos, publicada em 1933, uma descoberta da Editora Schmidt.¹⁶ De acordo com Hallewell (2017), é possível que Augusto Frederico Schmidt tenha descoberto Graciliano por meio de uma notícia de jornal publicada no *Jornal do Brasil*, replicada de outros dois jornais nordestinos, na qual se chamava a atenção para a linguagem peculiar, sem nada de jargão técnico, utilizada em um relatório anual de contas de 1929. Graciliano fora prefeito, por pouco tempo, de Palmeira dos Índios, em Alagoas, e o referido relatório havia sido

¹⁵ Chama a atenção também, na publicação de *Banguê* pela José Olympio, uma estratégia publicitária utilizada pelo editor: no dia em que recebeu os originais dessa obra, ele pagou a José Lins do Rego, de antemão, nove contos de réis. Era inédita até aquele momento a antecipação desse tipo de pagamento a autores.

¹⁶ “Um editor com essa ‘nova mentalidade’ foi o homem de negócios e poeta Augusto Frederico Schmidt, que [...] abriu, em 1930, a Livraria e Editora Schmidt, localizada [...] no Rio de Janeiro. Com sua ampla capacidade de apreciação e grande facilidade para reconhecer talentos, logo se tornou o principal editor da nova geração” (HALLEWELL, 2017, p. 466).

escrito por ele quando de sua administração, ao que Hallewell (2017, p. 470-471) assevera:

Concluindo que somente um escritor não realizado poderia ter escrito tão bem sobre os fatos e as cifras de uma administração pública municipal, fez com que seu assistente, Rômulo de Castro, escrevesse a Graciliano oferecendo um contrato, “assediando o futuro romancista com cartas [...] em nome do editor até que um dia a resistência de Graciliano foi afinal vencida”. O palpite estava certo: o romance já estava escrito há cerca de cinco anos [...].

No que se refere à capa de *Caetés*, ela se destaca por mostrar uma fina leitura feita por Santa Rosa: numa aparente profusão de elementos, há um homem que escreve (está debruçado sobre uma mesa e parece algo desalentado, o que se percebe por sua postura corporal), uma mulher no canto da ilustração, e imagens de índios ao fundo. Destaque-se uma espécie de vazio também ao fundo, que nos faz indagar qual é, de fato, a mais importante dessas imagens no romance. Quem não o leu fica um pouco “perdido” em relação ao que irá encontrar; a capa só faz sentido, em verdade, para quem já se debruçou sobre a obra. O enredo trata da história de João Valério, guarda-livros que considera sua realidade aquém de seu merecimento – daí a insatisfação esboçada nos traços de Santa Rosa. Apaixona-se por Luísa, mulher do patrão – a mulher ao canto da capa; e, finalmente, os índios, personagens de um romance que ele tenta escrever há tempos, na expectativa de que isso lhe traga reputação. Ou seja: aqui se faz um movimento inverso ao de uma leitura tradicional, na qual a capa, em geral, é o paratexto por excelência a auxiliar o leitor, conduzindo-o por pistas sobre o que irá encontrar. Não que a capa de Santa Rosa não ofereça essas pistas, mas o fato de ele apresentar três eixos da narrativa torna esse paratexto mais complexo, cheio de camadas e ao mesmo tempo ambíguo. Nas palavras de Antonio Cândido (*apud* BUENO, 2015, p. 95), em texto intitulado “No aparecimento de *Caetés*”, a capa de Santa Rosa é uma leitura da obra, pois remete à estrutura do enredo, ao destacar “as ambiguidades do texto, vinculadas à ironia criadora de Graciliano Ramos, ironia que está na estrutura e é um dos maiores encantos do livro”.

FIGURA 2 – Capa de *Caetés*

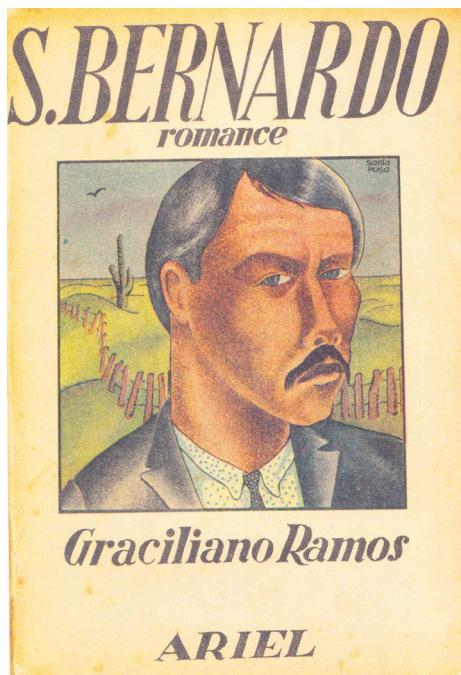


Fonte: BUENO, 2015, p. 95.

Vale a pena, ainda, estabelecermos uma comparação entre duas capas de Santa Rosa para a mesma obra, primeira e segunda edições, para editoras diferentes: *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, originalmente publicado em 1934. A primeira capa, produzida para a editora Ariel, apresenta como mote o protagonista do romance, Paulo Honório, ainda jovem, ocupando quase a totalidade da capa, tendo ao fundo uma cerca e um pasto, alusão à profissão de fazendeiro da personagem. A capa diz pouco sobre o enredo, de fato, e é uma espécie de alusão ao perfil empreendedor do protagonista. No entanto, como é sabido, o romance é uma tentativa do próprio Paulo Honório de reconstituir sua vida por meio da escrita de um livro e, sobretudo, esse ato acaba por conduzir a personagem a uma autorreflexão sobre suas ações ao longo do tempo, especialmente no que se refere a seu relacionamento com Madalena.

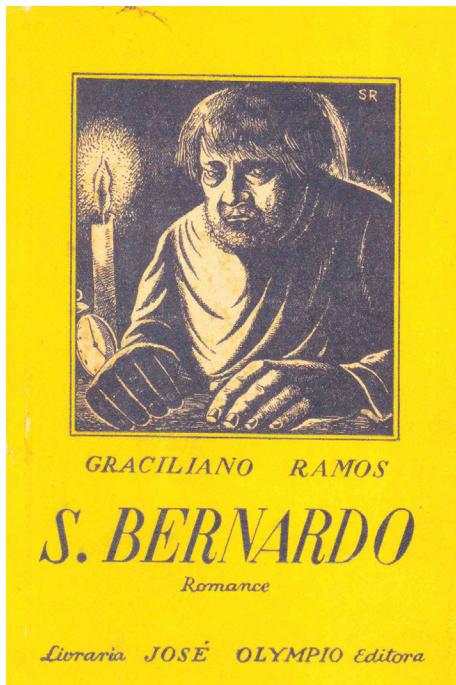
Na segunda edição, de 1938, pela José Olympio, salientam-se dois aspectos: o primeiro refere-se a uma inovação por parte de Santa Rosa em seu *layout* para romances brasileiros, com a ilustração maior, ainda enquadrada, na parte superior da página, e o nome do autor, título e editora, na parte inferior. O segundo aspecto refere-se à caracterização de Paulo Honório, muito mais sombria e condizente com a personalidade da personagem do que a da primeira edição: tem-se uma figura de aspecto mais velho, melancólica, com barba por fazer – o que aponta para um possível abandono/desleixo pessoal – tendo ao lado uma vela e um relógio.

FIGURA 3 – Capa de *São Bernardo*, 1^a edição



Fonte: BUENO, 2015, p. 101.

FIGURA 4 – Capa de *São Bernardo*, 2^a edição



Fonte: BUENO, 2015, p. 124.

Tal ilustração dialoga com a narrativa em primeira pessoa, na qual, já nas primeiras linhas, a personagem desvela ao leitor seu propósito de escrever um livro, o qual não se afigura nada fácil:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. (RAMOS, 2001, p. 8)

Mais adiante, o autorretrato da personagem mostra novamente a congruência entre texto literário e capa, deixando claro o fato de Santa Rosa ter lido o livro atentando-se para as camadas de significação que ele apresenta:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração (RAMOS, 2001, p. 10).

O relógio na capa, para além de indicar a óbvia passagem do tempo, pois a narrativa cobre memórias e acontecimentos do protagonista desde a juventude, faz uma alusão perspicaz ao momento em que Paulo Honório, cheio de ciúmes por sua companheira Madalena, já não dormia e passava madrugadas em claro, à espreita de supostos rumores no jardim ou ranger de chaves nas portas: “Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? uma? uma e meia? ou metade de qualquer outra hora? Não podia dormir” (RAMOS, 2001, p. 155).

Quanto à vela, essa remete a um momento-chave da narrativa: a última querela entre Madalena e Paulo Honório, acerca de uma suposta carta que ela teria escrito a um suposto amante; a vela acaba, e ele acende outra. Além de iluminar a escuridão, é um símbolo que remete à morte, numa alusão ao suicídio de Madalena que ocorrerá logo depois, cansada ela das crises de ciúme e incompREENsões do marido. Como se vê, Santa Rosa trabalha com elementos sutis da narrativa, o que denota uma leitura acurada da obra, fazendo com que a capa seja um paratexto não meramente decorativo, na medida em que instiga o leitor, possibilitando-lhe uma leitura relacional da obra que tem em mãos, isto é, uma leitura na qual o texto não esteja despegado da materialidade em que ele se apresenta. Não é só o enredo em si que interessa: a “orla”, a “franja do texto”, recuperando expressões de Genette (2009, p. 10), também conflui para a dimensão alcançada pela obra e para uma experiência de leitura mais dinâmica.

Em janeiro de 1947, a ficção brasileira ganha novo projeto na José Olympio, ainda pelas mãos de Santa Rosa: o formato dos volumes passa a ser maior, o branco do fundo é substituído por uma cor pastel, as ilustrações aparecem centralizadas, menores do que no projeto anterior, sem enquadramento. Tanto as capas de *São Bernardo* quanto a de *Caetés* retomam elementos já explorados anteriormente: a feição de Paulo Honório, agora de perfil, é parecida com a anterior – as terras ao fundo, com cerca, são um elemento que aparece na primeira capa da *Ariel*. Já a capa de *Caetés* retoma o protagonista que queria ser escritor com a imagem de um índio ao fundo, como na primeira capa da *Ariel*. Isso aponta

também para o fato de que há uma espécie de continuidade no projeto de Santa Rosa em suas capas: ainda que haja uma “modernização” do *layout*, procurando torná-lo mais leve e, ao mesmo tempo, trazendo um ar de novidade para as obras publicadas pela José Olympio, elementos considerados centrais pelo capista acabam sendo reatualizados e aparecem em novas edições.

Conforme exposto, o trabalho de Santa Rosa como capista, sobretudo na Editora José Olympio, demonstra o quanto frutífera foi a convergência de sentidos entre a instância gráfica, diretamente relacionada à materialidade do livro, e a leitura literária empreendida pelo artista. Com um projeto gráfico que conferiu visibilidade a toda uma coleção de literatura brasileira durante décadas – lembrando que ele também foi o responsável pelo projeto gráfico de outras coleções –, Santa Rosa colaborou fortemente para que o nome da Editora José Olympio se tornasse célebre no cenário editorial brasileiro.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Trad. João Guilherme de Freitas Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Editora Zouk, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor. Notas para sua história. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2005.

BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. 3. ed. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Géron de Souza. São Paulo: Edusp, 2017.

MACHADO, Ubiratan. Oitenta anos da José Olympio. *Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, São Paulo, Ateliê Editorial, p. 351-364, 2011.

MELOT, Michel. *Livro*. Trad. Maria Midori Deaecto e Valéria Guimarães. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (ed.). *Editoração, arte e técnica*. 2. ed. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2008. p. 58-62.

PEREIRA, José Mario (ed.). *José Olympio: O editor e sua Casa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

REGO, José Lins do. *Doidinho*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1932.

SILVA, Rildo Ferreira Coelho da. *Santa Rosa da linha e da cor*: o passado presente por meio da escrita autobiográfica. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110*: Uma história da livraria José Olympio. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

SORÁ, Gustavo. A arte da amizade: José Olympio, o campo de poder e a publicação de livros autenticamente brasileiros. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE O LIVRO E A HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Seminário*[...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Niterói: UFF, 2004.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas*: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 2010.

Recebido em: 30 de agosto de 2020.

Aprovado em: 18 de fevereiro de 2021.

Temas e questões para uma história da edição de quadrinhos na América Latina

Themes and Issues for a Publishing History of Comics in Latin America

Ivan Lima Gomes

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

igomes2@ufg.br

<https://orcid.org/0000-0001-7873-8484>

Resumo: Sob um ponto de vista histórico, encontra-se uma quantidade expressiva de revistas ilustradas, jornais, álbuns e *graphic novels* que permite apontar a presença marcante da história em quadrinhos na América Latina. No entanto, ela continua sendo pouco pesquisada de uma perspectiva da história editorial. Nossa ensaio buscará desenvolver temas que nos permitam pensar a materialidade dos quadrinhos na América Latina a partir de um diálogo com campos como a história do livro e da leitura. Alguns quadrinhos publicados ao longo do século XX serão tomados como estudos de casos, para discutir aspectos específicos relacionados à edição – tipografia, relação entre imagens/textos, apropriações culturais e introdução dos quadrinhos em projetos literários – com vistas a uma interpretação das peculiaridades históricas presentes nos quadrinhos da região. Consideramos possível apontar que tais elementos são fundamentais para o estabelecimento de uma expressão latino-americana dos quadrinhos a partir de uma abordagem transnacional.

Palavras-chave: quadrinhos; história editorial; tipografia; imagem; literatura latino-americana.

Abstract: From a historical perspective, there is an expressive quantity of illustrated magazines, newspapers, albums and graphic novels that make it possible to point out the presence of comics in Latin America. But it remains under-researched from a publishing

history perspective. Our essay will seek to develop themes that allow us to think about the materiality of comics in the region, in a dialogue with fields such as the history of books and reading. Some case studies of comics published throughout the 20th century will be discussed based on publishing aspects – typography, the relationship between images/texts, cultural appropriations and the introduction of comic strips in literary projects – to seek out an interpretation of the historical peculiarities of comics in the region. In conclusion and from a transnational approach, we consider it possible to point out that such elements are central for the establishment of a Latin American expression of comics.

Keywords: comics; publishing history; typography; image; Latin American Literature.

Introdução

Fenômeno associado à diversificação dos impressos e ao advento de novas tecnologias de impressão e edição de fins do século XIX (SMOLDEREN, 2009), as histórias em quadrinhos (HQs) foram editadas em suportes distintos, como a imprensa periódica e a revista. No mundo contemporâneo, as novelas gráficas e livros para colecionadores introduzem novas questões para as relações entre HQs e impressos. Atualmente um leitor poderá encontrar quadrinhos mais próximos a livros de arte em grandes livrarias e editados em formatos especiais voltados para colecionadores, contando com um público de aficionados que se dispõe a pagar um elevado preço por tais publicações. As distintas formas de editar HQs são indicativas da sua historicidade enquanto prática cultural, enquanto que as múltiplas denominações apontam para uma história da circulação dos impressos. *Comics, bande dessinée, mangá, história em quadrinhos, historietas*: muitos são os nomes para a prática cultural que articula imagens a palavras e símbolos gráficos. Porém, todas querem dizer a mesma coisa?

Se as primeiras pesquisas sobre HQs enveredaram na busca por responder à questão “o que são os quadrinhos” e avançaram rumo a definições formais que descobriam HQs em expressões visuais tão remotas como as pinturas rupestres ou a Coluna de Trajano, perspectivas teórico-metodológicas mais recentes apontam para outros caminhos. Busca-se mais compreender as apropriações e circulações históricas que atravessaram as HQs num dado contexto desde uma perspectiva do estudo das suas condições materiais de produção, circulação e consumo. Para tanto, os estudos em História do Livro e da Leitura apontam sugestivos

caminhos que possibilitam melhor situar as HQs na problemática mais ampla de uma história dos impressos na Modernidade.

Na história dos impressos, as HQs são uma forma de comunicação que se consolida em fins do século XIX, a partir da confluência de fatores tais como a massificação da leitura periódica com a moderna imprensa de massas, a segmentação dos impressos, o crescimento no público leitor e o incremento trazido pela chegada de novas tecnologias (MOLLIER, 2008). Este último ponto refere-se, mais precisamente, ao aumento da tiragem de um periódico, ao amplo uso de cores e à maior interação entre imagens – isso para não mencionar os inúmeros dispositivos em torno do olhar que proliferaram ao longo do século XIX, igualmente relevantes para pensarmos numa tecnologia do olhar (CRARY, 2012, p. 99-133). As HQs representam uma inovação no interior de uma história mais longa dos impressos, onde se intensifica o predomínio da visão como sentido predominante que orienta nossa relação com o mundo (MCLUHAN, 1962).

Também fazem parte desta história as relações ambíguas vez ou outra estabelecidas com as tecnologias de edição de impressos – pensadas aqui dentro de um circuito comunicacional mais amplo, seja via Robert Darnton, seja via Thomas Adams e Nicholas Barker. Em linhas gerais, a ideia de circuito comunicacional, conforme desenvolvida por Darnton (1990), busca dar conta dos diversos agentes – autores, editores, leitores, entre outros – envolvidos diretamente na construção de sentidos que dota o livro de significação social e cultural e permite elaborar uma espécie de “biografia dos livros” (DARNTON, 1990, p. 111). Inicialmente formulado para abranger a produção de livros entre 1500 e 1800, o circuito proposto por Darnton inspirou uma série de crítica e revisões, discutidas pelo próprio autor num segundo momento (DARNTON, 2008, p. 155-169). Uma das revisões mais originais foi desenvolvida por Adams e Barker (1993, p. 5-43), que ponderavam o fato de o circuito de Darnton dialogar mais diretamente com as preocupações de um historiador social, preocupando-se mais com a história da comunicação e menos com a história dos livros – ou, como preferem chamar, dos “documentos bibliográficos” – e sua lógica, por vezes, “randômica” e que vai além das expectativas iniciais de seus agentes. Por isso, Adams e Barker (1993) destacam processos mais diretamente ligados ao universo do livro, como edição, produção, distribuição, recepção e sobrevivência.

Pensar as HQs desde seus suportes de publicação – jornal, revista, livro etc. – implica partir de problemas comuns ao universo editorial

desde a lógica da materialidade, tais como as interações entre imagem e texto, formas de publicação, circulação e leitura. Tal opção teórico-metodológica introduz novos olhares para discutir a historicidade das HQs enquanto prática cultural que se desenvolve no tempo e no espaço. Vamos explorar tais discussões a partir de alguns estudos de caso latino-americanos. A abordagem procura pensar formatos variados associados à linguagem das HQs – tiras cômicas e revistas em quadrinhos, como exemplo –, assim como suas articulações mais explícitas com o mundo dos livros a partir de um recorte específico em torno da América Latina, o que possibilita abordar processos ligados à adaptação, tradução e apropriação cultural desde a ótica das transferências culturais (ESPAGNE, 2013). A reflexão segue uma perspectiva assumidamente panorâmica, buscando apontar algumas das abordagens possíveis para o estudo das HQs a partir dos debates suscitados pelos campos da história do livro e da leitura.

Transferências culturais: apropriações e tensões tipográficas (1900-1920)

Definir as HQs a partir da presença ou da ausência de elementos formais será interpretação assumida por muitos estudos dedicados ao tema. É o debate acerca da “verdadeira origem” das HQs, que alega serem elas como que herdeiras de outras manifestações tão variadas no tempo como pinturas rupestres, hieróglifos egípcios e inscrições pré-colombianas, por exemplo. Em comum, a presença de imagens que devem ser “lidas” em série, o que ajudará a consolidar a expressão “arte sequencial” como abordagem conceitual, a qual segue sendo adotada até hoje por segmentos da imprensa e alguns especialistas (EISNER, 1985; MCCLOUD, 1994). Porém, tal noção perde de vista as especificidades técnicas e culturais que devem ser associadas às HQs e que se originam a partir de novas tecnologias e recursos visuais desenvolvidos durante o século XIX. Acaba servindo antes como estratégia de legitimação social de uma expressão visual historicamente desvalorizada pela crítica cultural.

Ainda segundo tal interpretação, as HQs teriam surgido não nos EUA, mas sim na Europa a partir do artista suíço Rodolphe Töpffer. Publicada em 1833, *Histoire de M. Jabot* continha imagens em série acompanhadas de legendas, o que lhe permitia definir seu trabalho como *littérature en estampes*. Tomando esta premissa como base, torna-se

possível descobrir novos pioneiros das HQs em outros países. Listá-los seria longa tarefa; entre outros, vale destacar aqui a obra de Angelo Agostini. É considerado por parte da bibliografia brasileira como o “pai dos quadrinhos brasileiros” por seu trabalho intitulado *As aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à corte* (1869), ao ponto de o principal prêmio dedicado às HQs brasileiras levar seu nome. De origem italiana, viveu infância e adolescência em Paris e migrou para o Brasil com dezenas de anos. Logo se tornaria um dos mais importantes artistas do Império brasileiro. Em relação às HQs, Agostini se destaca por ter atuado nos anos iniciais da revista infantil ilustrada *O Tico-Tico* (GOMES; GONÇALVES, 2016, p. 225-240), que introduziu no Brasil diversas tiras cômicas de sucesso nos EUA do início do século XX, como *Little Nemo in Slumberland* (1905), de Winsor McCay e *Krazy Kat* (1913-1944), de George Herriman.

Enquanto a controversa reivindicação do nome de Angelo Agostini como patrono das HQs segue forte nas memórias dos entusiastas brasileiros desta linguagem,¹ manifestações gráficas próximas às HQs podem ser encontradas em revistas e jornais já nas primeiras décadas do século XX. Desde 1905, *O Tico-Tico* lançava adaptações brasileiras para *Buster Brown*, tira criada por Richard Outcault. Seu sucesso foi tão grande que o personagem – conhecido no Brasil como Chiquinho – cresceu no interior da revista: ganhou novas histórias, um universo de novos personagens, ausentes da versão original, e chegou à adolescência. Chiquinho torna-se o símbolo da revista (GONÇALVES, 2019, p. 17-36).

A circulação das HQs para além dos EUA se deve, em grande medida, aos *syndicates*, agências distribuidoras especializadas em produzir e distribuir HQs. O rápido sucesso comercial e de público das HQs desde fins do século XIX não mais comportaria apenas o público consumidor estadunidense; rapidamente regiões como Europa e América Latina se tornaram consumidoras de *comics*. Se uma série de tiras cômicas de *Mutt and Jeff* (1907-1983), de Bud Fisher, atestava que grandes acontecimentos desenrolados ao sul do Rio Grande, como a Revolução Mexicana, não

¹ Dentre os muitos trabalhos que se dedicam a reivindicar Agostini como o primeiro autor de quadrinhos brasileiros, destacam-se a obra de Gilberto Maringoni (2011), resultado de sua tese de doutorado, e artigo de Cagnin sobre algumas etapas de suas investigações inconclusas em torno de Agostini (CAGNIN, 2013, p. 53-73). A presença de Agostini no panteão de autores brasileiros de HQ está longe de ser inocente e aponta para disputas de sentido sobre os quadrinhos no país (GOMES, 2021, no prelo).

podiam mais ser ignorados nem mesmo pelas HQs, estas também não poderiam deixar de lado o público leitor para além das fronteiras dos EUA. Em fins dos anos 1960, o teórico belga Armand Mattelart destacou que um *syndicate* como *King Features Syndicates* conseguia traduzir seus *comics* para mais de 30 idiomas e publicá-las em mais de 100 países e em mais de cinco mil periódicos (MATTTELART, 1970, p. 139).

As HQs publicadas n'*O Tico-Tico* oferecem exemplos interessantes quanto às tensões presentes no interior do formato. Tal como revistas ilustradas franco-belgas do início do século demonstravam resistência quanto ao uso do balão de fala (LEFÉVRE, 2006), as HQs publicadas n'*O Tico-Tico* sofriam intervenções diretas dos seus editores. Suprimiam-se balões de fala, substituídos por legendas, na tradição visual difundida por nomes ligados à técnica litográfica, como Rodolphe Töpffer e, no Brasil, Angelo Agostini. Num primeiro olhar, trata-se apenas de uma edição sem maiores consequências, ou seja, um problema menor em relação ao enredo presente na sequência de quadros. Porém, revela que a introdução de uma forma de narrar com soluções gráficas e visuais próprias não se dava sem estranhamentos. As diferenças ficam nítidas.

FIGURA 1 – Quadro comparativo entre *Buster Brown* [detalhe], de Richard Outcault, e *As desventuras do Chiquinho*: uma viagem [detalhe], sem autoria creditada



Fonte: respectivamente, *New York Herald*, 1903; *O Tico-Tico*, 1906 (apud SILVEIRA, 2013).

As imagens acima, levantadas a partir de indicação presente em artigo de Guilherme Silveira (2013), são interessantes não apenas por explicitarem as operações de decupagem e adaptação que levam o personagem Buster Brown a tornar-se Chiquinho, mas por indicarem as relações entre transferências e adaptações culturais e edição. Na versão d'*O Tico-Tico*, os personagens são silenciados e, no seu lugar, surge um narrador onipresente a conduzir a história, o que, a um só tempo, retira parte da força da narrativa visual presente em *Buster Brown* e a insere no universo da fábula e da literatura voltada para crianças. De acordo com Silveira, na HQ brasileira o narrador inicia a história com “Há muito tempo já vovó tinha escrito a mamãe, pedindo que mandassem Chiquinho para passar uns dias com ela na roça”. Já em *Buster Brown*, não há indicação de quando foi combinada a viagem de Buster Brown, apresentando-se no cabeçalho um telegrama que seu pai enviara à avó, comunicando-a sobre a viagem do personagem-título. Além disso, um funcionário negro da companhia ferroviária torna-se, em *Chiquinho*, um criado da família. Do telegrama que desaparece à “roça”, passando pelos novos lugares dados a personagens negros, as adaptações pelas quais passou Chiquinho permitiram melhor situá-lo na realidade brasileira, numa publicação voltada para crianças brancas de cidades que se pretendiam modernizadas, como o Rio de Janeiro.

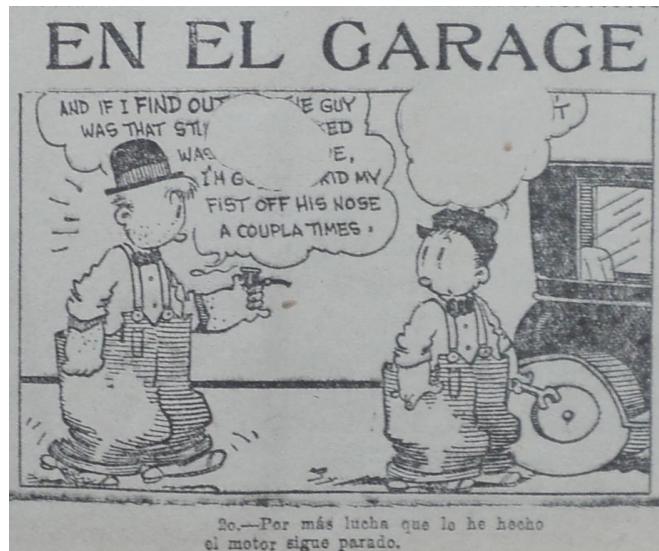
O balão parecia ser um problema sério para *O Tico-Tico*. Em alguns casos, pareceu inevitável mantê-los, mesmo que esvaziados de textos. Com as legendas, Gato Félix torna-se um personagem verborrágico, sempre com algo a dizer a cada quadro.

FIGURA 2 – *As proezas do Gato Félix*, a partir de original de Pat Sullivan

Fonte: *O Tico-tico*, Rio de Janeiro, n. 1408, 28 set. 1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/153079/per153079_1932_01408.pdf. Acesso em: 30 ago. 2020.

Num momento em que ainda não havia muita clareza quanto ao fato de as HQs serem arte, criação autoral ou simplesmente um entretenimento para impulsionar vendas de jornais, apropriações culturais sobre elas parecem ter sido procedimento comum. No México, outra tira cômica dos EUA, *Happy Hooligan* (1900-1932), criada por Frederick Opper, torna-se *Aventuras del papá de Pancholín* quando publicada a partir de 1917 no jornal mexicano *El Universal*. Se em *Happy Hooligan* temos um personagem principal que, mesmo levando uma vida sofrida, é um feliz membro das classes mais baixas da sociedade norte-americana, *Aventuras del papá de Pancholín* dedica-se a narrar a busca de um pai, Panchito, por seu filho, Pancholín, ele próprio um personagem que protagonizara uma HQ – *Travesuras de Pancholín*, do mexicano Dax – publicada neste mesmo jornal durante os primeiros meses de 1917. Se *Travesuras de Pancholín* buscava filiar-se à literatura europeia, de modo que suas aventuras não fossem “uma grotesca imitação do raciocínio obscuro dos EUA”, *Aventuras del papá de Pancholín* representou a entrada dos *comics* no periódico, ainda que, neste caso, ao preço de uma profunda operação de adaptação aos novos ares: seus enredos e balões de fala passaram a fazer menções diretas a aspectos culturais e cotidianos da vida mexicana daqueles tempos (EFRAÍN GRANADOS, 2013, p. 27-31).

Em outro periódico mexicano das primeiras décadas do século XX também foi possível encontrar intervenções em balões de fala. Tal como n’*O Tico-Tico*, elas ocorreram em graus variados, passando da supressão e da opção pela legenda à inserção de texto em espanhol a partir da tipografia adotada pelo próprio jornal – e, portanto, sem o grafismo espontâneo que marcavam, então, as tiras cômicas oriundas dos EUA. Alguns casos, porém, foram mais drásticos, como no caso de uma HQ intitulada *En El Garage*, originalmente produzida por Gene Ahern e publicada nos EUA como *Otto Auto*.

FIGURA 3 – *En el garage*

Fonte: *El Heraldo de México*, 21 de abril 1921, p. 11 (apud EFRAÍN GRANADO, 2013, p. 39).

Outro caso de apropriação cultural ocorre com a série *Bringing up father* (1913-2000). A HQ de George McManus tratava com humor, assim como tantas outras HQs, as experiências de imigrantes nos EUA. No caso, o casal de irlandeses Jiggs e Maggie enriquecem rapidamente e enfrentam todo tipo de dificuldades para se adaptarem à nova realidade. Já na América Latina, *Bringing up father* contribuiu para representar a modernidade urbana das primeiras décadas do século XX e a ascensão de setores médios em diversos países. No Brasil, o casal Jiggs e Maggie tornou-se conhecida como *Pafúncio e Marocas*; no Chile, foi publicada em 1922 por *El Mercurio* como *Amenidades Del Diario Vivir o Educando A Papá*, com o casal de personagens traduzido como Don Fausto e Crisanta. O primeiro irá servir de título para filme e importante revista que publicou HQs e ilustrações entre 1924 e 1964; e Crisanta se tornará sinônimo de mulher que domina seu marido, preferencialmente portando um rolo para massas (MONTEALEGRE, 2008, p. 203-204). Na Argentina, foram publicados pelo jornal *La Nación* sob o título *Pequeñas Delicias de La Vida Conjugal*. O casal foi renomeado como Trifón e Sisebutas e alcançou grande êxito, inspirando uma adaptação

bem sucedida para o teatro e algumas canções, como *Sisebuta y Don Trifón*, um “charleston humorístico” composto por Modesto Papávero em 1925. Um trecho da letra descrevia a esposa de Don Trifón nos seguintes termos:

Sisebuta com seu empenho
De ser dona do lar
Com especial dedicação
Quer a seu esposo modelar.
Sisebutas há aos milhares
Se você quiser encontrará
Pois a mulher na atualidade
É uma autoridade!
Ela manda e nada mais²
(*apud* GARCÍA; ROCA, 2003, p. 125-136, tradução nossa).

Ao discutir dispositivos e procedimentos ligados à produção de textos e livros, Chartier propõe abordá-los separadamente, refletindo, de início, sobre as instruções mais ou menos claras formuladas por autores – as chamadas “estratégias de escrita” – e, num segundo momento, os procedimentos de produção de livros. Mais interessante ao nosso estudo é pensar, a partir de Chartier, como a maquinaria tipográfica pode sobrepor sentidos àqueles concebidos, a princípio, pelo autor e, assim, apontar para leituras e recepções distintas daquelas inicialmente previstas pelos autores de uma obra (CHARTIER, 2011, p. 96-97).

Edição e política: para rir do imperialismo cultural dos *comics* (1940-1970)

Uma mudança importante na história das HQs veio nos anos 1930, a partir da ideia de alguns distribuidores em dobrar um suplemento de jornal e vendê-lo como uma revista. A solução barata e sem maiores preocupações em adaptar as técnicas de impressão ao novo formato fizeram com que tais revistas contassem com qualidade sofrível do

² No original: “Sisebuta con su empeño/de ser dueña del hogar/con especial dedicación/ quiere a su esposo modelar./Sisebutas a millares/si usted quiere encontrará/pues la mujer en la actualidad/es un autoridad!/Ella manda y nada más. (*apud* GARCÍA; ROCA, 2003, p. 125-136).

ponto de vista gráfico. As cores tinham que ser primárias e berrantes para aparecerem bem e as letras eram de difícil leitura. Tudo isso levava a uma seleção pouco rigorosa de histórias de qualidade – mesmo porque não eram muitos os que queriam se vincular a tal mídia – que mais aproximavam tais revistas da literatura pulp. De diversão em quatro cores, quando publicados em revista os quadrinhos logo passariam a ser chamados de “pesadelos em quatro cores” por jornalistas, pedagogos e outros críticos das limitações editoriais do formato de revistas (GABILLIET, 2005, p. 1-8). E nascia também a moderna indústria de revistas em quadrinhos, com seu personagem-ícone: Superman, criado em 1933 por Jerry Siegel e Joe Shuster. O personagem só conseguiu tornar-se um sucesso de público quando publicado em revistas; anteriormente, seus autores tentaram publicá-lo como tiras, sem sucesso.

A diferenciação entre *comic strips* e *comic books* era bem clara nos EUA, vide o interessante caso da HQ *The Spirit* (1940), de Will Eisner. Tratava-se de um super-herói que, ao contrário do que ocorreria com *Superman*, *Batman* e outros, não seria importunado pelos críticos que se seguiram às vendagens cada vez mais expressivas das revistas em quadrinhos. Por quê? Segundo Eisner, *The Spirit* era uma revista de super-herói publicada como suplemento dominical de jornais, o que o tornava “limpo” em relação à “suja e miserável turba que estava fazendo quadrinhos [em revistas]” (EISNER *et al.*, 2004, p. 120). Ao serem publicados fora dos EUA, nem sempre tal associação entre super-heróis e formatos de edição ficou clara, vide o caso latino-americano. É curioso notar que os super-heróis ingressaram no mercado de impressos em alguns países da América Latina em paralelo a outros heróis carentes de atributos “super-heroicos” e de gêneros tão distintos como detetive, aventuras na selva e ficção científica, sendo publicados em suplementos específicos que começaram a veicular nos jornais apenas durante os anos 1930. As primeiras editoras dedicadas a revistas em quadrinhos ou surgem no pós-Segunda Guerra, como no caso da brasileira Editora Brasil-América Limitada (EBAL, 1945-1995) e da mexicana Editorial Novaro (1948-1985); ou se estabelecem a partir deste período, como Editorial Columbia (1928-2001) na Argentina. Tal opção editorial em publicar heróis e super-heróis de forma indiscriminada em revistas levou a configurações específicas quando comparadas ao cenário norte-americano. Vejamos as publicações da brasileira EBAL. Seus primeiros super-heróis publicados numa revista própria saíram em 1945, num título

chamado *Herói*. Dois anos depois, a editora publicava a revista *Superman*. Na capa, o conhecido super-herói era acompanhado por Batman e Robin. Porém, curioso é o editorial apresentando a revista. Ele aponta que Super-homem é um dos “*Superman*”, ao lado de Batman, Joel Ciclone – nome adotado para o personagem Flash – e outros personagens mais ou menos dotados de superpoderes.

Ao longo dos anos, a classificação de *Superman* passou a incluir não apenas Batman e Super-homem, mas outros títulos como *Dick Tracy* (1931) e *Mandrake The Magician* (1934). Num certo nível, é como se todos contassem com o mesmo poder: o poder do império norte-americano. Os EUA se tornavam uma espécie de Kripton, terra de origem do Superman, tendo como sucursal latino-americana o México. Ao longo dos anos 1940-50, a região foi dominada por publicações oriundas de lá que mantinham, por meio da Editora Novaro (então Editora SEA), um acordo especial com os *syndicates* de quadrinhos que incluía direito à ampla distribuição do seu material a outros países americanos de língua hispânica. De acordo com o intelectual chileno Manuel Jofré (1983, p. 62), a Editora Novaro era “[...] uma instituição chave dos aparelhos hegemônico-ideológicos dos Estados Unidos, utilizados para expandir na América Latina a adesão aos EUA”.

À entrada massiva de *comics* na América Latina, seguiram-se as críticas ao imperialismo cultural das HQs norte-americanas. Inúmeros são os exemplos de novas HQs que questionam de variadas maneiras o predomínio cultural dos quadrinhos dos EUA que se estabelece a partir do pós-Segunda Guerra Mundial. Uma das críticas mais duras desenvolveu-se no interior das publicações da editora chilena Quimantú, associada ao governo socialista da *Unidad Popular* (1970-1973).

O traço simples, a abordagem paródica e crítica em relação ao cânone super-heroico e o contraste entre fantasia e realidade seriam recursos trabalhados na HQ da Quimantú intitulada *Año 2.200*. Desenhada por Guidú a partir de roteiros do filósofo e escritor Saúl Schkolnik, era um quadrinho de ficção científica que se alimentava do imaginário da Guerra Fria em torno da corrida espacial para tecer comentários sobre a realidade chilena. Uma HQ publicada no terceiro número da revista em quadrinhos *Cabrochico*, principal iniciativa do gênero promovida pela editora, teve como tema o papel do super-herói na vida das crianças de um planeta distante. Após um chamado de alerta, os personagens Gagarito, Próton e companhia aterrissam sua nave e se veem às voltas com uma

cena inusitada: inspiradas num personagem chamado *Super-Super* – clara referência paródica a *Superman* –, algumas crianças do planeta visitado por Gagarito e amigos se atiram de uma pedra em direção a uma árvore na esperança de voar e, assim, salvar um gatinho que não conseguia descer do topo da árvore (CABROCHICO, 1971a, p. 10). As sucessivas tentativas fracassam, e no rosto das crianças veem-se expressões de frustração, além de hematomas. Mesmo após a realidade provar a falácia dos contos super-heróicos, os meninos seguem fiéis ao super-herói, a ponto de atacarem a pedradas Gagarito e seus amigos, que afirmam que *Super-Super* não passa de um “conto”. O poder de *Super-Super* fica claro para os protagonistas quando constatam a sua presença em todo lugar: isso explica por que as crianças pensam apenas no super-herói como a solução para todos os problemas.

Presentes não só nas revistas em quadrinhos, como também em programas de TV, anúncios publicitários e monumentos públicos, os super-heróis encarnariam um “lugar de memória” incômodo para o projeto socialista de emancipação humana. Contra a individualização das ações, o trabalho em equipe defendido por *Cabrochico* traz o desfecho da narrativa: quando um dos garotos, ao realizar mais um salto, machuca a cabeça e precisa de socorros médicos, os personagens chilenos prontamente atendem, e então propõem a cooperação coletiva como uma estratégia para, juntos, alcançarem o mascote. Os meninos, por fim, constatam que não precisam mais de *Super-Super* para solucionar seus problemas e agradecem aos protagonistas, que partem de volta ao espaço.

A redução cômica do mundo das HQs de super-heróis e de seus leitores foi uma exceção dentro do projeto editorial da Quimantú, mas deve ter agradado os editores de *Cabrochico*, que retomaram um dos quadros/vinhetas da HQ num suplemento voltado para os pais. Esse suplemento foi publicado no quinto número de *Cabrochico*. Nele, os editores argumentavam a favor da proposta da revista, foi concebido como resposta à repercussão dos primeiros exemplares distribuídos, medida pelas cartas enviadas à editora (CABROCHICO, 1971b, p. 22-23). O objetivo era explicar a eles a proposta política da revista que, em suas quatro primeiras edições, não medira esforços na desconstrução crítica de diversas narrativas e personagens que habitavam o imaginário social das crianças chilenas.

O texto do suplemento começa por uma crítica aos contos de fadas tradicionais, comparando-os às HQs de super-heróis. Ao falar sobre estas

últimas, os editores da revista questionam os pais sobre se realmente as crianças deveriam acreditar que um homem sozinho tem condições de solucionar todos os problemas do “país e do mundo” ou se, ao contrário, as dificuldades de cada um não deveriam ser solucionadas por meio da cooperação. Em vez de endossar o individualismo dos super-heróis, os pais deveriam apoiar narrativas que incentivasse a “união de todos os chilenos para o progresso do país”, mostrando aos filhos “que é melhor ajudar uns aos outros, como nós, adultos”, em vez de ficar esperando pelo *Superman* (CABROCHICO, 1971b, p. 33). Na sequência, o suplemento problematiza o etnocentrismo presente em uma HQ da Disney, que tratava os “estúpidos nativos” de forma depreciativa, não deixando de lado as críticas às HQs de terror, por seu conteúdo considerado moralmente degradante e violento. No lugar dessas histórias, deveriam ser estimuladas HQs que primassem pela cooperação e que ressaltassem o papel do trabalho e do esporte na formação sadia da criança chilena, como se vê na HQ de ficção científica *Año 2.200*. (CABROCHICO, 1971b, p. 30-35).

O suplemento faz menção direta às discussões sobre os sentidos dos quadrinhos que povoavam a imprensa e os debates acadêmicos sobre o tema desde meados dos anos 1960 no Chile. Ao lado de *Para leer al Pato Donald*, o livro *Superman y sus amigos del alma* fornece um conjunto significativo de dados produzidos a partir do debate acerca do lugar das HQs no Chile socialista. Resultado de pesquisas realizadas no interior da Quimantú entre 1971 e 1972 e publicado em 1974, na Argentina, foi escrito por Ariel Dorfman em parceria com o sociólogo Manuel Jofré. Quando do golpe que levou à derrocada da UP, o livro se encontrava em fase final de produção, pronto para encadernação e com o título inicial de “Documentos secretos sobre a vida íntima do Super-Homem e seus companheiros d’alma” (DORFMAN; JOFRÉ, 1974, p. 16), que remete ao livro *Documentos secretos de la ITT*, lançado pela Quimantú em 1972 e que gerou forte repercussão na época. O prólogo original, que foi perdido durante a apreensão do livro pelos militares, teria sido escrito no formato de HQs e buscava “relacionar a ideologia que se agitava por trás dos companheiros d’alma do super-herói com as tentativas insurrecionais das classes dominantes, destituídas de poder executivo no Chile”. Tal como Gagarito e seus amigos, os autores pressentiam que o Super-Homem “estava em todos os cantos do Chile” e se tornara “o mais perigoso” adversário a ser combatido (DORFMAN; JOFRÉ, 1974, p. 15-16).

Essa perspectiva orientava a política editorial de Quimantú para outras publicações em quadrinhos, adaptando-se às especificidades de cada gênero narrativo. Em editorial publicado no quinto número de *Cabrochico*, presente no referido suplemento dirigido aos pais, a equipe responsável pelos quadrinhos na Quimantú buscou apresentar seu ponto de vista a respeito das HQs de terror:

Senhora, seu filho tem medo de alguns animais, não se atreve a encarar uma pessoa desconhecida e tem medo do escuro? Quando foi a primeira para a escola, teve medo de entrar nela?

Não acha que isso [uma ilustração de um dinossauro, sob o título de “Terror”] contribui para aumentar os temores que seu filho possui?

Para que uma história em quadrinhos seja interessante, a senhora considera que é preciso recorrer a tais métodos? Não acha que é melhor criar o suspense com humor e sem utilizar o terror? (CABROCHICO, 1971b, p. 32-33, tradução nossa).³

Circularidades culturais: quadrinhos e livros (1960-1970)

A produção literária que, de alguma forma, operou uma apropriação das HQs em suas narrativas, seja adotando-as como temática principal, seja utilizando suas propriedades gráficas e visuais para problematizar o suporte editorial “livro”, teve seu marco fundamental nas décadas de 1960 e 1970. Estes foram anos de discussões em torno do binômio “cultura erudita/cultura de massas”, quando nomes conectados às vanguardas literárias próximas ao formalismo ou ao realismo fantástico tomaram as HQs como recursos críticos importantes para suas narrativas. É o que se observa na análise de algumas obras de nomes como Enrique Lihn e Julio Cortázar, e do movimento de poesia brasileira chamado Poema-Processo, entre outros.

³ No original: “Señora, ¿su hijo le tiene miedo a algunos animales, no se atreve a enfrentarse a una persona desconocida, le tiene miedo a la oscuridad? Cuando fue por la primera vez a la escuela, ¿tuvo temor de entrar en ella? ¿No cree que esto contribuye a aumentar los temores que su hijo tiene? Para que una historieta sea interesante, ¿cree usted que hay que recurrir a estos métodos? ¿No cree que es mejor crear el suspense con humor y no utilizando el terror?” (CABROCHICO, 1971b, p. 32-33).

A produção literária de Enrique Lihn durante os anos 1970 pode ser analisada a partir dos debates presentes na sociedade chilena acerca do papel a ser assumido pelas artes num contexto de transformação social.

Em documento publicado no final de 1970 pela revista de crítica cultural *Cormorán*, um grupo de escritores e intelectuais – entre eles Lihn, então diretor da revista, e Ariel Dorfman – defendia que, a partir da chegada ao poder da UP, era necessário que artistas e críticos assumissem a função de “vanguarda do pensamento”. Para tal, propunham discussões sobre a superação da condição de “subdesenvolvimento e de dependência” no campo cultural, sugerindo a criação de uma “Corporación de Fomento de la Cultura” e de um “Instituto del Libro y Publicaciones”, tendo como norte a crítica à cultura burguesa, então tida como hegemônica (CORMORÁN, 1970, p. 7-9).

Um dos componentes desta cultura burguesa certamente eram os super-heróis. Considerava-se que efetivamente encarnavam a presença imperialista no Chile. Se a sugestão de uma revista simpática ao governo da UP chilena indicava que os super-heróis eram um “lugar de memória” da presença dos EUA no país, sua condição monumental e dominadora – e, por redução metonímica, a de todos os *cómics* – tinha de ser contestada ao nível da narrativa. A saída para tal se deu pela associação entre paródia e política. Esta foi a perspectiva de Ariel Dorfman e Armand Mattelart (1971) no já mencionado *Para leer el Pato Donald*, com seu diálogo entre marxismo estruturalista francês e a mescla de paródia e ensaio, e também de Lihn em *Batman en Chile*.

Publicado em junho de 1973, *Batman en Chile* é uma espécie de HQ narrada em prosa e editada em formato de livro. A obra narra as desventuras do personagem título no Chile em sua atuação como espião da CIA, motivando discussão de temas como a institucionalização das esquerdas, massificação da sociedade, imprensa livre e o clima político do Chile no período. Foi publicada por Ediciones de la Flor, casa editorial argentina conhecida por editar HQs como a série *Mafalda*, por exemplo, e autores como Cortázar e Umberto Eco. Fica a questão sobre o porquê de não ter sido publicada pela editora próximo à UP, Quimantú.

Talvez a ampla crítica de Lihn ao contexto chileno da época explique o porquê de seu livro não ter sido publicado em Quimantú. Num texto publicado originalmente em maio de 1971 e compilado na coletânea de ensaios *El circo en llamas* [O circo em chamas], reafirma-se a verve crítica e ácida de Lihn (1996), que avalia de forma rigorosa

a política cultural da Revolução Cubana, encerrando com uma espécie de alerta ao contexto da UP:

A política cultural de Cuba caracterizou-se, durante doze anos, por sua imprecisão teórica e até por sua excessiva flexibilidade prática, mas que atendeu aos propósitos da Revolução. Embora considerasse conveniente ganhar prestígio internacional, não parava de atrair intelectuais dos três mundos; de preferência aqueles a quem Fidel Castro agora chama de “os ratos intelectuais” dessas “sociedades decadentes, podres e podres comidas até a medula dos ossos por suas próprias contradições”.

[...]

A aspiração legítima de uma sociedade socialista de criar uma cultura nacional e popular deve ser elevada em termos e de acordo com outros princípios. (LIHN, 1996, p. 432. Tradução nossa).⁴

Quanto à opção por Batman, cabe lembrar que muitos dos personagens da casa editorial Marvel Comics – como Captain America e Iron Man, usualmente associados ao imperialismo norte-americano – ainda não eram bem conhecidos no Chile. Por outro lado, Batman era um fenômeno mundial em fins dos 1960, graças em parte à exitosa série televisiva. Havia mesmo uma banda de rock inspirada no personagem, chamada *Los Bates*.

Porém, Batman é distinto de outros super-heróis como Superman. Batman é inspira-se na literatura de detetive e na estética *noir*. Sua humanidade se expressa na sua história de origem, marcada pelo sentimento de vingança pela morte de seus pais, e no seu combate ao crime, possível graças à sua inteligência. Sua humanidade viabiliza a desconstrução do mito, estimulada pelas condições da realidade chilena, muito distintas da norte-americana. Citamos Daniel Pacha, que discute usos literários de elementos próximos à linguagem das HQs na obra:

⁴ No original: “La política cultural de Cuba se caracterizó, durante doce años, por su indefinición teórica y una flexibilidad práctica hasta excesiva, pero que servía a los fines de la Revolución. Mientras esta juzgó conveniente prestigiarse internacionalmente, no dejó de atraer a los intelectuales de los tres mundos; de preferencia a los que ahora llama Fidel Castro, ‘las ratas intelectuales’ de ‘esas sociedades decadentes, podridas y carcomidas hasta la médula de los huesos por sus propias contradicciones’. [...] La legítima aspiración por parte de una sociedad socialista, de crear un cultura nacional y popular, debe plantearse en potros términos y conforme a otros principios” (LIHN, 1996, p. 432).

A realidade torna-se um pesadelo para um personagem que acaba oprimido por seu excesso de pragmatismo. Por exemplo, a imitação que Lihn faz em sua escrita, dos cartuchos como frases tópicas que permitem diálogos internos dos personagens ou marcações temporais como reticências, flashbacks, raccontos ou flashforwards e, claro, mudanças de cenário entre viñetas: ‘enquanto isso’ ou ‘em outro lugar da cidade’ parecem ser destinados apenas para Batman e não para aqueles ao seu redor, de modo que seu sonho de mundos impossíveis nunca mais retornará à simplicidade do sonho americano, hoje impossível de habitar. (PACHA, 2015, p. 55. Tradução nossa)⁵

A associação entre vanguarda, crítica política e HQs também se desenvolveu no Brasil, mas por meio da poesia. Um dos mais destacados pesquisadores de HQs no Brasil foi Moacy Cirne. Cirne atuou como editor da *Revista de Cultura Vozes* durante a década de 1960, contribuindo para aproximar-a aos debates em torno de temas como estruturalismo e semiótica. Reconhecido pesquisador de HQs no Brasil, dialogou com as leituras críticas sobre o tema produzidas na França, que buscavam dotá-las de legitimidade cultural (LAFARGUE, 2012). De perfil iconoclasta, para defender as HQs brasileiras afirmava sem medo que “entre um poema de [Carlos] Drummond [de Andrade] e uma estória qualquer do *Pererê*, optamos pela estória de *Pererê*” (CIRNE, 1975). Próximo a leituras marxistas, nacionalistas e críticas ao imperialismo dos EUA, a perspectiva de Cirne integra uma crítica à ditadura militar brasileira (1964-1985) através de uma defesa das HQs brasileiras como contraponto à indústria dos *comics* norte-americanos, ao mesmo tempo em que parte da linguagem das HQs para propor caminhos rumo a uma vanguarda poética própria do Brasil.

Cirne participou da fundação, das principais atividades e integrou sua reflexão acerca das HQs às do movimento de vanguarda literária

⁵ No original: “La realidad se vuelve una pesadilla para un personaje que termina superado por su exceso de pragmatismo. Por ejemplo, la imitación que Lihn hace en su escritura, de los cartuchos a manera de frases tópicas que permiten diálogos internos de los personajes o marcaciones temporales como elipsis, flash backs, raccontos o flash forwards y desde luego cambios de escenario entre viñetas: ‘mientras tanto’ o ‘en otro lugar de la ciudad’, parecen estar destinados sólo a Batman y no a quienes lo rodean, de modo que su sueño de mundos imposibles jamás retornará a la simpleza del sueño americano, hoy imposible de habitar” (PACHA, 2015, p. 55).

chamado *Poema Processo*, as quais se seguiram de 1967 a 1972. Liderado pelos poetas Wlademir Dias-Pino e Álvaro de Sá, tinha como orientação a defesa da radicalização das noções concretistas apresentadas ao público na década anterior pelos irmãos Campos e Décio Pignatari. O interesse passava a ser na experimentação com os signos e a linguagem, superando o que considerava como uma falsa dicotomia significante/significado e que estaria presente nas realizações concretistas. O movimento seria também distinto da *pop art*, cujos trabalhos traziam “resultados bastante discutíveis” em termos estéticos, mais parecendo uma “revista tamanho família” e uma “mera cópia ampliada” do trabalho de outros artistas (CIRNE, 1970, p. 64-66).

Por fim, mencionemos um terceiro nível de trânsitos intermidiáticos entre literatura e HQs. O escritor argentino, Julio Cortázar, publicou, em 1975, a obra *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, no México, pela editoria Excelsior. A obra foi lançada originalmente como uma revista em quadrinhos, tomando como referência *Fantômas*, personagem-título da literatura popular francesa do início do século XX. Porém, no México e em parte da América Latina, o personagem se tornou mais conhecido no pós-Segunda Guerra Mundial através de sua versão de revista de HQs, intitulada *Fantomas, la Amenaza Elegante* (1966-1985). Nela, o personagem supera as características originais do personagem e assume perfil híbrido: é um pouco de super-herói, de James Bond, de Robin Hood e carrega alguma pretensão intelectual. Numa HQ em especial, Fantomas deve impedir que um desconhecido roube e destrua todos os livros do mundo. Para tal, busca ajuda dos escritores Alberto Moravia, Octavio Paz, Susan Sontag, e do próprio Cortázar. Quando avisado sobre a revista, Cortázar a lê e decide produzir outra revista em quadrinhos protagonizada por Fantomas, desta vez apontando que o “bibliocídio” que investigara não se devia tanto a uma espécie de lunático, mas sim à cultura imperialista das grandes corporações multinacionais.

Quando é avisado sobre a revista, Cortázar a lê e chega à seguinte conclusão:

[...] senti que Fantomas, com toda sua inteligência e energia, havia cometido um erro no *cartoon* dos livros queimados. Pareceu-me que era muito fácil atribuir esse bibliocídio em grande escala a um mero louco, e que forças ocultas deveriam ter posto Fantomas numa pista falsa ou, pelo menos, incompleta. Quase ao mesmo tempo disse a mim mesmo que era meu dever auxiliá-lo e explicar

o que me parecia ser a verdade. Mas como fazer isso? Como chegar até Fantomas? A resposta era óbvia: por meio de outra história em quadrinhos, já que era o único terreno comum entre ele e eu. (CORTÁZAR, 2009, p. 462. Tradução nossa).⁶

A obra integra diversos recursos visuais para além da HQ, como fotografias e colagens, aproveitando-se do perfil técnico e dinâmico das HQs para promover uma obra próxima à ideia de “palimpsesto”, de Genette (1982), ou seja, um texto como reescrita de textos anteriores, dialogando com eles sem silenciá-los e ampliando a gama de relações entre cada um, conforme defende Gutiérrez (2016, p. 95). As apropriações da linguagem, articulando técnica e estética, proporcionam questões para a própria ideia de autoria. É o que sugere o próprio Cortázar, numa entrevista não por acaso de perfil explicitamente ficcional:

- Há rumores nos meios cultos – disse Polanco – que seu novo livro é heterodoxo, anfíbio, ilustrado e a cores.
- Não é um livro – faço-lhe notar – e sim uma simples história em quadrinhos, isso que chama de tiras cômicas ou muñequitos [denominação cubana para HQs], com alguns modestos adendos de minha parte.
- Então agora você desenha e tudo?
- Não, retirei os desenhos de uma HQ de Fantomas.
- Um roubo, então. Como de costume.
- Não senhor, nessa HQ Fantomas falava de mim, e nesta eu falo de Fantomas.
- Digamos que é uma espécie de plágio.
- Também não, amigo. Se eu puder falar dois minutos, explicarei tudo (CORTÁZAR, 2009, p. 460).⁷

⁶ “[...] sentí que Fantomas, con toda su inteligencia y energía, se había equivocado en la historieta de los libros quemados. Me pareció que resultaba demasiado fácil atribuir ese bibliocidio en gran escala a un mero demente, y que fuerzas disimuladas habían debido poner a Fantomas sobre una pista falsa, o en todo caso incompleta. Casi simultáneamente me dije que mi deber era acudir en su ayuda y explicarle lo que me parecía la verdad. ¿Pero cómo hacerlo? ¿Cómo llegar hasta Fantomas? La respuesta era obvia: por medio de otra historieta, puesto que era el único terreno común entre él y yo” (CORTÁZAR, 2009, p. 462).

⁷ “Se rumorea en los medios cultos –dice Polanco– que tu nuevo libro es heterodoxo, anfibio, ilustrado y en colores./ –No es un libro– le hago notar –sino una simple historieta, eso que llaman tiras cómicas o muñequitos. con algunos modestos agregados de mi parte./ –¿Así que ahora dibujas y todo?/ –No, los dibujos los saqué de una

Tudo isso, novamente, com forte orientação política. A obra segue com o tom crítico em torno da presença norte-americana na América Latina, como sugerido também em Lihn.

Conclusão

As transformações nas HQs ocorreram em ritmos diferentes ao redor do globo, resultado das transformações técnicas advindas da Segunda Revolução Industrial. Artistas que dominavam processos gráficos ligados ao humor gráfico do século XIX – como litografia, por exemplo – viram-se inclinados a agregar novas soluções visuais ao seu manancial criativo por meio dos novos elementos técnicos e sociais que surgiam na cena. A popularização da impressão em quatro cores e do modelo *offset*, por exemplo, permitiu a criação de trabalhos ricos em cores e a integração dinâmica de textos e imagens.

As HQs são uma prática cultural construída socialmente ao longo do tempo. Suas modificações formais, portanto, são históricas e atendem a questões internas e externas ao seu material. Ressalta-se o caráter essencialmente paratextual de uma linguagem gráfica como as HQs, conferido pela sua condição material (BREDEHOFT, 2014). Isso quer dizer que os quadrinhos, tal como toda prática cultural, devem ser discutidos como uma atividade que, construída socialmente por meio de modos de ler e ver historicamente localizados, termina também por problematizar ativamente o seu tempo de forma original e heterogênea.

Criar uma HQ implica dialogar com uma série de práticas já desenvolvidas no mundo dos quadrinhos, num processo de mediação cultural envolvendo editores, artistas e consumidores, entre outros agentes. Destaca-se, pois, a especificidade das práticas culturais: o que é produzido não responde apenas a determinações econômicas, mas também a demandas culturais socialmente construídas. Em resumo, refletir sobre as publicações de quadrinhos como um diálogo com a “trama cultural e os modos de ver” de seus leitores pode contribuir para uma análise histórica e menos essencialista dessa linguagem.

historieta de Fantomas./ –Un robo, entonces, como de costumbre./ –No señor, en esa historieta Fantomas se ocupaba de mí, y en ésta yo me ocupo de Fantomas./ –Digamos una especie de plagio./ –Tampoco, che. Con que me dejen abrir la boca dos minutos, les explico la cosa” (CORTÁZAR, 2009, p. 460).

Chama atenção a ausência de abordagens que cruzem contextos latino-americanos, de forma a reconstituir a trajetória dos quadrinhos na região. A esta altura é possível concluir que a história visual e editorial das HQs na América Latina, marcada pelos embates entre a produção local e a importação de material estrangeiro, ainda está por ser contada. As HQs ultrapassam as divisas nacionais, tal como os personagens ultrapassam as fronteiras dos quadrinhos e alcançam o cotidiano das pessoas sob a forma de produtos e fantasias. É possível compreendê-las como dotadas de uma “vida social”, o que implica abordá-las a partir da circulação de sentidos e práticas que ultrapassam fronteiras historicamente estabelecidas, como as do Estado-nação, por exemplo. Como conclusão, as HQs se constituem como prática cultural por meio das circulações e apropriações de sentidos presentes nas diferentes interações entre tais escaras de análise, o que aponta para uma história transnacional dos quadrinhos.

Referências

ADAMS, Thomas; BARKER, Nicolas. A New Model for the Study of the Book. In: BARKER, N. (org.). *A Potencie of Life: Books in Society*. London: British Library, 1993. p. 5-43.

BREDEHOFT, Thomas. *The Visible Text: Textual Production from Beowulf to Maus*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CABROCHICO. Santiago de Chile, Quimantú, n. 3, 1971a.

CABROCHICO. Santiago de Chile, Quimantú, n. 5, 1971b.

CAGNIN, Antônio. Angelo Agostini – uma pesquisa. *Nona Arte*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 53-73, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/136871/132621>. Acesso em: 25 out. 2020.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: _____ (org.). *Práticas de leitura*. 5. ed. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.

CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*. 4. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

CORMORÁN. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, v. 1, n. 8, dez. 1970.

CORTÁZAR, Julio. *Papeles inesperados*. Santillana: Alfaguara, 2009.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro?” Revisitado. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155-169, jan.-jun. 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503/2758>. Acesso em 25 out. 2020.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para leer al pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.

DORFMAN, Ariel; JOFRÉ, Manuel. *Supermán y sus amigos del alma*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1974.

EFRAÍN GRANADOS, Daniel. *Charros, chinos y aboneros*: estereotipos, nacionalismo y xenofobia en el humorismo gráfico de El Universal. 2013. 214f. Tese (Licenciatura em História) – Colegio de Historia, Universidad Autónoma de México, México D.F., 2013.

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press, 1985.

EISNER, Will; MILLER, Frank; BROWNSTEIN, Charles. *Eisner/Miller*: uma entrevista cara a cara conduzida por Charles Brownstein. Tradução de Ren Ferri. São Paulo: Criativo, 2004.

ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, Paris, n. 1, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.219>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rsl/219>. Acesso em 30 ago. 2020.

GABILLIET, Jean-Paul. ‘Fun in four colors’: comme la quadrichromie a créé la bande dessinée aux États-Unis. *Transatlantica*, [S.l.], v. 4, p. 1-8, 2005. DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.319>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/transatlantica/319>. Acesso em 30 ago. 2020.

GARCÍA, Fernando; ROCCA, Hernán. Tangos de historietas. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, Habana, v. 3, n. 11, p. 125-136, 2003. Disponível em: http://rlesh.mogno.com/11/11_garcia.html. Acesso em 25 out. 2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOMES, Ivan L.; GONCALVES, Roberta F. Imagens de uma República infantil: Angelo Agostini nas revistas *O Malho* e *O Tico-Tico*. *Revista Maracanã*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 225-240, 2016. DOI: <https://doi.org/10.12957/revmar.2016.20871>.

GOMES, Ivan L. Angelo Agostini e os quadrinhos: algumas questões. In: RODRIGUES, M.; CALLARI, V. (org.). *História e quadrinhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*. Belo Horizonte: Letramento, 2021. [no prelo].

GONÇALVES, Roberta. F. Uma aventura na América: a trajetória do personagem Chiquinho, dos Estados Unidos até o Brasil. In: VENÂNCIO, Giselle Martins (org.). *Histórias no singular: textos, práticas & sujeitos*. Curitiba: Appris, 2019. p. 17-36.

GUTIÉRREZ, Julio. Julio Cortázar's, 'Fantomas contra los vampiros multinacionales': from sequential rhetoric to literary blending. *Image and Narrative*, Leuven, v. 17, n. 3, p. 86-97, 2016. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1291/1045>. Acesso em 25 out. 2020.

JOFRÉ, Manuel. *La historieta en Chile en la última década*. Santiago: CENECA, 1983.

LAFARGUE, Jean-Noël. *Entre la plèbe & l'élite: Les ambitions contraires de la bande dessinée*. [S.l.]: Atelier Perrousseaux, 2012.

LEFÉVRE, Pascal. The Battle Over the Balloon. *Image and Narrative*, Leuven, v. 7, n. 14, 2006. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/pascal_lefevre.htm. Acesso em 25 out. 2020.

LIHN, Enríque. *El circo en llamas*. Santiago: LOM, 1996.

MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini: a imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910*. São Paulo: Devir Livraria, 2011.

MATTELART, Armand. La dependencia de los medios de comunicación de masas en Chile. *Estudios Internacionales*, Santiago, v. 4, n. 13, p. 124-154, 1970. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-3769.1970.18916>. Disponível em: <https://revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/view/18916/20035>. Acesso em: 26 out. 2020.

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial, 1994.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo*. Tradução de Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MONTEALEGRE, Jorge. *Historia del humor gráfico en Chile*. Lleida: Editorial Milenio, 2008.

O TICO-TICO, Rio de Janeiro, n. 1408, 28 set. 1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/153079/per153079_1932_01408.pdf. Acesso em 30 ago. 2020.

PACHA, Daniel. Batman en Chile o la deformación histriónica de un mito. *Aisthesis*, Santiago, n. 57, p. 43-57, 2015. DOI: <https://doi.org/10.7764/ais.57.43-57>. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n57/art03.pdf>. Acesso em 26 out. 2020.

SILVEIRA, Guilherme. Os balões n’*O Tico-Tico*: esqueceram de desenhar? *Revista História, Movimento e Reflexão*, Dourados, v. 1, n. 1, 2013.

SMOLDEREN, Thierry. *Naissances de la bande dessinée*: de William Hogarth à Winsor McCay. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2009.

Recebido em: 31 de agosto de 2020.

Aprovado em: 18 de janeiro de 2021.

Cartografia editorial da produção não ficcional afro-brasileira: livros individuais (1906-2019)

Editorial Cartography of Afro-Brazilian Non-Fictional Production: Individual Books (1906-2019)

Luiz Henrique Silva de Oliveira

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

henriqueletras@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1287-5317>

Resumo: Este estudo propõe um mapeamento da produção de livros individuais não ficcionais de autores afro-brasileiros. Consideramos apenas a produção não ficcional de autores afro-brasileiros que também escreveram ficção. Foram tomadas como parâmetro as primeiras edições dos livros. As fontes de coleta de dados foram: o Portal Literafro; materiais de referência; currículos dos autores; e banco próprio de dados. As seguintes perguntas pautam as reflexões aqui propostas: quais são os autores afro-brasileiros de ficção que também atuaram no campo da não ficção? Que títulos escreveram os autores de ficção no terreno da não ficção? Por que meio ou casa editorial publicaram? Em que local? Que assuntos perpassam esta produção? Pretende-se, portanto, apresentar uma amostra numérica da produção aqui delineada a fim de tecer uma breve e jamais estanque cartografia da produção não ficcional afro-brasileira e tentar explicar razões para a configuração de tal cartografia.

Palavras-chave: cartografia editorial; edição afro-brasileira; não ficção; produção editorial.

Abstract: This study propose a mapping of the production of individual non-fictional books by Afro-Brazilian authors. We'll consider only the non-fictional production of Afro-Brazilian authors who also wrote fiction. The first editions of the books were taken as a parameter. The sources of collection were: the “Portal Literafro”; reference

materials; authors' CV; and database of the author. The following questions guide the reflections: who are the Afro-Brazilian fiction authors who also worked in the field of nonfiction? What titles did fiction authors write in the field of nonfiction? By what editorial did they publish? In what location? What issues this production contains? We intend, therefore, to present a numerical sample of the production outlined here in order to weave a brief and never watertight cartography of non-fictional Afro-Brazilian production and try to explain reasons for the configuration of such cartography.

Keywords: editorial cartography; Afro-Brazilian edition; nonfiction; editorial production.

Introdução

Nas décadas finais do século passado e nas primeiras décadas deste século, os estudos editoriais têm ganhado espaço no âmbito acadêmico. Bem o provam o surgimento de cursos de bacharelados em produção editorial, editoração, edição ou mesmo tecnologias da edição, bem como a abertura de espaços aos estudos sobre edição nos cursos de Letras.

“É no contexto da ditadura civil-militar que se desenha, pela primeira vez no país, uma formação específica de graduação para editores”, lembra José Muniz Jr. (2018, p. 38). Lia Calabre explica que esses cursos objetivam formar profissionais para a crescente indústria cultural brasileira, num momento em que as políticas nacionais de cultura e de educação “adquirem um caráter de ‘modernização conservadora’ , com forte teor nacionalizante, para responder ao desenvolvimento urbano-industrial do país e ao crescimento da cultura de massa” (CALABRE, 2009, p. 45). Soma-se a esta realidade o consequente número de monografias, ensaios, artigos, dissertações e teses, nos mais diversos espaços do conhecimento, sobre o campo editorial.

Este cenário tem como consequência dois movimentos para a formação do profissional de Letras: a ampliação de seu escopo de pesquisa e atuação e a necessidade de trânsito entre áreas do conhecimento.

Da primeira consequência, podemos citar, entre outros aspectos, o impacto dos estudos editoriais nos estudos linguísticos e literários *tout court*. Agora, estudar os bastidores do texto é tão importante quanto estudar o texto. Este não “nasce pronto”, não basta em si, ainda que alguns possam defender esta postura ainda hoje. O texto é processo e

produto de dinâmicas específicas do *campo* em que está imerso, para usar um termo de Pierre Bourdieu (2004).

Para o sociólogo francês, o campo é um microcosmo social dotado de relativa autonomia e regras próprias, resultante e resultado de um determinado espaço social mais amplo. Trata-se de um local de disputas entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alterar determinadas posições. Estas são ocupadas por meio da aquisição de capitais, os quais são mensurados de acordo com dinâmicas específicas. Posse e desejo de capitais são responsáveis pela manutenção ou conservação de posições hierárquicas que os agentes ocupam. O campo, ainda, é o local de confronto, de lutas por posições e poder (BOURDIEU, 2004, p. 22-23).

Para melhor compreender o papel dos agentes de produção do campo cultural, é necessário lançar mão de um referencial teórico vasto e diverso, jamais circunscrito aos cursos de Letras. Desta maneira, entram em cena a História, a Comunicação, a Sociologia, a Filosofia, os estudos estatísticos – só para citarmos algumas áreas – como epistemes auxiliares a um campo relativamente novo: os estudos editoriais.

A segunda consequência é que diversas modalidades de abordagens têm se mostrado bastante produtivas e promissoras tanto nos estudos linguísticos e literários, quanto nos estudos editoriais: os levantamentos estatísticos, sejam eles de linhagens textuais, de temas, de produção, de recepção, entre outras categorias. Os exemplos seriam muitos e ultrapassariam os limites deste estudo, razão pela qual apontaremos alguns, sem qualquer pretensão totalizante.

No campo dos estudos editoriais sobre o romance brasileiro, vale conferir destaque, entre outros trabalhos, ao de Regina Dalcastagné (2011). Nele a pesquisadora analisa textos publicados por três entre as mais representativas editoras, segundo agentes do campo literário consultados para a realização do estudo. A pesquisa abrangeu um intervalo de quatorze anos (1990-2004) e constatou a predominância de personagens e narradores brancos em detrimento de outros segmentos étnicos.

Do ponto de vista da representação literária de personagens negros, na edição brasileira, aliás, há razoável linhagem de trabalhos quantitativos e qualitativos, desde Raymond Sayers (1958), Gregory Rabassa (1965), Domício Proença Filho (1988), passando por Eduardo de Assis Duarte (2013) e chegando a Luiz Henrique Oliveira (2014). Seria

possível elencar também o Portal Literafro (<http://www.letras.ufmg.br/literafro>), um dos maiores arquivos da produção editorial ficcional e não ficcional afro-brasileira.

Todos esses trabalhos trouxeram contribuições decisivas à compreensão das dinâmicas e particularidades quando o tema é o negro na literatura ou a produção literária do coletivo negro brasileiro. No entanto, a não ficção permanece um terreno (se não pouco conhecido, ao menos) pouco estudado. Principalmente quando consideramos as dinâmicas editoriais que a sustenta. Estas dinâmicas também “dizem” sobre os textos. Por vezes, “dizem” numericamente sobre os textos.

Do ponto de vista de análises do campo editorial, até mesmo trabalhos de fôlego, como *Retratos da leitura no Brasil*, por exemplo, ainda que tragam dados sobre gêneros textuais vendidos e publicados, concedem pouco espaço às análises da não ficção. O recorte étnico, nesse estudo, por sua vez, não foi abordado. Há poucos trabalhos dedicados a analisar as relações entre a literatura afro-brasileira e o campo editorial. Luiz Henrique Oliveira e Fabiane Rodrigues (2017) e Luiz Henrique Oliveira (2018) trataram do assunto. O recorte destes estudos foi, mais uma vez, a produção literária. O terreno da não ficção segue pouco estudado.

Todo este cenário lacunar no que diz respeito à escrita não ficcional de autores afro-brasileiros leva-nos a indagar: quais escritores de ficção afro-brasileira também escreveram não ficção? Que títulos escreveram e publicaram? Por que meios ou casas editoriais? Em quais locais? Em que períodos as publicações ocorreram? As publicações tratam de que assuntos? Longe de querer varrer a totalidade desta produção, o que trazemos é uma cartografia possível, a partir de levantamentos e recortes predeterminados, uma vez que, para este presente estudo, optamos por não inserir no *corpus* de análise os autores negros que se dedicaram apenas a não ficção. Em momento oportuno o faremos.

Metodologicamente, consideramos aqui somente a produção não ficcional de escritores negros que também produziram ficção. A proposta é analisar o que produziram estes autores para além da literatura, em livros individuais. A fim de levantar os dados, partimos de consultas às seguintes fontes: o portal Literafro, o qual traz uma seção de produção intelectual dos autores e autoras nele listados; obras de referência, tais como *O negro escrito* (1987), de Oswaldo de Camargo, e *Quem é quem na negritude brasileira* (1988), de Eduardo de Oliveira, pois ambas as

obras foram pioneiras em resgatar nomes de autores negros que se fizeram presentes na cena cultural do nosso país; o levantamento feito por Luiz Henrique Oliveira e Fabiane Rodrigues (2017); catálogos de editoras, principalmente aquelas chamadas de “quilombos editoriais”, conforme Oliveira (2018); plataforma lattes, vinculada ao CNPq; e banco de dados do autor deste estudo.

Embora tenhamos conseguido listar as categorias “obras autorais individuais de não ficção”, “livros não ficcionais organizados individual ou coletivamente”, “artigos”, “apresentações em eventos e textos para imprensa”, optamos, por questão de espaço e tempo, concentrar as atenções na produção individual em livro não ficcional. Em trabalhos futuros, as outras categorias serão devidamente analisadas e dispostas em números.

Consideramos apenas as primeiras edições de cada publicação. Foram encontrados 74 autores de não ficção, 173 obras publicadas, por 91 casas ou iniciativas editoriais distintas, em 21 cidades. Foram listados 23 assuntos distintos dentre o total destas publicações. Desta forma, passemos às categorias de análise.

Autoras, autores x obras

Dos 74 autores mapeados, 54 são do gênero masculino e 20, do feminino.

Entre os autores com o maior número de publicações estão: Muniz Sodré (27), Nei Lopes (17), Domício Proença Filho (16), Joel Rufino dos Santos (13), Ruth Guimarães (11), Arlindo Veiga dos Santos (8) e Abdias do Nascimento (7).

Em seguida, com cinco (5) publicações individuais de livros não ficcionais aparecem Mestre Didi, Fernando Góes e Edimilson de Almeida Pereira. Com quatro (4) publicações, encontramos Ramatis Jacino e Cuti. Com três (3) publicações, há Oswaldo de Camargo, Nilma Lino Gomes, Alzira dos Santos Rufino, Renato Nogueira, Lourdes Teodoro, Ubiratan Castro de Araújo, Lima Barreto e José Endoença Martins. Com duas (2) publicações temos Cyana Leahy-Dios, Jaime Sodré, Henrique Cunha Jr., Júlio Romão da Silva, Eduardo de Oliveira e Elaine Marcelina.

Muitos são os autores que aparecem na nossa cartografia com apenas uma (1) produção não ficcional: Patrícia Santana, Ricardo Dias, Raul Astolfo Marques, Miriam Alves, Oswaldo Faustino, Ronald

Augusto, Inaldete Pinheiro de Andrade, Aciomar de Oliveira, Allan da Rosa, Anelito de Oliveira, Lepê Correia, Lino Guedes, Jônatas Conceição, Elio Ferreira e Conceição Evaristo.

Vale considerar que os autores com o maior número de publicações estão ligados ao campo universitário, casos de Muniz Sodré, Nei Lopes, Domício Proença Filho, Joel Rufino dos Santos e Arlindo Veiga dos Santos, ou são produtores culturais que transitam pela Academia, como é o caso de Ruth Guimarães, professora por mais de trinta anos na rede pública do estado de São Paulo. O trabalho com a escrita não só motiva e explica a inserção destes autores com regular produção escrita, como também sinaliza um lugar de fala “raro” ao escritor negro quando o assunto é a não ficção, haja vista a proporção de professores/pesquisadores negros em detrimento a professores/pesquisadores brancos na Academia ou na Escola básica brasileira. Estudioso da questão, José Jorge Carvalho (2006, p. 92) exemplifica:

se juntarmos todos os professores de algumas das principais universidades de pesquisa do país (por exemplo, a USP, UFRJ, UNICAMP, UnB, UFRGS, UFSCAR e UFMG), teremos um contingente de, aproximadamente, 18.400 acadêmicos [...]. Esse universo está racialmente dividido entre 18.330 brancos e 70 negros; ou seja, entre 99,6% de docentes brancos e 0,4% de docentes negros [...].

O leitor poderá indagar: por que recorremos aos dados referentes à presença de professores e pesquisadores negros na universidade para debater o caso do não ficcionistas negros? Sendo a escrita não ficcional amplamente presente nos espaços acadêmico e escolar, é de se esperar que o lugar de fala, escrita e acesso aos meios editoriais seja mais restritos quando comparados aos escritores brancos. Tal cenário pode explicar ainda o pequeno número de não ficcionistas negros com produção tão vasta ou regular. O acesso às condições de produção, no caso dos autores analisados neste estudo, é muito variado. Nem todos os autores elencados estão localizados nos universos laborais diretamente ligados à escrita. E muitos dos que estão ligados a este universo escolhem priorizar a ficção (o que é bastante legítimo), como ocorre com Conceição Evaristo, por exemplo. Há, segundo Carvalho (2006, p. 92), um tácito “isolamento étnico” do intelectual negro.

TABELA 1 – Relação autores x quantidade de obras produzidas

Autores	Quant. de obras
Muniz Sodré	27
Nei Lopes	17
Domício Proença Filho	16
Joel Rufino dos Santos	13
Ruth Guimarães	11
Arlindo Veiga dos Santos	8
Abdias Nascimento	7
Mestre Didi	5
Fernando Góes	5
Edimilson de Almeida Pereira	5
Ramatís Jacino	4
Cuti	4
Oswaldo de Camargo	3
Nilma Lino Gomes	3
Alzira dos Santos Rufino	3
Renato Nogueira	3
Lourdes Teodoro	3
Ubiratan Castro de Araújo	3
Lima Barreto	3
José Endoença Martins	3
Cyana Leahy-Dios	2
Jaime Sodré	2
Henrique Cunha Jr.	2
Júlio Romão da Silva	2
Eduardo de Oliveira	2
Elaine Marcelina	2
Patrícia Santana	1
Ricardo Dias	1
Raul Astolfo Marques	1
Miriam Alves	1
Oswaldo Faustino	1
Ronald Augusto	1
Inaldete Pinheiro de Andrade	1
Aciomar de Oliveira	1
Allan da Rosa	1
Anelito de Oliveira	1
Lepê Correia	1
Lino Guedes	1
Jônatas Conceição	1
Elio Ferreira	1
Conceição Evaristo	1

Fonte: elaborado pelo autor.

Locais de publicação

Com relação aos locais de publicação das obras individuais não ficcionais de autoria afro-brasileira, há grande concentração no sudeste brasileiro, com destaque para Rio de Janeiro (62) e São Paulo (61).

Ainda que não tenham o mesmo vigor de concentração editorial do que Rio de Janeiro e São Paulo, merecem destaque Salvador (9), Belo Horizonte (8) e Petrópolis (8). Salvador conta, principalmente, com parcerias entre organismos governamentais e empresas privadas para fazer circular suas publicações de não ficção afro-brasileira. A capital mineira se destaca no cenário recortado neste estudo porque congrega editoras que apostam no segmento editorial negro. Por sua vez, Petrópolis abrigou uma das mais relevantes casas editoriais brasileiras: a editora Vozes. Essa atua principalmente em recortes temáticos bastante produtivos: os livros paradidáticos e de comunicação social.

Em seguida, aparecem Santos e Recife, com três (3) publicações cada. Com duas (2) publicações estão São José dos Campos, Brasília, Curitiba, Florianópolis e Blumenau. Com uma (1) publicação, temos: São Luís, Salvador, Montes Claros, Roma, São Bernardo do Campo, Juiz de Fora, Paris e Porto Alegre. As produções destas cidades ancoram-se em iniciativas universitárias, dos próprios autores ou, ainda, em edições independentes.

Uma obra foi editada simultaneamente em Belo Horizonte e Juiz de Fora. Não foi detectado local de publicação de apenas uma (1) obra.

Esta concentração no sudeste brasileiro e, mais especificamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, pode ser explicada pelo fato de que as duas referidas capitais são polos significativos do ponto de vista econômico. São elas as cidades com as maiores concentrações de riquezas e desenvolvimento industrial, o que significa presença de insumos e agentes da cadeia produtiva do livro. Soma-se a isso o fato de que em ambas as cidades se instalaram os maiores conglomerados de produção editorial de livros didáticos, os quais de fato movem a indústria do livro no Brasil. As discrepâncias econômicas regionais, a falta de políticas efetivas para o desenvolvimento descentralizado do Brasil, a ausência de ações específicas de apoio ao mercado livreiro e à formação do leitor podem ser elencados como elementos auxiliares na explicação de tamanha concentração.

O Brasil não empreendeu a contento modificações no modelo distributivo de riquezas e bens simbólicos (BARROS; FOGUEL; ULYSSES, 2006), vivendo, atualmente, o que Milton Santos (2015, p. 39) denomina “globalização perversa”. Neste modelo de globalização, “a periferia do sistema capitalista acaba se tornando ainda mais periférica, seja porque não dispõe totalmente dos novos meios de produção, seja porque lhe escapa a possibilidade de controle”. Para Santos (2015), mesmo após todo o período transcorrido desde o Brasil colônia até os dias atuais, a relação entre dinheiro e informação permaneceu praticamente inabalada em seus aspectos estruturais.

TABELA 2 – relação entre local de publicação x obras publicadas

Local de publicação	Obras publicadas
Rio de Janeiro	62
São Paulo	61
Salvador	9
Petrópolis	8
Belo Horizonte	8
Santos	3
Recife	3
São José dos Campos	2
Brasília	2
Curitiba	2
Florianópolis	2
Blumenau	2
São Luís	1
Montes Claros	1
Roma	1
Sem local	1
São Bernardo do Campo	1
Juiz de Fora	1
Paris	1
Belo Horizonte/ JF	1
Porto Alegre	1

Fonte: elaborado pelo autor.

Editoras / iniciativas editoriais

Nesta seção preferimos diferenciar casas editoriais de iniciativas editoriais. Entendemos as primeiras como empreendimentos comerciais

ou editoras propriamente ditas; as segundas são entendidas como ações de difusão cultural, ainda que possam render algum dividendo, tais como as edições dos próprios autores e autoras. Esta diferenciação é relevante uma vez que, conforme demonstrarão os números, significativa parcela da produção intelectual não ficcional afro-brasileira provém de iniciativas editoriais próprias, como autoedições, selos ou mesmo editoras independentes.

A editora que mais publicou livros individuais não ficcionais de autores afro-brasileiros foi a Vozes (15). Sediada no Rio de Janeiro e com sucursal em Petrópolis, a Vozes possui em seu catálogo livros paradidáticos e de comunicação social, dois assuntos entre os mais recorrentes no *corpus* desta pesquisa. Além disso, nela está Muniz Sodré, o autor com o maior número de publicações.

Em seguida, temos a editora Pallas (8), também sediada no Rio de Janeiro e com recorte de atuação voltado especificamente para a difusão de temas afrodescendentes, com destaque para religião, estudos literários e livros paradidáticos.

Arriscamos dizer que existe pouca abertura para a difusão do pensamento afro-brasileiro em grandes editoras. A Lei 10.639/2003 alterou em grande medida o campo, contudo é notória a necessidade de avanços quando o assunto é a ampliação do espaço de autores e autoras negros em nosso país.

As editoras Ática (7), Cultrix (6), Global (5) e Selo Negro (5) dão continuidade à lista. A Ática também possui marcante presença nos segmentos didático e paradidático e aí se concentra a inserção da produção não ficcional de autores negros. De modo semelhante estão a Cultrix e a Global, em que pese o paradidatismo dos catálogos destas casas editoriais estar voltado principalmente para o campo universitário. A Selo Negro é um braço operacional do grupo Summus. Curioso o caso, porque o selo é formado especificamente por autores e temas afro-brasileiros. Por que um selo específico para tratar deste assunto? O catálogo editorial do grupo não o comportaria?

Brasiliense, Pátria Nova e Civilização Brasileira foram responsáveis por (4) quatro publicações. Brasiliense e Civilização Brasileira possuem ampla atuação no ensino universitário, editando sociologia, filosofia, comunicação, estudos literários e paradidáticos. A Pátria Nova não mais existe. Atuou apenas nas primeiras décadas do século XX, como braço gráfico do conservadorismo monárquico luso-brasileiro. Conforme explica

Felipe Cazetta (2018, p. 42), “a Ação Imperial Patriarca Brasileira (AIPB) acreditavam que a Constituição significava a restrição do poder que pertencia ao rei por direito hereditário e com respaldo na tradição”. Esta casa editorial publicou textos de Arlindo Veiga dos Santos, declarado patriarca.

Com (3) três publicações, encontramos: Record, Mazza, CODECRI, Neferiti, Nova Fronteira, Rocco, Editora do Brasil, Liceu e Autêntica. Com (2) publicações, listamos Cortez, Usina de Ideias, Azougue, Linográfica, JCM e EDUFBA/CEAO.

Com apenas (1) uma publicação há: Relume-Dumará, SCCT, EDUFBA, Paulinas, Revan, Sulina/Edipucrs, SNDH-USP, Editora Abrase Um Aluno Escritor, Nova Letra, Congresso Nacional Afro-Brasileiro, Settimo Sigillo, SENAC, Planeta, Nandyala, Espalhafato Comunicação, Naiara, SECNEB, Moderna, EDICON, Mérito, Rio Fundo, Meca, ComArte, Mazza/FINALFA, Centro de Educação e Cultura Popular, Massangana, Summus, Martins Fontes, Agir, Manati, Etnia Produção Editorial, Thesaurus, Secretaria Municipal de Cultura de Salvador, Editora e Livraria Moderna, Letras Contemporâneas, Editora Curitiba, Letra Viva, Éditions L'Harmattan, José Olympio/Sec. Cult. SP/INL, Sec. Estado da Educação e Cultura, José Olympio, Sup. Estadual de Economia e Ciências Sociais da Bahia, Conselho Estadual de Cultura, JAC Editora, Companhia das Letras, IPEAFRO, Revista dos Tribunais (Reuters), Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Ciclo Contínuo Editorial, Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, CEAP, Inmensa, Câmara dos Deputados, Harper Collins, Bushatoky, Secretaria de Estado da Cultura, Brasiliana, Garamond, Poesias Escolhidas Editora, Funcultura, Appris Editora, Franco Editora, Aeroplano, Forense-Universitária, Paz e Terra e Florianópolis.

Não foi possível identificar a casa ou meio editorial de uma (1) publicação, a qual foi registrada como “sem editora”.

Um fato merece destaque no conjunto de casas e iniciativas editoriais listadas acima: o predomínio de edições independentes. Estas estão mais preocupadas com a consistência do catálogo do que com vultuoso resultado em lucro financeiro. Para concorrer com as produções dos grandes conglomerados editoriais, as independentes precisam produzir livros atraentes e com preço competitivo. De modo geral, as iniciativas ou editoras independentes atuam nas franjas do amplo mercado e das grandes redes editoriais. As iniciativas independentes priorizam produtos

pouco atraentes para o mercado de amplo capital, embora de interesse imediato por parte significativa de determinada zona desse campo. Como não estão sujeitas à obrigatoriedade de geração de volumes financeiros, concentram suas ações na construção de um catálogo de qualidade, mas sem descuidar do olhar sobre a rentabilidade dos projetos editoriais do presente, pois estes sustentarão os projetos do futuro, uma vez que o capital de giro é baixo. Nas palavras de Hernán López Winne e Victor Malumián, os editores independentes estão pautados pela autossustentabilidade e

não dependem de qualquer aporte de capital que provenha de fora de sua atividade editorial. Estão comprometidos com a difusão, por todos os meios possíveis, de seus autores, e a decisão sobre o que publicar ou rechaçar está completamente submetida ao desejo de seu editor, sem nenhum tipo de condicionamento. (LOPEZ WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 14).¹

Para Lopez Winne e Malumián, é crucial aos editores independentes encontrar na editora um modo de vida, um sustento econômico. No caso de iniciativas editoriais, também um sustento simbólico no campo editorial.²

¹ “no dependen de ningún aporte de capital que provenga de fuera de su actividad editorial. Se comprometen a difundir, por todos los medios posibles, a sus autores, y la decisión sobre qué publicar o rechazar está totalmente sujeta al deseo de su editor, sin ningún tipo de condicionamiento”. (Tradução nossa)

² Há várias possibilidades de atestar o caráter independente das políticas editoriais da maioria das casas que têm publicado não ficção afro-brasileira. Em primeiro lugar as casas ou iniciativas editoriais não estão vinculadas a grupos de capital ou conglomerados financeiros. Logo, a necessidade de geração de recursos por meios próprios, para custeio de ações editoriais, reforçam nosso argumento. Além disso, os temas das publicações não se filiam aos temas presentes nas listas de mais vendidos (como por exemplo, a lista de Revistas, como *Veja*, em que prevalecem livros de autoajuda e religiosos). A atuação nas zonas descobertas ou pouco cobertas pelos grandes grupos editoriais também aponta para a independência editorial destas casas. A Ciclo Contínuo Editorial, por exemplo, assume esse caráter: “a Ciclo Contínuo Editorial é uma editora independente que se dedica à publicação de obras literárias e pesquisas na área das Humanidades, com enfoque especial na Cultura Afro-brasileira. [...] Somado as publicações, também promovemos ações educativas por meio de seminários, encontro com autores e cursos livres de Literatura”. Por sua vez, a Mazza Edições, cujo *slogan* é “pioneerismo e resistência”, assim se posiciona: “A Mazza Edições reflete em seu catálogo o empenho de escritores e leitores, que acreditam na construção de uma sociedade baseada na ética, na justiça e na liberdade. Acreditando nisso, investiu na publicação de autores / autoras negro(a)s e

Na nossa lista de casas ou iniciativas editoriais, pudemos encontrar o predomínio de publicações oriundas do modelo independente. Casas editoriais de pequeno porte, como Pallas, Nandyala, Mazza, entre outras, ao lado de iniciativas de difusão, como as de edições universitárias, tais como EDUFBA, CEAO e de Secretarias de Cultura, atestam nosso argumento. Isso sem contar com as publicações dos próprios autores e autoras.

Há editoras de grande e médio porte, como Ática, Record e Cultrix, por exemplo, que se interessam pela escrita não ficcional de autores afro-brasileiros, contudo em grande medida o nicho predominante em suas edições é o do livro paradidático, principalmente para fins universitários.

O ensaio, as memórias, as biografias ficam em grande parte a cargo das editoras independentes ou das iniciativas dos próprios autores, sobretudos até a primeira metade do século XX. Estas editoras assumem o risco simbólico e financeiro de apostar em textos e assuntos específicos e de interesse imediato de um público restrito. Apenas a partir dos anos de 1960 é que cresce o interesse editorial pela não ficção afro-brasileira por parte das editoras de grande e médio porte. Poderíamos indagar se as grandes e médias editoras estão realmente voltadas à mudança do estado de coisas promovido (ou defendido) pelos textos mais polêmicos dos autores e autoras afro-brasileiros. Arriscamos afirmar que, por trás da linha editorial de muitas casas ou iniciativas, está a velada barreira aos textos que de fato discutem, por meio da não ficção, o racismo e os privilégios de nossa sociedade.

Em uma sociedade, aliás, onde o negro não foi inserido a contento, não é de se estranhar a existência de mecanismos de promoção da produção e circulação do pensamento crítico deste coletivo populacional. A Lei 10.639/2003 é um exemplo. Mesmo assim, muito recente em nossa história editorial. De fato, para que seja lido e sua obra circule e esteja acessível ao grande público, o autor negro deve atravessar diversos filtros. Conforme assevera Cuti (2010, p. 48-49):

as editoras, por exemplo, têm o que chamam de “linha editorial”, demarcadora dos parâmetros de suas exigências para os que nela procuram a publicação de seus escritos. Essa “linha” norteia a(s) mensagem(ns) a ser(em) veiculada(s) de forma impressa e em

de livros que abordam os diversos aspectos da cultura afro-brasileira relacionada. [...] A Mazza Edições é uma editora e, mais que isso, uma casa de cultura viva”. Para mais detalhes, vale conferir também Luiz Henrique Oliveira (2018) e Nuno Medeiros (2012)

determinados formatos. Assim como existe a tal “linha” orientando o crivo (a escolha) entre os títulos a serem publicados ou não, também, posteriormente, haverá a seleção do que, estando disponível no mercado, deve receber o aval da publicidade ou da cumplicidade dos meios de comunicação e do Estado para redundar em leitura.

O panorama aqui exposto por Cuti (2010) sugere as dificuldades de absorção que o autor afro-brasileiro de não ficção encontra do nosso mercado editorial. Para publicar e ser visível, o autor negro, muitas vezes, precisa também construir seus circuitos editoriais:

a possibilidade da perspectiva negro-brasileira [...] tinha, assim, seu limite na recepção. Como um dado da realidade, a recepção que se estabelecia impunha, previamente, seu código de aceitabilidade. [...] Ameaçar a predominante concepção de hierarquia das raças seria uma ousadia não admissível. (CUTI, 2010, p. 27-28).

Tal cenário, contudo, parece estar em processo de modificação, haja vista não só o volume de publicações de não ficção negra brasileira nas últimas décadas – pós Lei 10.639/2003, portanto –, mas também a variabilidade de temas presentes na cena editorial.

TABELA 3 – Relação entre editoras / iniciativas editoriais x obras publicadas

Editoras / iniciativas editoriais	Obras publicadas
Vozes	15
Pallas	8
Edição do autor/da autora	8
Ática	7
Cultrix	6
Global Editora	5
Selo Negro	5
Brasiliense	4
Pátria Nova	4
Civilização Brasileira	4
Record	3
Mazza	3
CODECRI	3
Neferiti	3
Nova Fronteira	3
Rocco	3
Editora do Brasil	3
Liceu	3

Autêntica	3
Cortez	2
Usina de Ideias Editora	2
Azougue 2	2
Linográfica	2
JCM	2
EDUFBA/CEAO	2
Relume-Dumará	1
SCCT	1
EDUFBA	1
Paulinas	1
Revan	1
Sulina/Edipucrs	1
SNDH-USP	1
Editora Abrace Um Aluno Escritor	1
Nova Letra	1
Congresso Nacional Afro-Brasileiro	1
Settimo Sigillo	1
SENAC	1
Planeta	1
Nandyala	1
Espalhafato Comunicação	1
Naiara	1
SECNEB	1
Moderna	1
EDICON	1
Mérito	1
Rio Fundo	1
Meca	1
ComArte	1
Mazza / FINALFA	1
Centro de Educação e Cultura Popular	1
Sem editora	1
C/Arte Editora USP	1
Massangana	1
Summus	1
Martins Fontes	1
Agir	1
Manati	1
Etnia Produção Editorial	1
Thesaurus	1
Secretaria Municipal de Cultura	1

Editora e Livraria Moderna	1
Letras Contemporâneas	1
Editora Curitiba	1
Letra Viva	1
Éditions L'Harmattan	1
José Olympio/Sec. Cult. SP/INL	1
Sec. Estado da Educação e Cultura	1
José Olympio	1
Sup. Est. Econ. e Sociais da Bahia	1
Conselho Estadual de Cultura	1
JAC Editora	1
Companhia das Letras	1
IPEAFRO	1
Revista dos Tribunais (Reuters)	1
Inst. Geográfico e Histórico da Bahia	1
Ciclo Contínuo	1
Inst. Bras. de Estudos Afro-Asiáticos	1
CEAP	1
Inmessa	1
Câmara dos Deputados	1
Harper Collins	1
Bushatoky	1
Secretaria de Estado da Cultura	1
Brasiliana	1
Garamond	1
Poesias Escolhidas Editora	1
Funcultura	1
Appris Editora	1
Franco Editora	1
Aeroplano	1
Forense-Universitária	1
Paz e Terra	1
Florianópolis	1

Fonte: elaborado pelo autor.

Períodos de publicação x assuntos

Na tentativa de traçar um panorama temporal das publicações e de possíveis explicações dos motivos pelos quais, contextualmente, alguns momentos contaram com mais produções do que outros, optamos por

dispor as informações década a década, desde a primeira publicação, datada de 1906, até a última, datada de 2019, quando encerramos o recorte temporal deste estudo.

De 1900 a 1909 houve apenas uma publicação de obra individual não ficcional afro-brasileira. Na década seguinte, 1910 a 1919, não localizamos publicação. O cenário de apenas uma publicação encontrada repete-se nos dois próximos decênios: 1920 a 1929; e 1930 a 1939. Por sua vez, a década de 1940 a 1949 trouxe duas publicações. Estes primeiros quarenta anos do século XX são marcados por publicações dos próprios autores, motivadas por questões políticas (como o patrianonismo, no caso de Arlindo Veiga) ou em defesa das religiosidades afro-brasileiras (como os textos de referência de Mestre Didi). Houve ainda a publicação de ensaios (2), narrativa de viagem (1) e historiografia (1).

O cenário encontrado aponta para a precariedade do campo editorial não ficcional no país, ao menos quando o assunto é a produção do coletivo negro brasileiro. Isso porque a produção não ficcional afro-brasileira ou não chegou a nós, ou não encontrou guarda nas casas editoriais existentes à época, como os dados sugerem.

Por outro lado, o acesso à educação de qualidade, sustentáculo de qualquer cenário de produção intelectual, ainda era bastante restrito, sobretudo aos descendentes de escravizados. Em que pesa o acesso, a permanência e a qualidade da educação brasileira serem temas ainda hoje carentes de soluções por parte de governos do Brasil, o cenário das quatro primeiras décadas do século XX apontava imensa exclusão da população mais necessitada de ações do Estado. É Florestan Fernandes (1965) quem, ao nosso ver, melhor discute o alijamento do negro brasileiro das condições intelectuais. Segundo Fernandes (1965, p. XI), o coletivo negro brasileiro “teve o pior ponto de partida para a integração ao regime social que se formou ao longo da desagregação da ordem social escravocrata e senhorial e do desenvolvimento posterior do capitalismo no Brasil”. A participação efetiva do negro como integrante de um processo produtivo mais amplo, de uma divisão de trabalho mais complexa, não foi planejada como ação compensatória da Abolição. A consequência é a exclusão do coletivo a que nos referimos por décadas de ocupações laborais ligadas, por exemplo, ao campo intelectual.

Não bastava alfabetizar o negro ou prepará-lo, intelectualmente, para certos ofícios. Impunha-se prepará-lo para todas as formas sociais de vida organizada, essenciais na sua competição com os

brancos por trabalho, por prestígio e por segurança e garantir-lhe, além e acima disso, aproveitamento regular de suas aptidões e autonomia para pôr em prática os seus desígnios. (FERNANDES, 1965, p. 58).

Somente nos primeiros anos do século XXI, iniciativas do Estado brasileiro apontaram para a implementação de políticas compensatórias, tais como as cotas universitárias e a reserva de vagas em concursos públicos para afrodescendentes. Em agosto de 2012, foi promulgada a Lei nº 12.711, conhecida também como “lei de cotas”. Mesmo assim, sob protesto de significativa parcela da população.

É válido ressaltar que o pensamento crítico do coletivo populacional a que este estudo se refere já se fazia presente no país desde o século XIX e início do XX, no mínimo, com a crônica e a crítica de Machado de Assis, passando pelos escritos intimistas de Lima Barreto, até a textualidade jurídica de Luiz Gama e a intervenção crítica de Francisco de Paula Brito. Não havia, isso sim, campo editorial estruturado para absorver parte dessa produção em formato de publicação em livro. Os autores citados publicaram em grande medida a não ficção em periódicos. Tal cenário tende a se repetir na primeira metade do século XX. Tanto é que a reunião de escritos não ficcionais deste período ocorre, como dissemos, majoritariamente por meio de edições dos próprios autores. Dito de outra forma, o cenário social (e editorial) estruturante do final do século XIX pauta as décadas iniciais do XX. É preciso conferir destaque ainda a organizações negras que ajudaram a construir significativa parte da massa crítica que se fará presente em décadas posteriores. Referimo-nos aqui à Imprensa Negra, à Frente Negra Brasileira (FNB) e ao Teatro Experimental do Negro (TEN).

A Imprensa Negra é nome dado à linhagem específica de jornais comprometidos com as causas do coletivo populacional a que representa. Tem início em 1833, com *O homem de cor*, jornal dirigido por Francisco de Paula Brito. Importantes jornais fizeram parte da Imprensa Negra, tais como *A voz da raça*, *Clarim da Alvorada*, *O Menelick*, *Exemplo*, *O homem e Irohin* – só para citarmos alguns exemplos. Nos dias de hoje, vale destacar os portais eletrônicos *Africanas*, *Correio Nagô*, *Blogueiras Negras*, *Alma Preta*, *Geledés* e *O Menelick – II Ato*.³ Destaque-se também o *Jornal do MNU*, cujo início ocorreu nos anos de 1980.

³ Para mais informações, sugere-se consultar Ana Flávia Magalhães Pinto (2010); Clóvis Moura e Miriam Nicolau Ferrara (1984).

A Frente Negra Brasileira (FNB) iniciou suas atividades em 1931, na cidade de São Paulo. Tinha como proposta empreender estratégias de luta contra o preconceito de cor. Por isso, desenvolveu ações de ordem: educacional (escola de alfabetização); cultural (grupo musical e teatral); esportiva (time de futebol, num momento em que era interditado o acesso do negro aos clubes tradicionais); de saúde (atendimento médico e odontológico); editorial (publicação do referido jornal *A Voz da Raça* [1933-1937]); e jurídica (consultas gratuitas e tomada de causas). A FNB ofereceu ainda cursos de formação política. Tanto que, em 1936, transformou-se em partido político. Um ano mais tarde, com a implantação do Estado Novo, a FNB foi extinta por Getúlio Vargas.

Iniciado em 1944, no Rio de Janeiro, pelo economista e crítico Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro (TEN) propunha valorizar socialmente a herança cultural afrodescendente. Para tanto, trazia à cena teatral e social discussões acerca da identidade e dignidade do coletivo que representava. Empreendeu ações voltadas: para a educação, como campanhas de alfabetização e letramento teatral; para a cultura, como rodas de conversa e debates com intelectuais; e para a arte, como oficinas de formação. Recrutava atores negros na sociedade, principalmente entre aqueles que desempenhavam funções subalternizadas. As ações do TEN duraram até o ano de 1968, quando a ditadura civil-militar impossibilitou a continuidade do grupo.⁴

É bem verdade que o cenário editorial da não ficção afro-brasileira começa a esboçar mudanças nos anos de 1950 e 1960. E estas mudanças se devem aos impactos nas mentalidades da época provocadas pela Imprensa Negra, pela FNB e pelo TEN.

Retomando a análise temporal, de 1950 a 1959 houve cinco publicações individuais de livros não ficcionais de autores afro-brasileiros, ainda que tenhamos a reunião e publicação dos escritos de Lima Barreto, resultado das pesquisas de Francisco de Assis Barbosa. Neste momento, importantes casas editoriais começaram a se interessar pelos escritos não ficcionais afro-brasileiros, como a carioca Civilização Brasileira e a paulistana Brasiliense. Os assuntos publicados nessa década foram: memória (2), filosofia (1), ensaio (1) e crítica literária (1).

Significativo salto de publicações não ficcionais de que tratamos neste estudo ocorre nos anos de 1960. Neste período, como consequência

⁴ Para mais informações, vale consultar Abdias do Nascimento (2004).

dos movimentos e organizações negros citados anteriormente, há amplo contexto favorável à produção e à difusão do pensamento negro brasileiro. Os movimentos em defesa dos direitos civis, ocorridos nos Estados Unidos, também influenciam em grande medida a intelectualidade negra em nosso país. Neste momento, há interesse por parte de editoras de porte significativo, como a Cultrix, principalmente pelos estudos historiográficos envolvendo a memória do afrodescendente. É de se considerar, por outro lado, que nos anos de 1960 ainda predominam as edições independentes quando o assunto é a autoria negra no Brasil. Até em função da ampla vigilância cultural empreendida pela ditadura civil-militar no país, a qual, se não impedia, ao menos tentava inviabilizar produções intelectuais de movimentos, sujeitos ou iniciativas culturais dissidentes. No decênio em questão, foram mapeadas 10 (dez) publicações com assuntos diversos: historiografia (3), biografia (2), ensaio (2), folclore (1), crítica literária (1) e didático (1).

Ao nosso ver, os anos de 1970 também foram divisores de águas para a produção não ficcional de autoria negra no Brasil. O acúmulo de discussões empreendidas em coletivos anteriormente resulta na fundação do Movimento Negro Unificado (MNU).

O Movimento Negro Unificado (MNU) iniciou as suas atividades em 1978 e encontra-se ativo até os dias de hoje. Trata-se de um coletivo atuante do ponto de vista cultural e social na cena brasileira. Segundo Petrônio Domingues (2007), o MNU recebeu influências das lutas a favor dos direitos dos negros dos Estados Unidos, de movimentos de libertação de países africanos, como Guiné Bissau, Moçambique e Angola, e por correntes de esquerda, como o Partido Comunista Brasileiro, além de iniciativas nacionais, como a Imprensa Negra, a FNB e o TEN. Nas palavras de Domingues (2007, p. 100), “a política que conjugava raça e classe atraiu aqueles ativistas que cumpriram um papel decisivo na fundação do Movimento Negro Unificado”. O MNU também reencenava, de modo amplificado, a pretensão dos ativistas da FNB e do TEN.

Muitos autores elencados nesse nosso estudo passaram pelo MNU, de alguma forma: sejam como militantes, sejam como produtores de literatura, sejam como produtores de textos não ficcionais, sejam como artistas ligados a outras manifestações culturais. Prova disso é que, também em 1978, surge a publicação coletiva *Cadernos Negros*. Esta publicação segue vigorosa e veicula poemas e contos exclusivamente escritos por autores negros. E, em 1981, o coletivo *Cadernos funda*

o *Quilomboje Literatura*, organização voltada para a discussão e promoção da presença do negro da cena intelectual do país.

Arriscamos relacionar o surgimento do MNU, a criação dos *Cadernos Negros* e a atuação do Quilomboje à ampliação das publicações ficcionais e não ficcionais de autoria negra brasileira. O espaço de publicação promovido por estes movimentos encorajou decisivamente, na nossa visão, a produção de textos não ficcionais por parte dos autores de ficção.

Tanto que os anos de 1980-1989 contabilizam 31 (trinta e uma) publicações de livros individuais de escritores afrodescendentes. O número significa quase o dobro de publicações quando comparado à produção da década anterior e o triplo se comparado ao resultado dos anos de 1960. É nos anos de 1980 que se colhem os resultados editoriais dos movimentos negros empreendidos anteriormente. Some-se a isso o fato de a década praticamente culminar no centenário da abolição da escravatura, celebrado em 1988.

Duas consequências deste cenário merecem destaque. Em primeiro lugar, houve ampliação dos assuntos abordados por estas publicações: ensaio (8), historiografia (5), comunicação social (5), biografia (4), paradidático (3), discursos (1), crítica literária (1), memória (1), folclore (1), religião (1) e sociologia (1). Em segundo lugar, embora tenha havido interesse por parte de editoras comerciais pela produção intelectual negra, significativa parcela desta produção ainda se concentra em iniciativas editoriais independentes. As casas editoriais comerciais abrigaram mormente a produção de intelectuais negros atuantes na Academia. Logo, os livros didáticos e paradidáticos ficaram a cargo destas editoras. Os textos mais contundentes, ou seja, aqueles de maior empenho no combate ao racismo, acabaram relegados à periferia do circuito comercial. Não queremos afirmar que os livros acadêmicos e paradidáticos não tenham importância do ponto de vista da crítica ao preconceito de cor arraigado em todos os meandros na nossa sociedade. Esses livros cumpriram e cumprem papel decisivo no desmonte do imaginário racista imperante. Queremos apenas sublinhar o desinteresse, por assim dizer, da variabilidade temática da produção não ficcional negra por parte do circuito comercial editorial. Prova disso é boa parte dos livros não ficcionais publicados por editoras negras ou Quilombos editoriais. Muitos destes livros não encontraram lugar em grandes editoras. Inclusive a razão de existência das editoras negras ou Quilombos editoriais é justamente dar vazão à produção negra,

isto é, atuar nas franjas do grande mercado, onde o interesse puramente mercadológico quase não existe.

A década de 1990-1999 congregou sensível diminuição de publicações de não ficção afro-brasileira. A política neoliberal instalada no país a partir do governo Collor (1990-1992) prejudicou imensamente a indústria editorial nacional. Além disso, a crise econômica e a desvalorização da moeda nacional, malgrado o Plano Real (1994), foram fatores de queda nos números do mercado editorial brasileiro. Houve, a partir desta década, a chegada em bloco de conglomerados editoriais estrangeiros ao país. A partir de então, começam a ocorrer compras e fusões de grupos nacionais por grupos internacionais. Ainda assim, encontramos 22 (vinte e dois) livros não ficcionais produzidos por autores afro-brasileiros. Estas publicações abordaram os seguintes assuntos: comunicação social (5), sociologia (5), ensaio (4), religião (3), música (1), educação (1), dicionário (1), crítica literária (1) e memória (1).

Os primeiros dez anos do século XXI foram os mais produtivos quando o assunto é a publicação de livros individuais de não ficção escritos por afro-brasileiros. Foram encontradas 53 (cinquenta e três publicações) de 2000 a 2009. A variabilidade de tema também foi considerável: ensaio (8), biografia (7), paradidático (7), educação (6), comunicação social (4), crítica literária (4), dicionário (3), folclore (3), historiografia (2), religião (2), didático (1), enciclopédia (1), estudos sociais (1), guia (1), memória (1), música (1) e sociologia (1).

A produção de que tratamos neste estudo foi impulsionada em grande medida pela promulgação da referida lei 10.639/2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB). Tal lei incluiu no currículo oficial da rede de ensino nacional a obrigatoriedade da presença da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”. Assim, tanto as grandes editoras, quanto as editoras independentes procuraram inserir em seus catálogos ficção e não ficção que contemplassem o tema. Havia, por certo, editoras já comprometidas com a causa negra, tais como Mazza, Pallas e Selo Negro, entre outras. Esta década também consolida na cena não ficcional autores com grande envergadura no campo da ficção e poesia, entre eles Domício Proença Filho, Edimilson de Almeida Pereira, Muniz Sodré, Joel Rufino dos Santos, Cuti e Ruth Guimarães. Se, por um lado, a literatura afro-brasileira já se fazia presente desde o século XIX no bojo das letras nacionais, no campo da não ficção os primeiros anos do século XXI foram aqueles responsáveis pela consolidação

desta escrita na cena editorial do país. Há de se considerar, em tempo, que estes anos receberam volumosos recursos em Educação e Cultura, principalmente no mandato de Luís Inácio “Lula” da Silva (2004-2010). O investimento em Educação quase triplicou em termos reais entre 2000 e 2014. O maior aporte foi percebido de 2004 a 2010. “Mais do que isso, o investimento cresceu mais na educação básica, com o triplo de recursos por aluno, tanto na educação infantil, quanto na fundamental e no ensino médio”, afirmam dados oficiais do Ministério da Educação (MEC), por meio do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) (2018). Mais investimentos em Educação somaram-se à ampliação de programas de aquisições de livros por parte do governo federal. O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) foi mantido e ampliado. Houve a criação do Programa do Livro Didático para o Ensino Médio (PNLEM), em 2003, e do Programa Nacional do Livro Didático para a Alfabetização de Jovens e Adultos (PNLA), em 2007. Importante destacar que o PNLD, o PNLEM e o PNLA continham em suas aquisições dicionários, paradidáticos e uma gama de assuntos passíveis de escolha e compra pelas equipes governamentais, ou segundo Celia Cassiano, “um novo nicho de negócio para todas as editoras” (CASSIANO, 2007, p. 88).

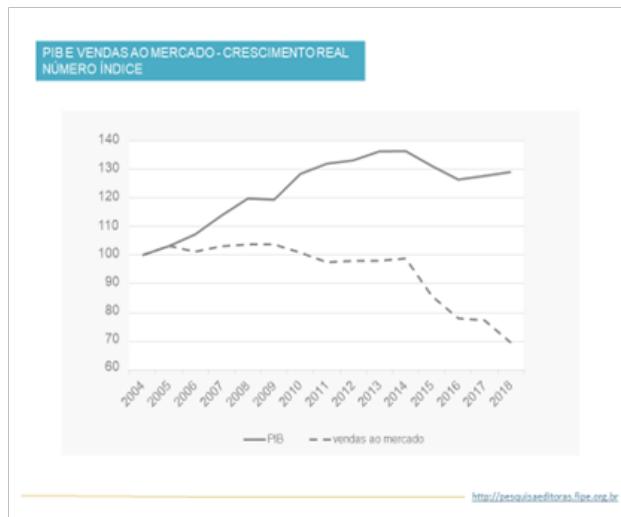
De 2010 a 2019, encontramos 26 (vinte e seis) publicações de livros individuais de não ficção afro-brasileira. A variabilidade de assuntos permanece, ainda que o quantitativo tenha diminuído significativamente quando comparado ao da década anterior. Vejamos: crítica literária (6), ensaio (6), biografia (3), educação (3), dicionário (2), ciências (1), comunicação social (1), filosofia (1), historiografia (1), manual de consulta (1) e paradidático (1).

Arriscamos relacionar a queda significativa do número de títulos publicados ao impacto da vertiginosa diminuição dos investimentos estatais em Educação e Cultura, a qual gerou desaceleração do mercado editorial. Tomemos por base o investimento em Educação, onde se encontra a maior parte das compras de livros por parte dos governos. Isso porque, é importante lembrar, as compras governamentais operam como termômetro do mercado livreiro, uma vez que o poder público é o maior comprador de livros. Segundo o Informativo Técnico Nº 6/2019-CONOF/CD, realizado pela Câmara dos Deputados Federais (2019), o investimento em educação no Brasil caiu 56% de 2014 a 2018, isto é, diminuiu de R\$ 11,3 bilhões para R\$ 4,9 bilhões. Sofreram redução acumulada no período 2014-2018: ensino superior (-15,0%), educação

básica (-19,3%), ensino profissional (-27,6%), administração (-3,2%), desenvolvimento científico e difusão (-5,5%) e demais (-6,5%). Como o corte de investimento foi horizontal no custeio e no investimento, a mesma proporção de queda afetou as compras governamentais de livros. Menos compras por parte do governo acabam por afetar a capacidade produtiva das editoras brasileiras, pois elas são, em grande medida, “dependentes” de editais públicos para a alavancagem de capital. Não se trata aqui do porte da editora. Umas mais, outras menos, mas todas “dependem” do investimento público para sobreviver. O mercado varejista no Brasil não é capaz ainda de manter em pleno funcionamento as editoras atuantes no país.

O gráfico abaixo, elaborado pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), e publicado em 2018, por exemplo, atesta a retração do mercado livreiro no Brasil. O cenário de queda é ampliado no intervalo de 2014 a 2018, ou seja, os dados numéricos do Sindicato espelham a curva decrescente que acompanha o quantitativo investido em Educação no mesmo período.

Gráfico 1 – PIB e vendas ao mercado – crescimento real: número índice



Fonte: Sindicato Nacional dos Editores de Livros (2020).

Se o cenário desta última década analisada é de retração, algo semelhante podemos esperar para a segunda década do século XXI,

ao menos no cenário editorial brasileiro. Os pífios investimentos em Educação e Cultura, além dos impactos da EC Nº 95/2016 (teto de gastos) apontam para um futuro desolador.

Por fim, salientamos que, em nossa pesquisa, não foi possível identificar a data de publicação de 4 livros individuais de não ficção afro-brasileira.

Tabela 4 – Relação entre décadas x obras publicadas

Décadas	Obras publicadas
1900-1909	1
1910-1919	0
1920-1929	1
1930-1939	1
1940-1949	2
1950-1959	5
1960-1969	10
1970-1979	16
1980-1989	31
1990-1999	22
2000-2009	53
2010-2019	26
Sem data (s/d)	4

Fonte: elaborado pelo autor.

Considerações finais

Os 173 livros individuais não ficcionais foram escritos por 74 autores afro-brasileiros. Cinquenta e quatro destes autores são do gênero masculino e 20 são do gênero feminino. Os autores que mais publicaram desempenham funções diretamente ligadas à Academia ou a áreas com esta relacionadas. As edições independentes foram responsáveis pela maior parte das publicações, principalmente quando os assuntos fogem dos domínios de maior apelo comercial. As editoras de porte mais robusto tendem a se interessar por assuntos ligados ao universo comercial, pois o risco do investimento é menor. Há variabilidade de assuntos publicados, com predomínio de livros paradidáticos, ensaios, historiografia, crítica literária, comunicação social e biografias. A partir dos anos de 1960, intensificam-se as publicações. Porém, a partir da década de 1980, como resultado do acúmulo das atuações de movimentos e associações negros,

a produção não ficcional aqui abordada aumenta de modo exponencial. Investimentos do Estado em Educação e Cultura foram responsáveis pela dinamização do setor, sobretudo na década de 2000-2009. Com a queda de investimentos estatais em Educação e Cultura, arriscamos dizer que o campo editorial de que tratamos pode sofrer retração significativa. O mapeamento aqui delineado não é estanque. Pretendemos abordar outros recortes e gêneros textuais em estudos posteriores.

Agradecimento

Agradeço à FAPEMIG pelo apoio financeiro que possibilitou a realização deste estudo.

Referências

BARROS, Ricardo Paes de; FOGUEL, Miguel Nathan; ULYSSES, Gabriel. *Desigualdade de renda no Brasil: uma análise da queda recente*. Brasília: IPEA, 2006.

BRASIL. Lei Federal 10.639/03, de 09 de janeiro de 2003. Brasília-DF. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10639-9-janeiro-2003-493157-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 25 mar. 2021.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: UNESP, 2004.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil*: dos anos 1930 ao século XXI. São Paulo: Editora FGV, 2009.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Informativo técnico nº 6/2019-CONOF/CD Ministério da Educação: despesas primárias pagas 2014-2018 e impacto da EC Nº 95/2016 (teto de gastos). Brasília: Câmara dos Deputados, fev. 2019. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/orcamento-da-uniao/estudos/2019/inf_6-2019-ministerio-educacao-despesas-primarias-pagas. Acesso em: 25 ago. 2020.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/IMESP, 1987.

CARVALHO, José Jorge. O confinamento racial do mundo acadêmico brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, p. 88-103, dez./fev. 2005-2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i68p88-103>.

CASSIANO, Célia Cristina de Figueiredo. *O mercado do livro didático no Brasil*: da criação do Programa Nacional do Livro Didático no Brasil (PNLD) à entrada do capital internacional espanhol (1985-2007). Orientador: Kazumi Munakata. 2007. 252 f. Tese (Doutorado em História da Educação) – Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAZETTA, Felipe. Pátria-nova e integralismo lusitano: propostas autoritárias em contato por meio de revistas luso-brasileiras. *Tempo*, Niterói, v. 24, n. 1, p. 41-54, jan. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/tem-1980-542x2018v240103>.

CICLO Contínuo Editorial: um pouco sobre nós... [São Paulo]: Ciclo Contínuo Editorial, [2021]. Disponível em: <http://ciclocontinuoeditorial.com>. Acesso em: 22 fev. 2021

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, v. 1, n. 26, p. 13-71, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus/Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). Indicadores Financeiros Educacionais. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/indicadores-financeiros-educacionais>. Acesso em: 26 ago. 2018.

LÓPEZ WINNE, Hernán; MALUMIÁN, Víctor. *Independientes, ¿de qué?*: hablan los editores de América Latina. México: FCE, 2016.

MAZZA Edições e Penninha edições: pioneirismo e resistência. Belo Horizonte: Mazza Edições, [2021]. Disponível em: <https://www.mazzaedicoes.com.br/editora/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

MEDEIROS, Nuno. Notas sobre o mundo social do livro: a construção do editor e da edição, *Revista Angolana de Sociologia*, Luanda/Mangualde, n. 9, jun. 2012. p. 33-48. DOI: <https://doi.org/10.4000/ras.412>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/412>. Acesso em: 27 ago. 2018.

MOURA, Clóvis; FERRARA, Miriam Nicolau. *Imprensa Negra*. São Paulo: IMESP, 1984.

MUNIZ JR., José de Souza. O mercado profissional e a formação em edição. In: OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; MOREIRA, Wagner (Org.). *Edição & crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018. p. 37-63.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004. p. 209-224.

OLIVEIRA, Eduardo de. *Quem é quem na negritude brasileira*. São Paulo: Congresso Nacional Afro-brasileiro, 1998.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Os quilombos editoriais como iniciativas independentes. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 155-170, 2018. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.28.4.155-170>

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, p. 90-107, 2017. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-0739.22.3.90-107>.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4322/tp.24205>.

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS. Produção e vendas do setor editorial brasileiro: ano base 2018. Disponível em: https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2019/04/Apresentacao_pesquisa_ano_base_2018_imprensa.pdf. Acesso em 25 ago. 2020.

Recebido em: 29 de agosto de 2020.

Aprovado em: 19 de março de 2021.

Varia



Grinding Songs from Goa. As Women Grind Grain and Predicaments

Canções da lavoura de Goa. Enquanto as mulheres moem grãos e angústias

Cielo Festino

Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, São Paulo / Brasil

cielofestino@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2862-0554>

Abstract: The aim of this paper is to bring an analysis of *oviyos*, folkloric songs that Indian women from the Hindu community of Goa, former Portuguese colony in India used to sing while working at the grinding stone. These songs, a sample of Goan folklore, were collected by Heta Pandit in the book *Grinding Stories. Songs from Goa* (2018), based on her field work with singers Subhadra Arjun Gaus, Saraswati, Dutta Sawant and Sarojini Bhiva Gaonkar. The songs, sung in a dialect of Marathi-Konkani, were transcribed into English. These elaborate songs are of psychological and social significance as they provide a release from a sometimes harsh reality, at the same time they are an invaluable cultural document. They have been analyzed from the perspective of Goan folklore as discussed by Phaldeasai (2011), the meaning of folkloric narratives (DUNDES, 2007) and a reflection on the genre *oviyos* (JASSAL, 2012).

Keywords: working songs; *oviyos*; folklore; Goa; women singers.

Resumo: O objetivo deste artigo é fazer uma análise dos *oviyos*, canções folclóricas que as mulheres indianas da comunidade hindu de Goa, ex-colônia portuguesa na Índia (1510-1961), cantavam enquanto trabalhavam na moenda. Essas canções, uma amostra do folclore goês, foram coletadas por Heta Pandit no livro *Grinding Stories. Songs from Goa* (2018), baseado em seu trabalho de campo com os cantores Subhadra Arjun Gaus, Saraswati Dutta Sawant e Sarojini Bhiva Gaonkar. Essas canções, cantadas em um dialeto de marati-concani, foram transcritas para o inglês e são de grande valor psicológico e social, pois fornecem às mulheres da comunidade um canal de liberação de uma realidade às vezes dura; mesmo tempo, são um documento cultural inestimável.

eISSN: 2317-2096

DOI: 10.35699/2317-2096.2021.25541

Os oviyos foram analisados sob a ótica do folclore goês discutido por Phaldesai (2011), o significado das narrativas folclóricas (DUNDES, 2007) e uma reflexão sobre o gênero *oviyo* (JASSAL, 2012).

Palavras Chave: canções da lavoura; oviyos; folklore; Goa; mulheres cantoras.

Sit on the grinding stone and a song will emerge
Old Konkani Proverb

Women and Folklore. The Grinding Songs

Alan Dundes (2007, p. 64) defines folklore as a type of narrative through which the members of a community deal with the crucial events in their lives, whether such events have to do with the life of the individual: birth, initiation, marriage, death, etc., or the calendrical cycle of a community: sowing, harvesting, etc. In this sense, folklore is autobiographical because it shows how the members of a community see themselves. Folkloric narratives can be understood as the system of knowledge of a community because they convey community values. As such, they are the property of an entire community. Critics agree that at the beginning of the twenty-first century, due to urbanization and globalization, there has been a drastic change in folklore. Nonetheless, according to Pandurang Phaldesai (2011), folklore is perpetuated by ethnic, labor and religious communities as a way to state their identity, establish links of solidarity among its members, preserve their past traditions and adapt to the new times.

As folklore reveals the areas of concern of a community, many times these narratives become a socially sanctioned outlet for wishes or anxieties individuals would not be able to express in their ordinary lives: “One can do or say in folkloric form things otherwise interdicted in everyday life” (BRONNER, 2007, p. 3). This is why many times folkloric narratives have offered a space for resistance and have had a cathartic effect, in particular for women.

Beverly Stoeltje (1988, p. 144) has pointed out that there has always been a gender bias in folklore studies that tends to associate them with patriarchy while subordinating women to the establishment. Nonetheless, women occupy a large space in folklore and there are many narratives told by women, in which they are author, narrator and

main character that have become important channels to question their own condition. Such is the case of the “grinding stories”, *oviyos*, work songs, grounded in oral technique and intended for oral performance, traditionally sung by Indian women, in particular young daughters-in-law, while sitting, precisely, at the grinding stone on the courtyard floor as they crushed grain to flour. These women would give free vent to their feelings and worries, as they sang to the rhythm and sound of the grinding stone. They would sing for themselves and not for an audience. This genre was common among rural women all over India. Smita Tewari Jassal (2012, p. 33) says that this practice was discontinued thirty years ago, in particular due to the introduction of motorized devices to crush grain. This is why nowadays these grinding songs are mainly sung for an audience at wedding ceremonies. Nonetheless, in some households the practice still continues. As Dundes (2007, p. 80-81) has remarked, one should distinguish between folklore as use and folklore as meaning since, for example, the singing of these *oviyos*, even nowadays at a festival or wedding ceremony, is not limited to a memorabilia from the past but is also a reflection on the society of the present.

There are many regional varieties of *oviyos*. The aim of this paper is to study the *oviyos* from the state of Goa, India, former Portuguese colony (1510-1961). These grinding songs were popular, in particular, among the Hindu community. Among the Christian community of Goa, they are called *ovis*, and were banned by the Inquisition in 1736. Unlike the *oviyos*, sung by women to themselves while they work, *ovis* are related to several rituals in which women were involved at the time of marriage. They were performed and sung in groups and not in isolation, and attended exclusively by women; they referred, for example, to the dowry paid to the groom by the bride's father. These *ovis* are disappearing among the Christian community (GRACIAS, 2007, p. 55). Nonetheless, there is a community of Christian Adivasi in Quepem, south of Goa, which still sings them (PANDIT, 2020, personal communication).¹

The *oviyos*, sung among women from the Hindu community, analyzed in this paper, were compiled in the book *Grinding Stories. Songs from Goa* (2018) by Heta Pandit.² They were sung by Subhadra Arjun Gaus, Saraswati Dutta Sawant and Sarojini Bhiva Gaonkar, and transcribed

¹ E-mail from Heta Pandit, Sept. 11th, 2020.

² Pandit is now organizing a volume of *ovis*.

from oral to written form, as well as translated from the Konkani-Marathi dialect, spoken by the women of this community, into English by Heta Pandit. In the Introduction to the *Grinding Stories*, Pandit (2018, p. 13-14) tells that she came in contact with these songs while she was visiting the Shri Mauli Temple on the border between Goa and Maharashtra. While she was looking at the Kaavi art on the walls –“a monochromatic form of art rendered on the walls of Hindu temples and in sacred spaces of Hindu homes” (PANDIT, 2018, p. 14)– she saw a narrative that called her attention: on Garuda, the Sacred Eagle, holding Bhujang, the King Cobra, on very friendly terms. She then learnt that many of these stories were contained in the *oviyos*. And thus she came into contact with the lady singers who, honoring the tradition of the Vedic hymns, had received these grinding stone songs from their ancestors, orally.

Transcribing an oral song into written form, and then adapting it from one language into another, has been defined by John Niles (1999, p. 103) as “an oral poetry act”. It implies, precisely, what Pandit did: requesting someone to sing a song or recite a poem in the presence of a scribe or of a recorder. The collector thus becomes an important factor in shaping the poem for they also influence what is being performed. This is why it is sometimes argued that the reading of printed records of songs or narratives that were meant for oral performance might be hampered in the sense that they might have been distorted in the process of transcription –since they were reduced to a “two-dimensional structure” as they are deprived of their audio-visual quality (PANIKER, 2003)– as well as of translation, as is the case of the grinding songs. Pandit (2018, p. 14) explains that she collected the songs over a year of travelling, writing her notes in English with the assistance of scholar Shubhada Chari who would translate them into English from the Marathi-Konkani dialect of the storytellers. Then, not only did she transcribe them into English but also tried to make up for the visual lack of the narrative by imprinting on the pages of the book “motifs, borders, mandala and figurative Kaavi art from temples all over Goa, Maharashtra and Karnataka” (2018, p. 14). These art forms were photographed and then adapted to the songs by Nina Sabnani.

As for the audio aspect of the narratives, in her transcription and translation, Pandit kept oral modes of expression such as the use of vocatives, and dialogues among the characters. The fact that the stanzas are in free verse, and vary in length and number of verses, depending on

the story being told, helped Pandit imprint upon them an oral cadence, so much so that, when reading the *Grinding Stories*, the readers feel that they are actually listening to them since the songs have kept the displays of the technical skill associated with oral performances.

Grinding Spices and Predicaments at the Grinding Stone

Jassal (2012) points out that folkloric songs and narratives, as part of a community's oral tradition, both tell their stories and show the construction of gender ideology not only as it is transmitted and reproduced but also interrogated by the tellers and singers. These narratives shed light on "caste, kinship and marriage, work cultures, gender, power, sexuality, family life and patriarchy" (JASSAL, 2012. p. 2). Also, as Jassal goes on to add, a close analysis of these songs allows us a glimpse of women's intimate lives since in a culture where inner feelings are sometimes not openly stated because there is nobody to discuss them with, as was the case of the young wife at the in-laws', these tales and songs offer a space to express what might be silenced in every day conversation. Likewise, the fact that different women within their own households sang about similar predicaments indirectly helped create a network of solidarity among all of them. In this way, these songs both help construct and resist a female identity as they contribute to raising consciousness among women. As Jassal (2012, p. 8) states

If the act of singing imparts psychological strength to individual women and to women's collectivities, then the underlying messages these songs transmit should cover a range of clues about how the feminine gender is constructed.

Many of the themes of these songs have to do with the condition of women in general, disregarding their caste and class. However, the repertoire of the grinding stone singers, from the peasant or laboring classes has gone unheard due to the fact that, as Jassal (2012, p. 10) also observes, women did not receive formal education and, because of this, might have internalized their exclusion as normative. Nonetheless, times are changing. While some singers have learnt the songs in an oral form from their ancestors, and it is in their memories that the songs live on, others are actually doing research in local folklore. This is the case of the singers from Goa, all of them belonging to a Maratha rural community.

Subhadra Arjun Gaus, from the village of Ghoteli No 2, Sattari, Taluka in the north of Goa, learnt the songs from her grandmother in her childhood. Though no member of her family is interested in learning them today, she is teaching them to some young women in her village. Many times interest in this kind of folkloric songs and traditions is being lost because people do not want to be associated with certain customs for fear of discrimination.³ Saraswati Dutta Sawant, from the village of Poriem in Sattari, composes her own songs. She says that she was married at the age of eight; this is why the grinding stone was her only friend. Sarojini Bhiva Gaonkar composes her own *oviyos* and sings at weddings and different folk festivals. She is a teacher and researcher. Both her grandmother and mother were well-known singers (PANDIT, 2018, p. 16).

The grinding songs usually tell a story. As already stated, the length of the song is irregular and depends not only on the theme of the song but on the amount of grain to be ground. Hence, folkloric genres, like the grinding songs, are descriptive rather than prescriptive. As Paniker (2003, p. 135) observes, though there might be some constraints as regards their form, they are comparatively free from rules and regulations. This is why they maintain a certain spontaneity in order to adapt to the story being told. They are in general narrated in the third person with the focus on the young bride or in the first person singular by a young wife who lives at her in-laws'. The common theme of the grinding songs is marriage in India while a common motif is the desire to run back to the parents' house. According to Niles (1999, p. 70), oral narratives cover six main functions: the *ludic*, the *sapiential*, the *normative*, the *constitutive*, the *socially cohesive*, and the *adaptive*. In one way or another, the *oviyos* encompass these functions: they are ludic because they entertain when sung at a wedding or help the lonely bride pass the long hours at the grinding stone; they have a pedagogical purpose as they help transmit social values from one generation to the next. They also prepare women for the hardships of married life which often appears threatening as, according to Hindu custom, the young bride must leave her paternal home behind as she moves in with her in-laws at a very early age; in this sense, they pass on traditional wisdom, though many times it is contested

³ See Mozinha Fernandes. *Where have all the Songs and Rituals Gone?* 2019. Available at: <https://hanvkonn.wordpress.com/2019/08/02/where-have-all-the-songs-and-rituals-gone/#more-357>. Access on: Feb. 24th, 2020.

and, because of that, the *oviyos* constitute a parallel reality in which to problematize traditional customs and knowledge; they are socially cohesive in the sense that they are shared by most women though each lives apart in her own home; they can be argumentative because they not only affirm existing social conventions but also criticize them.

If these songs revolve around domestic life, there are others also published in *Grinding Stories*, and retold directly by Heta Pandit, that deal with Gods and Goddesses and thus connect everyday life to the divine. They function as a chorus on the theme of the other grinding songs, the ones on domestic life, contrasting the imperfection of life among humans, in particular married life, with the perfection of the life of the gods and goddesses, who know how to overcome their differences and live in peace, precisely, in Goa:

At this sacred spot where we [Krishna and Parvati] meet,
amongst the beauty of Goa
And its peepal trees
Its mangroves, its banyan trees and life itself
We shall now reside in forever harmony and peace
[*The Gods Come to Stay*, as retold by Heta Pandit, 2018, p. 31)

On the Grinding Stone

There are some songs in the anthology in which the main theme is the grinding stone itself, or which make direct reference to the grinding stone in the refrain. In these songs the circular movement of the grinding stone, which marks the compass of each song, can be understood as a reference to the Hindu's concept of time as being circular rather than linear. One is born, lives and dies and is reborn endlessly until through understanding of *maya*, cosmic illusion, and adhering to *dharma*, moral duties, one is released into *nirvana*, peace of mind acquired with liberation from suffering.

In "Grinding Grain is Life" (2018, p.43), as sung by Saraswati Dutta Sawant, the grinding stone is one of the main motifs of the song. The theme is a happy wedding ceremony, the starting point of the young wife's future life. It is presented through some formulaic expressions through which first there is an invocation to the goddesses and then a request to married ladies to participate in the ceremony, thus showing the narrator's desire to involve all in the festivity, and the communal

quality both of the wedding ceremony as well as the song. Nonetheless, it should be observed that single women were not invited to take part in the celebration, while widows could only participate as singers, as is the case of Saraswati Dutta Sawant herself. At the same time, the use of vocatives and imperatives, calling people to action, contribute a sense of exaltation but also of worry about the preparations for the festivities:

O Mother Sateri! O Mother Pavnai!
My grinding stone today is made of gold
The mat I sit on is made of silver
All the goddesses have come down
Flying over the wedding canopy

The song is in the first person. However, it is not clear who actually sings it. What stands out in the stanza above is the importance given to the grinding stone and the mat where women sit while grinding grain which, on this particular occasion, are made of gold and silver as gods are invited to participate in the festivity.

Come to the ceremony all you
Married ladies of the village
Of the towns and of the territory
Turmeric and vermillion await you.
Place the ceremonial grinding stone
Carefully
For the grinding stone is life

There is then a particular request to the married ladies to bring the grinding stone to the ceremony with great care. As explained in the opening paragraph that contextualizes the song, the grinding stone is one of the symbols of the wedding ceremony, and as stated in the last line of the stanza, it stands for the new life the young bride is about to embark on: "*For the grinding stone is life*". In addition, as can be seen in the following stanza, the song has the style of a collective song, as the women seem to answer to the invocation of the singer:

"Yes! We are on our way to the ceremony!
Yes! We are all coming!"

Not only that but also, these married ladies seem to converse directly with the goddesses:

Rambha, Lord Shiva's consort
Is on her way too.

Likewise, the Gods Ganesh, the god of knowledge, and Shiva, associated with destruction and new beginnings, are also invited. So that the gods will want to stay long enough in the celebration to bless the new pair, and pass their wisdom upon them, all has to come out to perfection. This apprehension of the community works like a refrain as it is repeated in several parts of the song:

We have called the gods, don't forget.
They must like our canopy
Like it enough to want to stay.

The cost of the wedding is a topic which will be present to the end of the song indirectly referring to all the expenses that the father of the bride, even though not having enough money, will have to incur for the wedding: buying the decorations, presents for the groom's and bride's relatives and a great amount of food for all the guests, including the neighbours. This is why there might be a sponsor, a wealthy relative, or landlord who might have lent the money for the wedding (PANDIT, 2020, personal communication):

Now call the parents of the bride
And both parents of the groom
And forget not the host of the day
Our sponsor!

While some of the grinding songs tell a story with a clear development or depict a scene that is easily visualized, others appear as being encrypted. This is because, as Paniker (2003, p. 109) remarks, the theme of these narratives as for example, family relationships, or customs, are a matter of convention shared by all the members of the community. This means that only the minimum information has to be supplied as can be seen in the next stanzas when after the invitation to the gods, and without much explanation, the priest's son is asked to participate in the ceremony:

With this song I request the priest's son
To come to the ceremony with grace and decorum

Pandit (2020, personal communication) explains that many times priests asked their young sons to assist them in the ceremonies and even step in to officiate as priest when they themselves could not attend. As they were almost children, they were asked to behave properly:

Leave the betel leaf creeper alone
It goes up the coconut tree
Like a serpent

The innuendo implied in the betel leaf creeper, used for the wedding ceremony and compared to a serpent, adds both a playful and admonitory tone to the poem. These young boys might also have been already betrothed, as marriage at a young age was the custom. This is why they were warned not to get distracted with other young ladies during the ceremony. If so, the red left by the *pān*,⁴ made of betel leaves, would denounce them while they would be rendered speechless for a month out of shame (PANDIT, 2020, personal communication):

Don't pluck a leaf off the creeper
For fear it might strike you dumb
Your lips will be tainted red
And you will be speechless for a month.
Instead, concentrate on the rituals.
We must have everything work
To perfection.

The introduction of the taboo theme of infidelity through a joke is to be expected in folklore. If not, as Dundes (2007, p. 85) remarks, this kind of oral performance would lose its quality of socially sanctioned outlet. At this point in the song, there is a move from the metaphysical and timeless world of the Gods to the material space of the here and now of certain Goan villages as the singer refers to the relatives who might decide not to come to the wedding. This desire for perfection that adds to the worries of the organizers refers now to the bride and groom's relatives who might also fail to come because they might feel the party is beneath them or because they live too far away, and the fare is too expensive, implying they want an extra help with this cost too. This direct reference

⁴ A kind of paste made from a special bark mixed with lime. Areca nuts on the leaf and lime is added together with spices.

to the local social milieu, implied in the actual names of Goan villages, gives to the grinding song a touch of reality which leads the audience, in the case of *oviyos* sung at a wedding ceremony, to identify with it:

It is so very far. I have no money To pay for the fare. O we will have to give The new son-in-law something We will have to pay the fares.	Ambadgaon, Poriem, Keri villages Are indeed at a distance They all have an excuse not to come.
---	--

The bantering about the groom's uncle, who is called a snob, reveals the joyful mood of the event, and offers a glimpse into the life of the community, in particular the neighbours' gossiping about the relationship between the bride's and the groom's families as both try to show their superiority:

Come dear neighbours! We call the boy's uncle Where is he today? He is very dignified. No, he is, in fact, a snob. Well it's alright, snob uncle If you choose not to come I will save the fancy clothes	I had bought for you And put them to some other use. The boy's mother's side Is high and mighty. Her brother, his wife Her sister and her husband What can we do?
---	---

Perhaps, what makes the wedding ceremony a happy event is that the relatives of both the groom and the bride come together as, later on, each will go back to their own village, and families will separate, causing great distress to the bride. Meanwhile, as the last stanza of the poem signals, the family deity is again invoked to come and bless their daughter in this rite of passage into the new life:

We will ask our family deity
To bless our daughter and new life
So everything goes right.
For life indeed goes round and round
For life is a grinding stone.

If on the one hand the fragmented quality of the poem gives to the song its elliptical quality, on the other hand, the poem is well formed and climaxed, as each of the vignettes chosen for the singing fit perfectly into a harmonious and coherent whole. This feature of the *Grinding Stones* shows that though oral, folklore songs have been composed with a confident technique, as if they were already mature by the time they were delivered (NILES, 1999, p. 1).

In “Evening Song” (2018, p. 59), sung by Sarojini Gaonkar, the grinding stone is no longer an ornament at a wedding. The song is in third person and the focus is on the figure of the young wife with her legs wrapped around the grinding stone that is neither of gold nor of silver, but a household artifact that binds her to her daily routines, far from the affection of her family:

It is evening
She sits at her grinding stone
At the grinding stone she sits
She calls out to her family
“Light the lamps,” she says
“For the day is turning
To night”.

In the grinding songs, formulaic lines highlight the dramatic quality of the poem. Hence, the repetition and inversion of the refrain marks the monotony of the young wife’s time-consuming and demanding chore, matching the rhythm of the *oviyo* to that of her grinding stone, in which she grinds not only the grain but also the sorrows of her sombre days, as she endlessly waits for her younger brother to bring news from the paternal house, one of the main topics of the grinding songs:

Light the lamps, let things brighten.
Don’t you see how the shadows
Of the trees
Are changing?
I am sitting on the grinding
While waiting for my younger brother
Who is like a gemstone.
Let the world be a brighter place.

These songs rewrite and complement each other as they tell the same story from different angles. In some songs, such as “The Monsoon

Song" (2018, p.21), as sung by Subhadra Arjun Gaus, the young wife feels dizzy by the repeated movement of the stone and, perhaps, by what the words of the song suggest and she is afraid of acknowledging. However, such wives feel unable to do anything about their own condition:

Gurr...gurr...gurr, go grinding stone go
Go round and round in your dizzy fashion
Dizzy you can drive me but nowhere can you really go
You are fastened to the floor of my in-law's house
Where or where can you go?
Gurr...gurr...gurr, go grinding stone go

In other songs, paradoxically, if the grinding stone keeps the young girls tied to the in-laws, it is also a space outside the in-laws' control where the young women can express themselves. Besides if "what we call reality is the effect of metaphors and stories, in competition with rival metaphors and stories" (NILES, 1999, p. 3), these songs enable the young bride to criticize accepted life narratives and unburden themselves, as the singer says in "A Sister's Song" (2018, p. 45) as sung by Sawarsvati Dutta Sawant:

I sing this song as I grind the grain.
Nobody can stop me.
The grinding stone songs are not forbidden.
I need not get about this work quietly.

On the harsh life at the in-laws: from the Natal to the conjugal home

As already suggested, these *oviyos* are different renderings of the same topic that reveal that narratives, like these grinding stone songs, are not just a mirror of culture but, in the act of storytelling, actually constitute life (NILES, 1999, p. 4). This repetition, therefore, creates patterns of symbolism which are significant to the women of the culture as they tell about the long awaited visit of the brother with news from the family; the stringent control from the mother-in-law, in particular regarding the young wife's chastity since, "it is a family's women that represent the honor of its lineage" (JASSAL, 2012, p. 49); the bright memories of life at their parents' home, which they have left behind, as well as their longing for the affection from siblings and friends as in "Flower Friends" (2018, p. 23) as sung by Subhadra Arjun Gaus:

O the sun is brighter in my mother's front yard In my mother's front yard there are flowers The hibiscus blooms when the sun shines bright The sunlight pours into the front yard all morning The champa tree is filled with buds	When all of a sudden I saw friends from my childhood My childhood friends just standing there! We hugged and kissed for so long There was love and affection even in the air
---	--

The idealized life at the parents' house in the company of friends is implicitly compared to the uncongenial relationship with the husband's kin, in particular the mother-in-law. "Radhika's Song" (2018, p. 41), as sung by Saraswati Dutta Sawant, tells of how a mother-in-law intrudes in the relationship between the son and his new bride as she instills distrust in him, because the girl often goes to the well for water. Jassal (2012, p. 150) observes that many times mothers-in-law have these attitudes because they fear their sons might form a close bond with the new wife to the detriment of his relationship with family members:

O how her mother-in-law harasses her
When she goes to the well for water
The mother says: "Son! Your wife is off to the well again
Why so much water, suddenly?
You must keep an eye on her".

What the mother-in-law does not say is that the young bride not only goes to the well to fetch water for the many tasks she does in the house, but also to eat berries in the woods as she is almost starved at her in-laws':

But she has so many more chores to do.
She goes to the well for water to drink, to wash, to clean.
She collects the cowdung to plaster the kitchen floor.
They keep track of the time.
They are so mean
For they do not know
That she stops to eat wild berries
For there is never enough food in the house.

With doubts instilled by his mother, the husband, divided between the two women, puts the fragile and anguished young wife to the test, when she goes to the well, by pretending to be another man and alluring

her sexually. According to Jassal (2012, p. 67-68), one of the themes of the grinding songs is the danger implied in women coming into contact with men, particularly of a lower caste, in public places like fairs or the community well:

One day he follows her to the well.
 Into the forest, behind the trees
 He hides himself and says,
 "Beautiful lady, come, sleep with me".

In spite of her predicament, the young wife rejects the proposal without hesitation. Ideally, women would rather commit suicide than dishonor their families. In case they did commit indiscretion, they would be condemned both by the in-laws and their own families (Jassal, 2012, p.67). The young wife explains that she does not need the gifts of any sort. Her true jewel, her husband, is at home:

Horrified, terrified, alone and lonely Yet, she says, "Stranger, do not come close to me. "But I can give you a new sari," says he. "Nothing else but a silk nav sari."	"Your bed I will break in two. Your sari I will burn to ash. Offer me gold, gemstones and beads. I have a diamond at home That cares for me." Her husband is so pleased.
--	---

Delighted by the wife's loyalty, at the next meal, the husband rewards her by letting her eat from the "choicest" leftovers in his plate. Though the husband does not confront the family openly, his behaviour implies criticism since, rather than accepting the authority of the mother, through his silent action, he supports his wife. For all the romanticized outcome of the story, the lesson implied in the song is that there are ways of righting wrong and putting at stake traditional values and attitudes, which are unfair:

He goes home back to his mother
 But does not speak.
 At the next meal,
 He takes a double helping of the food
 And leaves the choicest leftovers
 For his wife to eat.

In these Goan *oviyos*, the husband is never presented as being violent, as he might be in songs from other parts of India (JASSAL, 2012). Though wives might not get along with their in-laws, they always love their husbands. Nonetheless, they feel very lonely, in particular because the husband works all day long in the fields, or he is a soldier away on a commission, the mother-in-law is harsh on them, and they have been deprived of the company of their siblings, so young brides are always keen on receiving the visit of their brothers. This is particularly true in the first phase of married life, when they are confronted with the difficulties implied in the passage from the natal to the conjugal home, in particular because in many Hindu communities, the tradition was to marry daughters before attaining puberty, at the age of seven or eight. The marriage was only consummated after the girls had attained puberty, usually at the age of twelve. Today, however, there is no child marriage in Goa. In addition, formerly the marriages were arranged and neither bride nor groom had any say in it. In general, they met for the first time on the day of the wedding (GRACIAS, 2007, p. 48). This explains the young wives' longing to be reunited with their families through the brother's visit, as in "The Monsoon Song" (2018, p. 21) as sung by Subhadra Arjun Gaus:

Today is a special day; today my brother is coming here
My brother is a lucky man,
for he has a sister waiting for him
A sister who is grinding the grain for him at her in-laws
To give him a meal when he comes, he lives so very far
Gurr...gurr...gurr, go grinding stone go.

The bond between brother and sister is the theme of several of the *oviyos* in *Grinding Stories*. One of its most salient aspects is the particular relationship between a sister and her younger brother. As women get married at a young age and leave the parents' home, it is the son who stays home, takes care of the aging parents, "and ensure the parental soul's proper transition to the next world" (JASSAL, 2012, p. 55). Besides, marrying a daughter implies not only paying a dowry but, as shown above, the high expenses of the wedding festivities. If women are a financial burden, men are not. This explains why when a son is born right after a daughter, she is thought to have brought good luck to the family (PANDIT, 2018, p. 14), and also protection upon herself as she will be thought to be of good omen. This is the subject matter of "A Sister's Song" (2018, p. 45) as sung by Saraswati Dutta Sawant:

I am my brother's sister
 His favourite sister, not just any girl.
 I am a sister, much loved, much cared for
 For he is younger to me.
 On my back he has come riding
 I have brought our family luck
 I have to my own protection seen.

Nonetheless, in-laws discourage the practice of the brother coming to visit the sister so that the young wife will become integrated into their new house instead of wanting to flee back to the paternal home. As a result, the husband's kin will harden their authority and influence on the young bride (JASSAL, 2012, p. 132-133). This becomes manifest in their indifference when the brother finally comes to visit or in their disregard of the presents that he brings for the sister. Presentation of these gifts is a symbolic ritual in the life of the married young sister and a source of great comfort as they are reassured of their families' affection at the same time that they might try to assuage their in-laws' hostility. This is why, as a way of resistance, the young wives make a point of keeping a tight bond with their families and expect their brothers with great sisterly devotion. In "A Set of Glass Bangles" (2018, p. 52), as sung by Saraswati Dutta Sawant, the husband's kin's impoliteness towards the brother's visit to the young bride is signaled by comparing the brothers-in-law to the Kaurava brothers' cruelty towards Draupadi, the Pandava brothers' wife in the epic *Mahabharata*. Their belligerent attitude, highlighted by equating them to a hundred Kauravas, becomes evident in the brother-in-laws' scrutiny of the present the young bride's brother brings from home as well as the way they compare it to the presents other young brides of the village have received. In-laws are never satisfied with what they receive from the bride's family, either in presents, as seen in this *oviyo*, or in the dowry (GRACIAS, 2007), theme which is never directly present in these grinding stone songs:

My younger brother is so loving He sent me a set of 12 bangles A set of 12 because I am a married A married Poriem lady.	Now to see this set of bangles A courtyard filled With 100 Kauravas Sat with great aplomb to see What my mother had sent for me. The evil sit to scrutinize The innocent.	And compare what the last bride In the village had received. There was oil for the temple lamps. There were coconuts, betelnuts, rice And ghee. There was nachni and other millets There was horse gram, fruit and flowers Woven in a wreath.
--	--	--

The repetition of the refrain aims to emphasize the value of the present the young brother has brought to his sister in accordance with her new status as a Poriem married lady. What can be read in between the lines is that in spite of the evilness of the brothers-in-law, the song validates marriage since it shows what a young woman should always expect, at the same time that it aims to educate those who are unfair, like the brothers-in-law.

Likewise, the wife's brother's reaction to the way in which his sister is treated at her in-laws, varies, showing that these *oviyos*, like all literature, rather than giving voice to a single worldview, they may become a forum in which worldviews are, precisely, under scrutiny (NILES, 1999, p. 68). In some of the songs, the brother feels saddened about the sister's condition as in "The Monsoon Song" (2018, p. 21), as sung by Subhadra Arjun Gaus: about the sister's condition as in "The Monsoon Song" (2018, p. 21), as sung by Subhadra Arjun Gaus:

"What is this I see?" my brother says to me
 "Have we sent you to your new home to slave?"
 "Oh, at our house you were like a bird, so free!"
 Oh, no my sister-in-law as heard him!
 Gurr...gurr...gurr go grinding go

In others, as in "I can only come for the Ganesh Festival" (2018, p. 50) as sung by Saraswati Dutta Sawant, they advise their sisters to put up with their luck, explaining that their parents have given her away for a reason, and there is not much to be done about it. Marriage and the bride moving in with the in-laws is part of the tradition and, as such, should be respected. At another level, the *oviyo* reveals that even the young bride's own relatives might side with the in-laws for fear of contradicting them. Nothing would be more shameful for the wife's parents than that their daughter should be accused of any type of misbehavior:

"Mother and father have given you away,"
 The brother said to his sister.
 They have given you away for a reason.
 Deal with it, dear sister.

There is nothing more I can do.
 I can come for you, dear sister
 But only for the Ganesh festival.
 I can take you home, dear sister
 Home just to celebrate.

Still, these comings and goings between the parental and the conjugal home is what makes life sufferable for the young bride during the first years of her marriage.

Eventually, what will contribute to weakening the relationship between the sister and her brother is the figure of the *vhani*, the sister-in-law, who will become the senior female of the household when the old parents pass away. In “The Homecoming” (2018, p.55), as sung by Saraswati Dutta Sawant, the sister goes to visit her brother when he returns home from army service. The *vhani*, however, feels very jealous of her and thinks she has come to loot them, in other words, claim her part of the inheritance:

Brother is in service So far away from home Brother has come on leave And I rush to welcome him	But my <i>vhani</i> , my sister-in-law is nasty. She says, “Ah, here she comes! Here comes the loving sister To see what gifts he’s brought. Now she is planning to loot us To bleed the brother dry.”	So, now I only have a formal relationship With my brother And only go when I Get a formal invitation.
--	--	---

Many times women are deprived of their share of the family property, even by their own parents in order not to divide it, or even by their own brothers. This issue is indirectly suggested in “Flower Friends” (2018, p. 23), as sung by Subhadra Arjun Gaus when a young wife goes to her parents’ house and is disappointed by her mother’s behaviour, when she is given the smallest piece of kevda, a flower much prized by Goan women to wear in their hair:

I am waiting for mother to cut the kevda into pieces
We all get a piece! We all get a piece, each!
What’s this? I have the smallest piece?
My hair is so long and such a small piece?
I am a married woman now and
my own mother has been unfair to me?

Jassal (2012, p.135) remarks that though over the last decades women have become aware of their rights on the family lands, they hardly claim their inheritance due to the implication that in so doing they might lose their brother’s support and affection and anger their sisters-in-law.

Final Words

Each one of the songs analyzed show that the singers have been able to bring the *oviyo* to an unusually fine level of achievement. They are not only bearers of a tradition but fine artists in their own way. These grinding stone songs are of great value because as they are autobiographical they represent the way in which a people see themselves and, as constitutive of their own culture, they reveal special areas of their own concern. Also, as each generation might interpret these *oviyos* in a different manner, this shows that these songs do not just help keep alive the memory of the past but serve as an example and warning for the women of the present, since still today, many women are crippled by patriarchal society and fossilized customs not only in India but in many parts of the world, though in different degrees and manners. As Niles observes, “by playing with modes of social reality other than the merely palpable, these songs make possible a future that differs from what now exists” (1999, p. 2).

The value of the grinding stories, in particular in the past, is that as a sanctioned outlet of expression, they helped young wives deal with a harsh reality. In the present, they remind young women of where they come from as well as help them overcome the hurdles they meet in their everyday life. This is why these grinding stone songs are an essential channel through which cultural knowledge and wisdom is both passed and reconfigured from one generation to the next. And this is what has moved singers like Subhadra Arjun Gaus and Saraswati Dutta Sawant to continue the tradition inherited from their mothers, while Sarojini Bhiva Gaonkar not only sings them at wedding and festivals but actually studies them, much like Heta Pandit who both collected, transcribed and translated them into English so that *oviyos* will live on.

References

BRONNER, S. J. (ed.). *The Meaning of Folklore*: The Analytical Essays of Alan Dundes. Logan: Utah State University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrzn>

DUNDES, Alan. Folklore as a Mirror of Culture. In: BRONNER, S. J. (ed.). *The Meaning of Folklore*: The Analytical Essays of Alan Dundes. Logan: Utah State University Press, 2007. p. 53-66. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrzn.6>

GAONKAR, Sarojini. Evening Song. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories*. Songs from Goa. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 59.

GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories*. Songs from Goa. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018.

GAUS, Subhadra Arjun. The Monsoon Song. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories*. Songs from Goa. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 21.

GAUS, Subhadra Arjun. Flower Friends. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories*. Songs from Goa. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 23.

GRACIAS, Fátima da Silva. *The Many Faces of Sundorem*. Women in Goa. Panjim, Goa: Surya Publications, 2007.

JASSAL, Smita Tewari. *Unearthing Gender*: Folksongs of North India. Durham: Duke University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822394792>

NILES, John D. *Homos Narrans*. The Poetics and Anthropology of Oral Literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812202953>

PANDIT, Heta. The Gods come to Stay. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories*. Songs from Goa. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 31.

PANIKER, K. Ayyappa. The Dravidian Narrative: Cilappatikaram Model. In: _____. *Indian Narratology*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts. Sterling Publishers Private Limited, 2003. p. 108-119.

PANIKER, K. Ayyappa. The Folk/Tribal Narrative: Multiple Models. In: _____. *Indian Narratology*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts. Sterling Publishers Private Limited, 2003. p. 120-133.

PHALDESAI, Pandurang. *Folklore Studies*. Saligão Goa: Goa1556 & Broadway Publishing House, 2011.

SAWANT, Saraswati Dutta. Radhika's Song. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories. Songs from Goa*. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 41.

SAWANT, Saraswati Dutta. Grinding Grain is Life. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories. Songs from Goa*. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 43.

SAWANT, Saraswati Dutta. A Sister's Song. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories. Songs from Goa*. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 45.

SAWANT, Saraswati Dutta. I can only come for the Ganesh Festival. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories. Songs from Goa*. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 50.

SAWANT, Saraswati Dutta. A Set of Glass Bangles. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories. Songs from Goa*. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 52.

SAWANT, Saraswati Dutta. The Homecoming. In: GAUS, S. A.; SAWANT, S. D.; GAONKAR, S. B. (ed.). *Grinding Stories. Songs from Goa*. Ed. and trans. Heta Pandit. Saligaõ, Goa: The Heritage Network, 2018. p. 56.

STOELTJE, Beverly. Introduction. *Journal of Folklore Research*, Bloomington, v. 25, n. 3: Special Issue: Feminist Revisions in Folklore Studies, p. 141-153, Sept.-Dec., 1988.

Recebido em: 28 de setembro de 2020.

Aprovado em: 27 de janeiro de 2021.



As similitudes entre os ofícios da gente miúda e as atividades próprias da gente honrada nas crônicas de Gomes Eanes de Zurara

*The Similitudes Between the Crafts of the Lower People
and the Characteristic Activities of the Honored People
in the Chronicles by Gomes Eanes de Zurara*

Jerry Santos Guimarães

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia / Brasil
jerryguima@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7331-695X>

Marcello Moreira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia / Brasil
moreira.marcello@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6827-2772>

Resumo: Gomes Eanes de Zurara, segundo cronista-mor de Portugal, escreveu enquanto vigorava a longa duração da instituição retórica. Deste modo, as narrativas históricas por ele compostas eram retoricamente regradas, o que pode ser observado, por exemplo, nos usos que o cronista faz de diversos ornamentos de palavras e de pensamentos com vistas a conferir dignidade à sua elocução. Neste artigo analisamos especificamente como a *similitude*, um dos diversos ornamentos de sentenças prescritos por tratados de arte retórica que tinham circularidade em Portugal no século XV, é utilizada por Zurara para estabelecer paralelos entre ofícios típicos da gente miúda, geralmente tida por “baixa” e “vil”, e atividades então consideradas elevadas e honradas, características de nobres e prelados. O engenho do cronista está justamente em encontrar semelhanças em coisas dispareces, como é próprio da similitude.

Palavras-chave: escrita da história; gente miúda; literatura portuguesa; retórica; similitude; Gomes Eanes de Zurara.

Abstract: Gomes Eanes de Zurara, second chief chronicler of Portugal, wrote throughout the long duration of the rhetoric institution. Thus, the historical narratives written by him were rhetorically regimented, and that can be observed, for instance, in the usages the chronicler makes of different word and thought ornaments with the goal of conferring dignity to his elocution. In this paper, we specifically analyze how the *similitude*, one of the many sentence ornaments prescribed in rhetorical treatises that circulated in Portugal in the fifteenth century, is used by Zurara to establish parallels between the crafts that were typical of the lower people, generally seen as “low” or “vile”, and the activities then considered elevated and honored, that were characteristic of nobles and prelates. The wit of the author is precisely in finding similarities in disparate things, as is characteristic of the similitude.

Keywords: writing of history; lower people; Portuguese literature; rhetoric; similitude; Gomes Eanes de Zurara.

Desde os começos da monarquia em Portugal, quem não fosse da clerecía ou da nobreza era povo e situava-se dentro da categoria geral de “vilão” (MARQUES, 1974, p. 132). Dizer isso, porém, é dizer pouco ou quase nada, ainda mais quando temos em mente que o clero representava 1% e a nobreza pouco mais de 0,5% da população portuguesa no século XV, que à época girava em torno de um milhão de habitantes. Desse modo, o terceiro estado – o dos “mantenedores”, segundo as *Ordenações Afonsinas*¹ (liv. I, tít. LXIII, prólogo) – abarcava cerca de 98% dos portugueses em fins da Idade Média (SOUSA, 1997, p. 327-328).

Entre os “maiores” do povo português na centúria de Quatrocentos estavam especialmente médios e grandes proprietários rurais não nobres e mercadores, os chamados *homens-bons*, que nas vilas e cidades monopolizavam os cargos das câmaras municipais na qualidade de *cidadãos honrados*. Suas posses obrigavam-nos a possuírem determinadas armas e a manterem um cavalo para servirem militarmente como *cavaleiros aquantiados*, anteriormente chamados de *cavaleiros-vilões* (BEIRANTE, 1984, p. 44-47; MARQUES, 1974, p. 134; MONTEIRO,

¹ No passo acima referido as *Ordenações Afonsinas*, repetindo o que é dito nas *Siete Partidas*, de D. Alfonso X de Leão e Castela (*Segunda Partida*, tít. XXI, prólogo), recorrem à clássica divisão medieval da sociedade, com os seus três estados: “defensores” (os nobres), “oradores” (o clero) e “mantenedores” (os “que lavram a terra, per que os homeēs ham de viver”).

1998, p. 44-58). Os restantes populares, por combaterem *a pé* quando convocados para a guerra, formavam o grupo dos *peões*, no qual se encontravam os *mesteirais*, ou oficiais mecânicos, e os *lavradores*. Era sobre eles, referidos conjuntamente como “povo miúdo” e “gente miúda”, que recaía o grosso dos impostos. Abaixo de mesteirais e lavradores vinham os *jornaleiros assoldadados*, também chamados de *obreiros*, trabalhadores braçais que muitas vezes sequer ganhavam o suficiente para serem tributados (BARROS, 1896, p. 229, nota 2; GONÇALVES, 1964, p. 107; MARQUES, 1987, p. 268-276; TAVARES, 1989, p. 20).

Segundo Armindo de Sousa (1997, p. 336), no campo havia várias tarefas – lavrar, semear, ceifar, moer, panificar, podar, vindimar, pastorear, etc. –, executadas por uma só profissão, que é a do lavrador. É manifesto o contraste em relação aos mesteirais. O rei D. Duarte (1391-1438), *o Eloquente*, chegou a escrever que estes formariam um estado à parte, e cita como exemplos de trabalhadores das diversas “artes aprovadas e mesteres”: cirurgiões, marinheiros, tangedores, armeiros, ourives “e assy dos outros que sam per tantas maneiras que nom se poderiam brevemente recontar” (D. DUARTE, 1981, p. 247). É interessante destacar que, já em meados do século XII, João de Salisbury, no seu *Policraticus* (2007, liv. VI, cap. 20, p. 126), quando identifica as diferentes profissões dos que atuam como os “pés” do “corpo” social, escreve que tantas são as suas distintas ocupações que os “pés” da república ultrapassam em número não apenas as oito patas de um caranguejo, mas mesmo as cem de uma centopeia, motivo pelo qual não há no mundo compilador que consiga dar conta de todos os ofícios executados por eles. Também o cronista Gomes Eanes de Zurara (c.1405-c.1474) atualizou este *topos*. Após discriminar uma dúzia de ofícios mecânicos que se mostraram essenciais nos preparativos para a conquista de Ceuta pelos portugueses em 1415, este autor conclui: “Quem seria aquele que, distintamente, pudesse contar os trabalhos, que havia entre aquelas gentes, cá não era algum que fosse escusado daquele encargo” (ZURARA, 1992, p. 118).

O rei D. Alfonso X de Leão e Castela (1221-1284) argumenta que as atividades realizadas por lavradores e mesteirais diferem em essência. O *labor* é típico dos lavradores, cujo trabalho exige que estejam constantemente em campo aberto e pelos montes, onde sofrem o frio e o calor das diferentes estações do ano. Os lavradores seriam, em decorrência disto, mais aptos a sobreviver em condições adversas. Por outro lado, a *obra* é o trabalho característico dos mesteirais e é

executada em casas e lojas cobertas. Protegidos em suas oficinas das intempéries, os mesteirais “lavram ouro e prata, e fazem moedas, ou armas ou armaduras, ou os outros mesteres”² (D. ALFONSO X, 1807, *Segunda Partida*, tít. XX, lei 5, tradução nossa). O que há em comum entre lavradores e mesteirais, segundo o *Sábio*, é que eles juntos formam o que se chama comumente de “gente miúda”³ (D. ALFONSO X, 1807, *Segunda Partida*, tít. X, lei 1, tradução nossa).

Mesteirais, lavradores e jornaleiros assoldadados, embora “vilãos” como os que compunham a nata do terceiro estado, eram considerados especialmente “vis” porque se sujavam ao trabalharem com as mãos (GODINHO, 1971, p. 63). Quanto mais o trabalhador se sujava ao executar o seu ofício, tanto mais vil ele era. Seguindo esta lógica, ourives e boticários, por exemplo, eram vistos como mais “limpos” e, consequentemente, mais “honrados” e “nobres” que carniceiros e ferreiros (TAVARES, 1992, p. 373). Na pena de Gomes Eanes de Zurara, contudo, não haverá uma tal diferenciação, e o oficial mecânico, independentemente do seu mester, será tratado enquanto um tipo social único, partícipe, assim como lavradores e jornaleiros assoldadados, da chusma da gente miúda. Um caso emblemático neste sentido é o dos moedeiros. Como assinala Damião Peres (1964, p. 23), os homens de Lisboa que se dedicavam ao ofício de fabricar moedas usufruíam de uma série de concessões régias que, no seu conjunto, acabavam por lhes conferir inegáveis vantagens materiais e um realce sobre os populares. Isto deu ensejo a que Armindo de Sousa (1997, p. 343-344) classificasse os moedeiros entre os “burgueses” no final da Idade Média portuguesa. A caracterização que Zurara faz dos fabricantes de moedas, contudo, coloca-os em pé de igualdade com outros oficiais mecânicos: o cronista cita-os sem qualquer distinção de importância entre calafates, açougueiros, enxerqueiros, pescadores, peixeiras, tanoeiros, alfaiates, tosadores, carpinteiros e cordoeiros (ZURARA, 1992, p. 118). Assim como o açougueiro, o mais vil dos mesteirais, o moedeiro é também gente miúda na cronística zurariana.

Ao citar Aristóteles, que diz em sua *Ética a Nicômaco* (VIII, 14) que o homem superior, porque virtuoso, mira a honra, enquanto o

² No original: “labran oro et plata, et facen monedas, ó armas ó armaduras, ó los otros meesteres”.

³ No original: “gente menuda”.

homem inferior prioriza o ganho, Zurara por duas vezes associa este homem inferior ao “mesteiroso” (ZURARA, 1973, p. 3; ZURARA, 1997, p. 175), uma vez ao oficial mecânico (ZURARA, 1978, p. 130), e uma última a toda a “gente mais baixa” (ZURARA, 1978, p. 136). O tipo mesteiral, independentemente do ofício que exerce, portanto, é utilizado pelo cronista como sinédoque de toda a gente miúda.

Para tornar as suas narrativas históricas verossímeis aos seus leitores e ouvintes, Gomes Eanes de Zurara deveria apresentar suas personagens de acordo com o costume e a opinião deste mesmo público, conforme ensinam antigos tratados de retórica que eram lidos no século XV português. A *Retórica a Herênio* (I, 16),⁴ por exemplo, adverte que o narrador deve pintar a personagem segundo a sua dignidade. Cícero, no seu *De Inventione* (I, 27, 34-36),⁵ acrescenta que na atualização dos caracteres devem ser observados atributos como os hábitos, a conduta, os vícios e as virtudes, segundo o decoro próprio da condição social das personagens. Deste modo, Gomes Eanes de Zurara, ao retratar os homens da gente miúda, não deixa de ressaltar alguns de seus vícios, como a cobiça desmedida pelo ganho e pelo proveito, a covardia no teatro da guerra ou a murmurção contra os superiores, por exemplo. A explicação para tais condutas vis seria a própria condição social e o “sangue baixo” da gente miúda, segundo o cronista (GUIMARÃES, 2019, p. 329-396).

Para Zurara, no entanto, não há apenas vileza entre os homens baixos do povo. Afinal, quando os desta chusma executam satisfatoriamente a sua função de “pés” que sustentam o “corpo” social por meio do seu trabalho, contribuem para o bem comum e merecem, portanto, ser elogiados. Ademais, não faltam ocasiões nas narrativas históricas zurarianas em que componentes da gente miúda se destacam como exímios e valentes guerreiros, demonstrando assim que, se lhes faltava nobreza de sangue, tinham a oferecer, ainda que à guisa de exceção, “nobreza de coração” (GUIMARÃES, 2019, p. 397-487). Pois bem, se é possível louvar a gente miúda em determinadas situações, é igualmente

⁴ Consta no catálogo do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça uma cópia do século XV da *Rhetorica ad Herennium*, de autor desconhecido, mas até então atribuída a Cícero (FERNANDES, 2011, p. 11).

⁵ No Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra havia pelo menos desde o começo do século XIII uma cópia do *De Inventione* (FERNANDES, 2011, p. 11). Utilizamos aqui a versão em espanhol *La Invención Retórica*, de Salvador Núñez (CICERÓN, 1997).

aceitável apontar *semelhanças* entre os homens desta condição e aqueles que eram considerados superiores a eles, como nobres e clérigos. E é o que Zurara faz, ancorando-se uma vez mais em preceptivas retóricas e na autoridade dos antigos.

Ensina o Anônimo da *Retórica a Herênio* que a elocução do discurso deve ser elegante, bem composta e digna. A elegância se consegue quando as coisas são ditas de forma correta, clara e inteligível. A boa composição implica na escolha e na ordenação adequadas das palavras. A dignidade, por fim, é obtida através da ornamentação do discurso, seja por meio de palavras, seja através de pensamentos, ou sentenças. Dentre os dezenove ornamentos de sentenças que dão dignidade à elocução elencados pelo Anônimo, interessa-nos destacar aqui a *similitude* (*similitudo*, em latim; *parabolé*, em grego), que consiste em extrair “alguma semelhança de coisas distintas”. Além de ornar, provar, ensinar e esclarecer, a similitude pode ainda “colocar o caso diante dos olhos” do público na medida em que estabelece um paralelo no qual são identificados os elementos concordantes de coisas diferentes. O Anônimo finaliza explicando que é desnecessário que a semelhança entre as coisas comparadas seja completa, “mas é preciso que o exato ponto cotejado sustente a similitude” (*Retórica a Herênio*, IV, 17, 18, 46, 59-61).

Encontramos na Sagrada Escritura⁶ várias referências a Deus e aos seus servos enquanto artesãos. Como um *artífice* Deus criou os céus e a terra (*Sabedoria*, 13:1). Ao formar o homem a partir do barro, Ele é comparado a um *oleiro* (*Isaias*, 29:16). Após a queda do pecado original, o Senhor fez, qual *alfaiate*, roupas para os envergonhados Adão e Eva (*Gênesis*, 3:21). Desde então o acesso ao paraíso terrestre e à árvore da vida foi interditado ao primeiro casal e à sua prole por meio de querubins e de uma espada flamejante que se movia, postos a leste do *Eden*. Tendo criado a primeira espada, Deus apresenta-se, pois, como *ferreiro* e *alfageme* (*Gênesis*, 3:24). Encarnado como homem, o Filho de Deus era conhecido por seu mester de *carpinteiro* (*Marcos*, 6:3).

Atividades ligadas ao campo são também associadas a Jesus Cristo. Ao pregar, o *Nazareno* identificou a si mesmo como um bom *pastor* (*João*, 10:14). Neste ofício, aliás, Ele foi precedido por Moisés e por Davi (*Êxodo*, 3:1; *1 Samuel*, 16:11). E o Filho de Deus, no seu ato de evangelizar, é também *lavrador* que lança sementes em diferentes

⁶ Utilizamos como referência a *Biblia de Jerusalém* (São Paulo: Paulus, 2002).

tipos de solo, segundo a parábola do semeador (*Mateus*, 13:1-9; *Marcos*, 4:3-9; *Lucas*, 8:4-8).

Ernst Robert Curtius (1957, p. 590-593) destaca que, além do *Deus artifex*, a Antiguidade conheceu o tema paralelo da *Natura artifex*. Em ambos os *topoi* temos a criação do mundo e do homem relacionados à arquitetura, à cerâmica, à ferraria, à ourivesaria, à pintura, à arte teatral e à tecelagem, dentre outros ofícios. No *Timeu*, por exemplo, única obra platônica conhecida no Ocidente europeu durante a Idade Média, Deus aparece como demiurgo que, qual mestre de obras e arquiteto, ordena o cosmo. Esta ideia viria a ser reverberada por Cícero, Calcídio, Boécio, Sêneca e Apuleio, bem como pela patrística. Curtius cita ainda alguns exemplos de poetas cristãos que escreveram a partir do *topos* do *Deus artifex* nos séculos XI e XII, como Marbod de Rennes, Alain de Lille e Mateus de Vendôme.

No reino português sob a Dinastia de Avis também não faltam exemplos de autores que encontraram similitudes entre ofícios característicos da gente miúda e atividades elevadas. O cronista Rui de Pina (1440-1522), por exemplo, toma a figura do oficial mecânico que executa a contento sua arte para metaforizar as qualidades bélicas do infante D. Henrique (1394-1460), duque de Viseu. Ao narrar a sua atuação na conquista da vila marroquina de Alcácer Ceguer, em 1458, o cronista escreve o seguinte: “O Yfante Dom Anrique [...] naquelle Offycio [da guerra] era velho Artificial” (PINA, 1977, p. 777). Lembramos que a iniciação militar de D. Henrique se dera mais de quarenta anos antes, com a sua participação na tomada de Ceuta, em 1415. Era este infante, pois, tão experimentado na arte da guerra quanto um velho artífice em seu ofício, segundo Rui de Pina (1977, p. 777).

O infante D. Pedro (1392-1449), duque de Coimbra, e seu confessor, o frei João Verba, ao anunciarão que estão finalizando o seu *Livro da Virtuosa Bemfeitoria* (1981), escrevem que, quais *marinheiros*, sentem-se felizes por lançarem âncora sobre um porto seguro. Neste que é o último dos seis livros que compõem o tratado, os autores compararam a confecção dos cinco livros anteriores à atividade de um *moleiro*: no primeiro livro fizeram açude quando demonstraram “que cousa he benefício” (D. PEDRO; VERBA, 1981, p. 738); no segundo ordenaram a água quando ensinaram como dar o benefício; no terceiro e quarto livros, nos quais discorreram respectivamente sobre o pedir e o receber, levaram a água até o moinho; e no quinto, ao teorizarem

sobre o agradecimento, fizeram com que “as moos correntes moessem” (D. PEDRO; VERBA, 1981, p. 738). Deste modo, o infante e o frei comparam-se a um simples moleiro: assim como este mesteiral prepara a farinha, principal ingrediente com que se faz o pão, base da alimentação portuguesa na Idade Média, os autores, ao selecionarem de diversas fontes latinas a doutrina e traduzi-la para o vernáculo, facilitaram a formação dos nobres, público primeiro da obra (SODRÉ, 2001, p. 369).

O rei D. Afonso V (1432-1481), *o Africano*, em carta escrita de próprio punho a seu cronista Gomes Eanes de Zurara, datada de 22 de novembro de 1467, apresenta uma semelhança entre Deus e os homens que se ocupam das manhas do mar. O monarca agradece a Zurara, que se encontrava então no Marrocos, pela preocupação manifestada a respeito da sua saúde e, após informar que estava bem do corpo, prossegue:

como das outras couzas, em pero homem anda no mar deste mundo onde he continuamente combatido das ondas delle, en especial poys todos andamos naquelle taboa depoys do primeyro naufrágio, assim que ningem se pode segurar atee que naõ chege aaquelle verdadeyro porto seguro que homem naõ pode ver senaõ depoys de sua vida, *ao qual deos apraza de nos leuar quando vjr que he tempo, porque ele he marinheyro e piloto sem o qual algum homem non pode entrar* (D. AFONSO V *apud* ZURARA, 1978, p. 43, grifo nosso).

Assim, os homens, porque pecadores, são como naufragos agarrados a uma frágil tábua, à mercê do mar revolto que é o mundo. Isto significa dizer que a saúde de que o rei gozava quando escreveu sua missiva poderia facilmente ser “levada por uma onda”. Há, contudo, a esperança de um bem-estar duradouro, que transcende o corpo. Do mesmo modo como o *marinheiro* e o *piloto*⁷ experientes conseguem conduzir o barco e todos os seus ocupantes a um porto seguro mesmo debaixo de uma forte tempestade, Deus também aponta o caminho da salvação e conduz os escolhidos ao paraíso celestial.

Gomes Eanes de Zurara também extraí semelhanças entre aqueles que se dedicam aos mesteres do mar e pessoas virtuosas e de dignidade

⁷ Os marinheiros eram basicamente homens comuns do povo. Dentre estes, aqueles que dominassem os conhecimentos técnicos necessários às manobras dos navios poderiam atuar como pilotos, muitas vezes gozando por isso da admiração dos poderosos (MARQUES, 1998, p. 204-206).

superior. O cronista pondera que, assim como os miúdos do povo, os poderosos, sendo humanos e pecadores, estão no “perigoso porto” que é esta vida. Nisto os maiores e os menores se igualam. Aos “príncipes terreais”, contudo, é muito mais penoso deixar esta vida, uma vez que nela se mostraram superiores à maioria dos homens. A rainha inglesa de Portugal, no entanto, foi uma exceção a este respeito, de acordo com Zurara. No passo em que se ocupa dos momentos finais de D. Filipa de Lencastre (1360-1415), então acometida de peste, o cronista escreve que a soberana conheceu que era a hora de sua morte, mas nem por isso se deixou dominar pelo terror. Ela, que havia sido tão poderosa, poderia ter se deixado seduzir por uma vida pecaminosa sem temer quem lhe repreendesse. Sua serenidade diante da morte, porém, advinha do fato de que escolhera livremente uma vida de virtudes: “Ca assim como grande navio e muito carregado há mister mais *sabedores e fortes marinheiros*, que outro mais pequeno, assim convém aos grandes senhores sobre os outros homens” (ZURARA, 1992, p. 161, grifo nosso). O alto estado da realeza dava à vida de D. Filipa de Lencastre o porte de um grande, pesado e carregado navio, com todas as vantagens e obrigações aí implicados. Apesar disso, a rainha, à guisa dos mareantes mais corajosos e entendidos, soube conduzir, sempre com a ajuda de Nossa Senhora e do seu Filho, sua alma ao único e verdadeiro porto seguro, motivo pelo qual morrera bem, morrera sorrindo e morrera “santa”, de acordo com Zurara.

Há semelhança ainda entre o trabalho do marinheiro e o ofício do cronista, segundo Zurara. No capítulo em que conclui a *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, Gomes Eanes de Zurara atualiza o *topos* da “modéstia afetada”⁸ quando escreve que seu “fraquo emtemder”, extenuado “per batimemto de comtrarias omdas”, pede que ele finalize a sua obra. Esta é, sem dúvida, a mais extensa das crônicas zurarianas, e a sua escrita alongou-se por pelo menos seis anos, entre 1458 e 1464. Concomitantemente Zurara estava coordenando a recém-iniciada reforma dos livros das chancelarias régias guardados na Torre do Tombo, onde ele ocupava o cargo de guarda-mor. Tal reforma arquivística teve início em 1459 e nela Zurara esteve envolvido até a sua morte.⁹ Vejamos agora as palavras com as quais o autor se despede em sua *Crónica do Conde D.*

⁸ Sobre este *topos* remetemos a Ernst Robert Curtius (1957, p. 86-89).

⁹ Para mais informações sobre a “Reforma de Gomes Eanes de Zurara”, veja-se Judite Antonieta Gonçalves de Freitas (2009) e Saul António Gomes (2009, p. 192-194).

Pedro de Meneses: “em grande camsaço, faço termo em este capitolo e lamço amcora sobre porto, com entemção de lhe dar assesseguo per allgūus dias que não ferião taeis tempestades”¹⁰ (ZURARA, 1997, p. 718, grifo nosso). Deste modo, assim como um experimentado marinheiro consegue chegar a um porto seguro para ancorar seu navio, mesmo afadigado após uma procela, o exausto cronista também conseguiu superar as intempéries comuns à escrita e atingiu a sua meta, a saber, a finalização de mais uma crônica encomendada pelo seu rei.

O escritor de história se assemelha também a um *pedreiro*, segundo Zurara. O cronista faz um paralelo neste sentido em duas ocasiões. A primeira delas se dá quando ele narra a chegada da frota portuguesa no Estreito de Gibraltar, em 1415, em sua expedição para tomar Ceuta. Quando os navios se aproximaram da vila cristã de Tarifa, no lado europeu, seu alcaide em nome do rei de Castela, o português Martim Fernandes Portocarrero,¹¹ mandou seu filho, Pero Fernandes Portocarrero, levar presentes e “fazer serviço a el-Rei” de Portugal. Depois de estar por algum tempo ali, a frota portuguesa partiu rumo a Ceuta, mas uma tormenta fez os navios se dispersarem. Uma vez reunidos na Ponta dos Carneiros, o rei D. João I (1357-1433), *o de Boa Memória*, os infantes seus filhos e seus conselheiros deliberaram por seguir novamente em direção a Ceuta. Neste ponto Gomes Eanes de Zurara interrompe sua narrativa principal para dizer que o dito Pero Fernandes Portocarrero, filho do alcaide de Tarifa, viu aí a chance de se juntar aos portugueses para participar da tomada da cidade marroquina. Seu pai, no entanto, disse-lhe que esperasse que D. João I assentasse primeiro seu arraial diante de Ceuta, pois haveria bastante tempo para servi-lo durante o cerco que se seguiria. É então que Zurara arrazoa: “E isto escrevemos assim aqui, *como nembro que fazem os pedreiros sobre a parede*, para tornarmos aqui, ao depois, *a fundar outra razão*” (ZURARA, 1992, p. 189-209, grifo nosso). Como um pedreiro o cronista lança neste ponto

¹⁰ Aqui, como em outros passos de suas crônicas, Zurara praticamente copia o que o infante D. Pedro e frei João Verba escreveram em seu *Livro da Virtuosa Bemfeitoria* (1981, p. 738). Sobre as apropriações feitas por Zurara deste tratado, remetemos a Joaquim de Carvalho (1949).

¹¹ Tio do conde D. Pedro de Meneses, que veio a ser o primeiro capitão de Ceuta (ZURARA, 1992, p. 190).

de sua narrativa a necessária base sobre a qual retornará depois para colocar outros tijolos, dezenas de capítulos adiante.

Após a rápida conquista da praça marroquina, D. João I, em agradecimento aos serviços recebidos, mandou que se notificasse primeiramente ao alcaide de Tarifa, através do qual todo o reino de Castela seria avisado. É então que o filho deste, Pero Fernandes Portocarrero, se exaspera com o pai “porque não fora naquele feito segundo antes requerera”, vendo-se assim privado de ter filhado tamanha honra (ZURARA, 1992, p. 262). Na escusa que põe na boca do pai, Martim Fernandes Portocarrero, Gomes Eanes de Zurara louva o grande feito do rei português – mas especialmente de seu filho, o infante D. Henrique, principal herói da crônica zurariana – de ter conquistado a cidade que era conhecida como “a inexpugnável” em apenas um dia:

Mas parece que Deus quis acabar o feito por outra guisa pelo qual me parece que nunca ouvi falar que cidade nem vila fosse tão em breve filhada. Cá já muitas vezes me aconteceu mandar uma meada de fiado a tingir àquela cidade e não foi tão asinha coberta de tintura, como agora foi tomada por el-rei (ZURARA, 1992, p. 262).

Se as hostes portuguesas haviam se preparado para sitiaria a cidade por várias semanas, para a surpresa geral conseguiram a façanha de tomá-la em apenas 12 horas (DUARTE, 2015, p. 179). O cronista arremata, pois, o que sugerira anteriormente: Ceuta, a despeito do seu poderio, foi tão rapidamente conquistada pelo *Rei de Boa Memória* que sequer um simples tintureiro – e aqui temos um outro mesteiral utilizado como exemplo – conseguia efetuar seu serviço em tão curto espaço de tempo. Que o filho, portanto, não inculpe o pai pela grande eficiência militar dos portugueses. E assim é que Zurara, qual hábil pedreiro, levanta mais uma parede sobre a boa base narrativa por ele construída anteriormente.

Esta mesma similitude entre o cronista e o pedreiro é retomada por Gomes Eanes de Zurara em sua última crônica, no mesmo passo em que o autor também se compara a um mesteiral que se dedica ao ofício de tecer. No capítulo em que narra mais uma saída exitosa de D. Duarte de Meneses (1414-1464), primeiro capitão de Alcácer Ceguer, sobre uma aldeia moura próxima, o cronista interrompe o fluxo narrativo para fazer referência a dois acontecimentos do reino. O primeiro deles é o presente que o sobrinho e rival de D. Duarte de Meneses, o 3º conde de

Vila Real,¹² então capitão de Ceuta, ofereceu a D. Afonso V, que àquela altura se encontrava em Torres Novas: “huma copa de prata com grande ceremonya dizendo que era feita do preço do primeyro trebuto que lhe os mouros pagarom despois que se fezerom seus uassallos” (ZURARA, 1978, p. 278). Aqui, para anunciar o segundo acontecimento, Gomes Eanes de Zurara põe-se como um *tecelão*: “E por que a nos perteece leuar nossa estoreea ordenada como conuem. *tecendo as couisas segundo os começos que ouuerom*” (ZURARA, 1978, p. 278, grifo nosso). É então que o cronista informa que dois jovens fidalgos criados da casa del-rei, João Falcão¹³ e Diego de Barros,¹⁴ pediram licença ao *Africano* para combaterem no exército do rei de Fez, que então enfrentava desavenças internas no seu reino. Argumentando que D. Afonso V não tinha necessidade de seus serviços e que, devido ao seu sangue nobre, queriam obrar altos feitos, os ditos João Falcão e Diego de Barros obtiveram a autorização do seu rei. Dadas as duas notícias, Gomes Eanes de Zurara pode então voltar a narrar os feitos do conde D. Duarte de Meneses e dos nobres a seu serviço em Alcácer Ceguer, mas não sem antes fazer a seguinte ponderação:

os quaaes leixemos estar corregendo. e nos uaamos buscar outros feitos que recontemos entanto ataa que uenha tempo e lugar em que aiamos de dizer o que paryo este mouymeto *por que assy como os mestre da pedrarya sobre huma pequena basa fundam huma grande e alta colluna. Assy nos entendemos sobre este pequeno começo fundar o mouymeto de huum grande feito* (ZURARA, 1978, p. 278, grifo nosso).

O cronista, portanto, com estas duas informações lança a necessária base sobre a qual voltará posteriormente para dar conta de novos acontecimentos que incluirão os três fidalgos – o conde de Vila Real, João Falcão e Diego de Barros – nos sucessos dos portugueses no Marrocos e que, aí sim, estarão diretamente relacionados ao conde D.

¹² Trata-se de D. Pedro de Meneses, neto do primeiro capitão de Ceuta de mesmo nome. Além do condado de Vila Real, este D. Pedro de Meneses recebeu de D. Afonso V o de Cantanhede, em 1479, e em 1489, já sob D. João II, foi elevado a 1º. marquês de Vila Real (GOMES, 2009, p. 169).

¹³ Cavaleiro del-rei D. Afonso V, foi também senhor de direitos reais em Elvas, Évora, Olivença e Estremoz (CRUZ, 1995, p. 215, nota 42).

¹⁴ Foi cavaleiro, vassalo e conselheiro del-rei D. Afonso V (CRUZ, 1995, p. 211, nota 14).

Duarte de Meneses. Como um “meestre da pedrarya” não pode construir sem antes ter feito um resistente alicerce, Zurara, para tratar dos últimos acontecimentos de sua crônica e do desfecho da vida do seu protagonista como um virtuosíssimo herói – a “grande e alta colluna” – constrói neste ponto de sua narrativa o fundamento para o que viria depois.

E o que viria depois? Precisamos da ajuda de Rui de Pina para sabê-lo, já que provavelmente Zurara o contou em algum dos capítulos faltantes da *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses*.¹⁵ Pina informa que, após obterem a licença de D. Afonso V, João Falcão e Diego de Barros foram a Andaluzia pedir ao duque de Medina Sidónia, com quem o rei de Fez tinha paz, cartas de apresentação. O duque castelhano, não vendo a autorização por escrito do *Africano*, retardou o alistamento dos dois mancebos portugueses, os quais, impacientes, partiram para Alcácer Ceguer, onde passaram a servir a D. Duarte de Meneses. Lá encontraram um antigo companheiro de cativeiro, João de Escalona, de Tarifa, e numa conversa entre si concluíram que seria possível adentrar Tânger através de “hum cano, que era nos muros da Cidade aberto e say pera fora” (PINA, 1977, p. 795). João Falcão e Diego de Barros retornaram então ao duque de Medina Sidónia, em Castela, o qual lhes informou que D. Afonso V suspendera a licença para servirem no exército do rei de Fez e ordenara o retorno de ambos a Portugal. Encontrando-se com o rei, os dois nobres lhe comunicaram o seu plano para a conquista de Tânger, o que “no coraçam d’El Rey fez logo muyta empressam” (PINA, 1977, p. 795).

Neste ponto podemos voltar à narrativa de Gomes Eanes de Zurara, que escreve que, quando João Falcão e Diego de Barros chegaram pela segunda vez a Alcácer Ceguer enviados pelo rei para espionarem Tânger, o conde D. Duarte de Meneses desacreditou o seu plano: “Pero logo o conde disse aaquelles que nom falassem em entrada de cano que era bogerya e se cuidasse outra maneyra per que se o feito podesse acabar” (ZURARA, 1978, p. 310). No entanto, seguindo a ordem do seu rei, o capitão de Alcácer Ceguer apoiou a ida destes nobres numa missão de espionagem a Tânger. Alegre com as novas, D. Afonso V e seu irmão, o infante D. Fernando (1433-1470), decidiram ir ao Marrocos tomar aquela praça. A estratégia proposta por D. Duarte de Meneses era

¹⁵ A obra original continha 156 capítulos, mas nos manuscritos que nos chegaram faltam 38 e 21 estão incompletos (KING, 1978, p. 28).

que não fossem com uma grande armada para não levantarem suspeitas, mas que discretamente os portugueses entrassem em Alcácer Ceguer, de onde partiriam para Tânger. A ida do rei seria, pois, desnecessária. O capitão de Ceuta, o conde de Vila Real – o mesmo que presenteara o rei com uma “copa de prata” –, por outro lado, boicotou a estratégia do seu tio e incentivou a ida de D. Afonso V com uma poderosa frota. A 7 de novembro de 1463 o *Africano* e seu irmão partiram de Lisboa com suas hostes (GOMES, 2009, p. 237-239). Não foi daquela vez que Tânger foi tomada. Foi nesta passagem de D. Afonso V à África que D. Duarte de Meneses encontrou a morte defendendo o rei, em março de 1464. Daí o juízo de Gomes Eanes de Zurara: “Ca segundo eu uerdadeiramente pude saber. se o carrego soomente ficara ao conde dom Duarte. o feyto se acabara de todo” (ZURARA, 1978, p. 312). Argumenta o cronista que, como em D. Duarte de Meneses havia “grande madureza nas exucuçoões dos feitos”, e como ademais vivia mais perto de Tânger, “ayua della mais sabederya” (ZURARA, 1978, p. 331). A inveja do conde de Vila Real, porém, que queria aumentar a sua honra e diminuir a do seu tio, foi a raiz do mal do capitão de Alcácer Ceguer, segundo Zurara (1978, p. 331). Daí que o presente do conde de Vila Real a D. Afonso V para conquistar seu favor, bem como o pedido de João Falcão e Diego de Barros para servirem no exército do rei de Fez, narrados anteriormente pelo cronista, serviram de “pequena basa” sobre a qual Zurara construiria a “grande e alta colluna” que é o arremate de sua obra.

Tanto neste caso quanto no anterior – o desejo de Pero Fernandes Portocarrero de acompanhar as hostes de D. João I no assalto a Ceuta – há uma semelhança entre a disposição feita pelo pedreiro – primeiro a base, depois o muro, ou a coluna – e a *dispositio* escolhida pelo cronista para a narração dos eventos em seu discurso. Conforme definição oferecida pelo Anônimo na *Retórica a Herênio* (III, 16), “é pela disposição que colocamos em ordem aquilo que inventamos, para que cada coisa seja pronunciada em seu devido lugar”. Ou, nas palavras de Cícero, em seu *De Inventione* (I, 7), a disposição serve para ordenar de forma adequada os argumentos.

O discurso enquanto totalidade pode ser dividido e subdividido em várias partes, de acordo com Heinrich Lausberg, que nos diz ainda que, para a obtenção do efeito dramático, é necessário que haja uma bipartição que contraponha o enlaçar do nó à catástrofe, a qual é o próprio desenlaçar do nó. O enlace, por sua vez, subdivide-se numa fase preparatória e no

recrudescimento da situação (LAUSBERG, 2011, p. 97-99). O enlace no primeiro caso é o pedido de Pero Fernandes Portocarrero a seu pai para seguir com os portugueses em direção a Ceuta e, no segundo caso, o presente do conde de Vila Real a D. Afonso V bem como a solicitação dos mancebos fidalgos ao *Africano* para que pudessem combater no exército do rei de Fez. Ao enlace Gomes Eanes de Zurara chama de “base”. O desenlace, por seu turno – a vitória dos portugueses em Ceuta em poucas horas e a ida de D. Afonso V ao Marrocos, o que resultou na morte do conde D. Duarte de Meneses – é referido pelo cronista como “parede” concluída e “coluna”. Em ambos os casos Zurara lançou primeiro a “base”, prosseguiu com a sua narrativa principal e, capítulos adiante, voltou à “base” para concluir a “construção” anteriormente iniciada. Tal artifício é utilizado mormente em narrativas em que as personagens se encontram em lugares diferentes – Pero Fernandes Portocarrero em Tarifa, D. João I na Ponta dos Carneiros e, depois, em Ceuta; e D. Afonso V, o conde de Vila Real, João Falcão e Diego de Barros em Portugal, enquanto D. Duarte de Meneses estava em Alcácer Ceguer. Isto obriga o narrador a seguir as personagens alternadamente, através de uma *transitio* entre uma situação e outra. É por isso que, após lançar suas “bases” e fazer uma *digressio* na qual que se compara a um pedreiro, Zurara retoma o fio da narrativa principal, prometendo, contudo, voltar posteriormente àquilo que acabara de anunciar, ou fundar, qual alicerce – o que de fato cumpre (LAUSBERG, 2011, p. 100).

Além do mesteiral, o *lavrador* é também invocado por Gomes Eanes de Zurara para estabelecer uma similitude com o nobre virtuoso, e mesmo com o rei. Conforme ressaltado por Mário Martins (1979, p. 76), quando Zurara (1992, p. 221) identifica a D. João I como “um daqueles obreiros, que o Senhor convida no Evangelho [...] para fazer seu santo serviço”, o cronista está fazendo alusão à parábola dos trabalhadores na vinha, presente no *Evangelho de São Mateus* (20:1-16). Tais palavras foram postas por Zurara na boca de Martim Pais, capelão-mor do infante D. Henrique, numa прédica dirigida aos combatentes portugueses já diante de Ceuta, pouco antes do desembarque. Segundo a parábola, Cristo aceita e recompensa igualmente a todos os que se dispõem a trabalhar com zelo em sua vinha, não importando quão tarde tenham iniciado o seu labor. E assim é que o *Rei de Boa Memória*, qual obreiro na vinha pago a jornada, pode ser contado entre “os bons servidores, que verdadeiramente desejam trabalhar em alguma cousa” e que cuidadosamente buscam,

sempre com a ajuda divina, atingir o seu fim (ZURARA, 1992, p. 222). Aqui, portanto, o cronista aponta uma louvável semelhança entre o rei e um reles trabalhador rural.

Gomes Eanes de Zurara recorre a uma outra parábola bíblica – a do semeador – para elogiar os nobres. O cronista informa que Antão Gonçalves havia sido incumbido pelo infante D. Henrique de navegar além do Cabo Bojador com o objetivo de carregar seu navio com couro e azeite de lobos marinhos.¹⁶ Não se contentando com esta encomenda, aquele nobre e seus homens cativaram os primeiros mouros azenegues em sua própria terra. Pouco depois chegou a seu encontro Nuno Tristão, cavaleiro da casa do infante D. Henrique, “com especial mandado de seu senhor, que passasse alem do Porto da Galé, o mais longe que podesse e d'aí que trabalhasse de filhar gente por qualquer maneira que melhor podesse” (ZURARA, 1973, p. 72). Quer dizer, Antão Gonçalves, que não tinha a obrigação de fazer cativos, fê-los, no que se antecipou a Nuno Tristão. Este, acometido de uma saudável inveja, convenceu aquele a juntarem seus homens e buscarem por novos escravos, e o resultado é que conseguiram prender mais alguns mouros, que depois repartiram entre si. Nesta mesma ocasião Antão Gonçalves foi investido na ordem da cavalaria por Nuno Tristão, alcançando assim o privilégio de ter sido “o primeiro cavaleiro feito em aquelas partes” (ZURARA, 1973, p. 75). Ambos voltaram com suas cargas para Portugal, para grande alegria do infante D. Henrique. É então que Gomes Eanes de Zurara faz a seguinte comparação:

Antão Gonçalves chegou primeiro com a parte de sua presa; e depois Nuno Tristão, cujo primeiro recebimento, e depois galardão, correspondeu assim ao seu trabalho passado, *como a terra proveitosa com a pouca semente ao seu lavrador, a qual, por pequena parte que receba, sempre acode com grande melhoria de fruto* (ZURARA, 1973, p. 80, grifo nosso).

Os dois cavaleiros e capitães, ao enfrentarem os perigos em suas viagens atlânticas a serviço do infante D. Henrique, são assim comparados ao lavrador cujo penoso trabalho é recompensado quando suas “poucas sementes” encontram uma “terra proveitosa”: em ambos os

¹⁶ D. Henrique detinha o monopólio da manufatura e da venda do sabão em Portugal. O óleo dos lobos marinhos seria utilizado, pois, como matéria-prima na fabricação do sabão (RUSSELL, 2004, p. 128).

casos os “frutos” tornam-se abundantes. Os escravos levados por Antão Gonçalves e Nuno Tristão a Portugal eram, como sabemos, valiosíssimos, e continuaram a sê-lo nos séculos subsequentes.¹⁷ Embora não seja citada diretamente, estão aqui presentes os elementos utilizados por Jesus Cristo em sua parábola do semeador. Temos, pois, um paralelo entre o lavrador arquetípico, o nobre a serviço de D. Henrique e o Filho de Deus.

Gomes Eanes de Zurara vale-se ainda da figura da *atalaia* para elogiar o clero. No capítulo LIII da sua *Crónica da Tomada de Ceuta* o autor constrói um discurso e o atribui ao frei João de Xira, confessor do rei D. João I, cujo teor é a publicação da cruzada de absolvição dos pecados dos cristãos que morressem durante o filhamento da cidade. Teria o franciscano dito aos seus ouvintes reunidos em Lagos, no Algarve, que os clérigos, no desempenho de seus ofícios, são “como atalaias no povo de Deus, para o avisar contra seus inimigos corporais” (ZURARA, 1992, p. 184). Comparação, como se vê, apropriada ao seu público, composto mormente por guerreiros. Ancorando-se no livro bíblico de *Ezequiel*, o discurso zurariano atribuído ao frei João de Xira prossegue argumentando que assim como as atalaias alertam as hostes para eventuais “perigos e danos”, do mesmo modo os sacerdotes cristãos admoestam a sua grei contra os erros e os pecados (ZURARA, 1992, p. 184). Em assim sendo, os pastores do povo de Deus, no cumprimento de sua característica função de orar e pregar para o salvamento das almas, são similares aos peões que atuam nos bastidores da guerra enquanto atalaias, ou sentinelas, os quais, através da vigilância e de avisos, ajudam os combatentes a salvarem os seus corpos (MONTEIRO, 1998, p. 246-247).

O *besteiro*, guerreiro recrutado especialmente entre os mesteirais,¹⁸ é também evocado positivamente por Gomes Eanes de Zurara. O cronista de D. Afonso V justifica a escrita da história como o melhor meio de fornecer ao público virtuosos exemplos a serem seguidos e emulados, segundo o que é estabelecido pelo *topos historia magistra vitae*

¹⁷ Na segunda metade do século XV o preço de um escravo africano em Lisboa oscilava entre doze e treze moedas de ouro, e até o mear da centúria seguinte o seu valor não deixaria de crescer (SAUNDERS, 1994, p. 40-48).

¹⁸ As *Ordenações Afonsinas* (liv. I, tít. LXIX, § 29) mandam que os atiradores com a besta sejam escolhidos entre os mesteirais casados, e citam como exemplos: sapateiros, alfaiates, carpinteiros, pedreiros, almocreves, tanoeiros “e de quaequer outros mesteres”.

(GUIMARÃES, 2019, p. 139-146). Neste sentido, as crônicas oferecem modelos comportamentais que servem como alvos a serem mirados e atingidos pelos seus leitores e ouvintes. Nas palavras de Zurara:

Ca assim como no besteiro não pode ser conhecida avantagem, se antes que faça seu tiro não tem certo sinal, assim nenhum bom homem não poderia obrar perfeitamente o auto de alguma virtude, se não trouvesse ante os olhos a imagem de algum tão virtuoso, cuja proveitosa inveja lhe mostrasse o verdadeiro caminho para chegar ao fim de seu desejo (ZURARA, 1992, p. 144).

A atividade do cronista é louvável porque, por meio de sua “escritura”, ele põe “ante os olhos” do seu público os modelos de virtudes a serem perseguidos. Se o autor de história consegue apresentar seus eventos e personagens com clareza e nitidez através do bom uso de procedimentos ecfrásticos, está assim oferecendo aos seus leitores e ouvintes a necessária vividez (*enargeia*, em grego; *evidentia*, em latim) para que estes possam discernir os alvos de virtudes.¹⁹ A partir de então caberá ao “bom homem” agir como um besteiro de excelente pontaria, o qual, tendo um “certo sinal” diante de si, não desperdiçará a sua seta, mas atingirá em cheio o seu alvo – ou o “fim de seu desejo”, na expressão zurariana.

Lembramos que, conforme vimos páginas atrás, é para “colocar o caso diante dos olhos” do público que se deve utilizar a similitude no discurso, conforme prescreve a *Retórica a Herênio*. O anônimo autor deste tratado adverte ainda que qualquer pessoa “que tenha ouvido um pouco mais sobre a arte, principalmente sobre a elocução, poderá perceber as coisas ditas artificiosamente” (IV, 7). Quer dizer, esperava-se que os leitores e ouvintes do discurso fossem minimamente competentes para discernir os usos que o enunciador faz dos ornamentos de sentenças, dentre os quais nos interessa aqui a similitude. Trata-se do que João Adolfo Hansen (2006, p. 86) chama de “memória dos *topoi*” compartilhada entre autor e público. Deste modo, o público primeiro de Gomes Eanes de Zurara, composto especialmente pela nobreza, pela clerezia e por letrados, poderia julgar o engenho da invenção do cronista ao estabelecer paralelos entre os ofícios típicos de homens baixos do povo e as honradas atividades de eminentes membros do primeiro e do segundo estados.

¹⁹ Sobre a *enargeia* e a *ekphrasis*, remetemos a João Adolfo Hansen (2006, p. 85-105).

Referências

ALFONSO X (Don). *Las siete partidas del rey D. Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. t. II. Partidas Segunda y Tercera. Madrid: Imprenta Real, 1807.

BARROS, Henrique da Gama. *História da administração pública em Portugal nos séculos XII a XV*. t. II. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1896.

BEIRANTE, Maria Ângela. *As estruturas sociais em Fernão Lopes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução de Euclides Martins Balancin et al. São Paulo: Paulus, 2002.

CARVALHO, Joaquim de. *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XV*. v. I. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 1949.

CICERÓN. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

CRUZ, Abel dos Santos. *A nobreza portuguesa no Marrocos no século XV: (1415-1464)*. 325 f. Dissertação (Mestrado em História Medieval) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1995.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1957.

DUARTE (Dom). *Leal conselheiro o qual fez Dom Eduarte rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*. In: OBRAS dos príncipes de Avis. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão Editores, 1981. p. 233-442.

DUARTE, Luís Miguel. *Ceuta, 1415: 600 anos depois*. Lisboa: Livros Horizonte, 2015.

FERNANDES, R. M. Rosado. Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal. In: LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 6. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p. 13-32.

FREITAS, Judite Antonieta Gonçalves de. Chancelarias régias quatrocentistas portuguesas: produção, manuscrita e aproximação político-diplomática. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Porto, 6, p. 136-150, 2009.

GODINHO, Vitorino Magalhães. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia, 1971.

GOMES, Saul António. *D. Afonso V: o Africano*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009.

GONÇALVES, Iria. *Pedidos e empréstimos públicos em Portugal durante a Idade Média*. Lisboa: Centro de Estudos Fiscais da Direcção-Geral das Contribuições e Impostos/Ministério das Finanças, 1964.

GUIMARÃES, Jerry Santos. “*De qualquer outro do povo escrevera seu feito, se o achava em merecimento*”: memória e esquecimento da “gente miúda” nas crônicas de Gomes Eanes de Zurara. Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira. 2019. 527 f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3hxlHVo>. Acesso em: 09 mar. 2021.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista Usp*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set.-nov. 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>.

JOHN OF SALISBURY. *Policraticus*: of the frivolities of courtiers and the footprints of philosophers. Edited and translated by Cary J. Nederman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

KING, Larry. Introdução. In: ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Duarte de Meneses*. Edição diplomática de Larry King. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1978. p. 21-40.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 6. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

MARQUES, A. H. de Oliveira. A expansão no Atlântico. In: SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.). *Nova história da expansão portuguesa*. v. II. A expansão quatrocentista. Coordenação de A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 9-233.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa: aspectos da vida cotidiana*. 3. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

MARTINS, Mário. *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*. Lisboa: ICALP, 1979. (Biblioteca Breve/Volume 35).

MONTEIRO, João Gouveia. *A guerra em Portugal nos finais da Idade Média*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

PEDRO (Infante Dom); VERBA, João (Frei). *O livro da virtuosa bemfeitoria do infante Dom Pedro*. In: OBRAS dos príncipes de Avis. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão Editores, 1981. p. 525-763.

PERES, Damião. *História dos moedeiros de Lisboa como classe privilegiada*. t. I. Privilégios. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1964.

PINA, Rui de. *Chronica do senhor rey D. Affonso V*. In: PINA, Rui de. *Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão Editores, 1977. p. 576-881.

RETÓRICA a Herênio. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RUSSELL, Peter. *Henrique, o Navegador*. Tradução de Ana Carvalho. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

SAUNDERS, A. C. de C. M. *História social dos escravos e libertos negros em Portugal (1441-1555)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

SODRÉ, Paulo Roberto. A virtuosa compilaçom do infante D. Pedro e frei João Verba. In: MONGELLI, Lênia Márcia (coord.). *A literatura doutrinária na Corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 307-384.

SOUSA, Armindo de. 1325-1480. In: MATTOSO, José (dir. e coord.). *História de Portugal*. v. II. A monarquia feudal (1096-1480). Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 236-466.

TAVARES, Maria José Ferro. *História de Portugal medievo: economia e sociedade*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. *Pobreza e morte em Portugal na Idade Média*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica da tomada de Ceuta*. Introdução e notas de Reis Brasil. Lisboa: Publicações Europa-América, 1992.

ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica de Guiné*. Introdução, novas anotações e glossário de José de Bragança. Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1973.

ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Duarte de Meneses*. Edição diplomática de Larry King. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1978.

ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Pedro de Meneses*. Edição e estudo de Maria Teresa Brocardo. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

Recebido em: 17 de junho de 2020

Aprovado em: 23 de fevereiro de 2021

Guimarães Rosa e seus tradutores: a tradução literária como criação e a escrita literária como tradução

Guimarães Rosa and his Translators: Literary Translation as Creation and Literary Writing as Translation

Leila Cristina de Darin

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, São Paulo / Brasil
ldarin@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-3831-4342>

Arlete Borba da Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, São Paulo / Brasil
arlete.borba@bol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-5563-8736>

Resumo: As cartas que Guimarães Rosa trocou com tradutores de sua obra, devidamente reunidas e organizadas por pesquisadores, têm fornecido um material inesgotável de análise e propiciado um fértil debate sobre seu projeto pessoal de escrita, bem como sobre os processos e produtos da tradução literária. Neste artigo, procuramos explorar a correspondência do escritor com três de seus tradutores visando a ressaltar questões ligadas à tradução da obra rosiana emitidas tanto pelo autor como por seus tradutores. Nas cartas a Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís, observa-se que Guimarães Rosa estabelece um sólido vínculo de cooperação, que reverte diretamente nas obras traduzidas. Os argumentos e as reflexões trocadas entre autor e tradutores deixam entrever a concepção de escrita literária de Rosa, sua preocupação com a recepção de seus romances e contos no exterior, bem como a visão do que seus tradutores acreditam ser a tradução literária.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; criação literária; tradução literária; teoria da tradução; prática da tradução.

Abstract: The letters Brazilian writer Guimarães Rosa exchanged with translators of his work have been duly collected and organized by researchers, providing an inexhaustible source of data for the analysis of his personal writing project and relevant material for the discussion on the process and product of literary translation. In the present text, we intend to explore Rosa's correspondence with three of his translators with the purpose of highlighting comments on translation made by the writer and his addressees. In the letters to Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason, and Harriet de Onís, the writer develops a strong partnership both on a professional and personal level. The arguments and reflections exchanged between the writer and his translators show Rosa's own literary writing project, his concern with the reception of his novels and short stories abroad, and the view writer and translators have on literary translation.

Keywords: Guimarães Rosa; literary writing; literary translation; translation theory; translation practice.

Para Chaucer, como para outros antigos escritores em vernáculo, havia uma continuidade entre a tradução, a compilação e o aproveitamento de textos, de um lado, e, de outro, a autoria original.

Delisle & Woodsworth, *Os tradutores na história*, 2003, p. 79.

A consagração de escritores e obras no cânone de um sistema literário pode ser constatada, dentre outros parâmetros, a partir do número de reescritas (LEFEVERE, 2007, p. 11-12) gerado por sua recepção, sejam elas produtos da crítica literária, estudos decorrentes de pesquisa acadêmica, entrevistas, cartas, paratextos internos e externos à obra, traduções e todo aparato crítico que as acompanha. Ao examinar as correspondências de Guimarães Rosa com seus tradutores, o presente artigo busca apontar, nesses documentos, reflexões sobre a tradução literária geradas no contexto da forte ligação que o escritor estabelece entre seu projeto literário e sua concepção de tradução literária, ligação essa de fundamental importância para a manutenção de suas obras no cânone literário, tanto mundial como nacional.

Falar da obra de Guimarães Rosa é falar de linguagem, de inventividade e de trabalho artisticamente elaborado com a palavra. Sua produção literária, seus depoimentos e suas considerações deixam entrever um projeto de escrita muito bem arquitetado, conforme se pode

ler na entrevista concedida por Rosa a Günter Lorenz (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 81): “Primeiro, há o método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu original”.

Por certo, um trabalho tão primoroso e singular com a linguagem logo suscitou o interesse da comunidade literária internacional, o que motivou sua tradução para vários idiomas. O processo de tradução e difusão de seus textos no exterior foi acelerado por um projeto amplo, acompanhado de perto pelo escritor – que se entrega com extrema dedicação à resolução de dificuldades e impasses linguísticos e estéticos impostos pela reescrita literária, da qual dão testemunho as inúmeras e longas correspondências trocadas com seus tradutores.

A análise do teor dessas correspondências tem sido tem se revelado instigante para os estudiosos da área de tradução e literatura, especialmente no que diz respeito aos múltiplos aspectos concernentes ao projeto literário de Guimarães Rosa.

Uma visão geral da correspondência de Rosa é fornecida pela pesquisadora Edna Maria Nascimento, que esclarece que o acervo do escritor mineiro, organizado por uma equipe sob a supervisão da Prof. Dra. Cecília de Lara, encontra-se distribuído em quatro séries: Originais, Estudos para a obra, Correspondência, Coleção Guimarães Rosa. (NASCIMENTO, 2014, p. 163-164).

A série Correspondência – que aqui nos interessa explorar – é composta por 950 cartas referentes ao período de 1934 a 1969, trocadas com amigos, parentes, estudiosos de sua obra e editores. Essa série surpreende pela quantidade de cartas trocadas com seus tradutores – cerca de 372, entre 1958 e 1967 –, nas quais ficam evidentes a preocupação e o extremo cuidado do autor com a versão de seus textos para outras línguas:

A série Correspondência compõe-se de cerca 950 cartas, que se referem ao período de 1934 a 1969. [...]. Nessa vasta e diversificada correspondência trocada com amigos, parentes, estudiosos de sua obra, editoras, chamam a atenção as longas cartas escritas aos seus tradutores Edoardo Bizzarri, Harriet de Onís, Curt Meyer-Clason, J. J. Villard, Angel Crespo em que o escritor, preocupado com a versão de seus textos para outros idiomas, tece comentários sobre diferentes aspectos da construção da sua obra e, muitas vezes, elabora verdadeiros glossários para elucidar o sentido de

termos científicos, regionais ou de neologismos cunhados por ele. (NASCIMENTO, 2014, p. 164).

O intenso intercâmbio que Rosa estabelece com os tradutores Edoardo Bizzarri, Harriet de Onís, e Curt Meyer-Clason constitui um valioso conjunto de documentos nos quais o escritor discute direta ou indiretamente os alicerces que sustentam a construção de sua obra. Pode-se dizer que o intercâmbio de ideias com seus tradutores sobre diferentes aspectos e nuances de sua escrita chegam a esboçar uma teoria da linguagem, da literatura e da tradução.

Literatura, Transgressão, (Re)Criação

A importância da correspondência de Rosa com seus tradutores para o processo de escrita autoral é reforçada pela fala de Ana Luiza M. Costa (2006, p. 41), responsável pelas informações biográficas de Rosa:

A correspondência com os tradutores, recheada de discussões sobre a sua poética e de revelações sobre suas inovações linguísticas, fará com que o escritor reflita de forma mais sistemática sobre a sua própria obra, o que terá consequências visíveis sobre o trabalho de linguagem efetuado em seus próximos livros, nos contos reunidos em *Primeiras estórias* (1969) e, sobretudo, em *Tutaméia* (1967), cujos prefácios versam sobre a sua poética.

Na leitura dessas cartas, pode-se notar que as dúvidas e questionamentos dos tradutores ofereciam a Rosa a oportunidade de desenvolver uma reflexão aprofundada sobre seu próprio processo de criação, ao mesmo tempo em que propiciavam aos tradutores verdadeiros *insights* sobre o processo de recriação. Rosa sentia o compromisso de explicar e justificar o uso de cada termo, de cada expressão e de cada escolha, possivelmente visando assegurar a singularidade de sua obra em outros contextos linguístico-literários. Além disso, em seus comentários, o escritor brasileiro deixou registrado seu desejo de alcançar, no idioma estrangeiro, as formas e os sentidos de suas obras, possibilitando a percepção de seu grande prazer no manuseio e na criação de uma linguagem artisticamente elaborada – tão elaborada, que, por vezes, chega a ser de difícil compreensão.

Em “Novos mundos”, Óscar Lopes (1982, p. xxxiv) aponta alguns dos fatores que tornam a obra de Rosa especialmente complexa, dentre

eles: “o internamento num mundo para nós quase inédito de fauna, flora, utensilagem, instituições”; “nossa própria deformação escolar por uma gramática e uma retórica que ignoram muitas as possibilidades expressivas da linguagem oral”; e o fato de o autor de *Grande Sertão* não ter reproduzido uma linguagem oral já existente, mas ter criado uma especialmente para o romance.

A especificidade e originalidade das obras, aliadas à busca de Rosa pela tradução mais criativa e precisa de seus textos, deram ao processo de tradução um caráter único. Nos longos diálogos que autor e tradutores travavam, evidencia-se o forte vínculo que percebiam existir entre criação e recriação, configurando a relação que Octavio Paz (2006, p. 27) qualificou como processo de “contínua e mútua fecundação”. Rosa, que era poliglota, se deslocava para a posição de leitor, tradutor e crítico de sua obra para auxiliar seus tradutores a recriar, no outro idioma, neologismos, expressões sertanejas, regionalismos, estruturas sintáticas inovadoras, aliterações e musicalidade. Suas ponderações sobre os processos de escrita e reescrita corroboram o argumento de que tradução e criação são práticas afins, conforme salienta, com muita clareza, Tânia Carvalhal (1993, p. 48): “Não há dúvida de que a tradução alimenta a criação literária. Isso ocorre tanto na perspectiva de que as traduções literárias enriquecem os sistemas que integram como também o trabalho individual do escritor”.

Em muitas missivas, observa-se um diálogo franco e aberto sobre a tarefa de escrever e reescrever. Em carta de 3 de dezembro de 1962, por exemplo, Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003b, p. 19), tradutor do italiano, revela a Rosa o modo como encara o trabalho de reproduzir uma obra literária: “Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade”.

A declaração de Bizzarri abre espaço para que Guimarães Rosa pondere sobre a proximidade entre produção literária e tradução. Ao responder a Bizzarri, em 4 de dezembro de 1962, o escritor expõe sua forma pessoal de lidar com a(s) língua(s) e apresenta uma perspectiva intrigante sobre os dois processos:

Meu caro Bizarri,... Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum algo original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “retraduzem” para outro idioma,

nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara [...]. (ROSA, 2003b, p. 99).

Essa resposta evidencia a grande intimidade que existe, para o escritor, entre criar e traduzir. Para Guimarães Rosa, escrever é traduzir a partir de um texto imaterial, amálgama de muitos textos; é um exercício de buscar concretizar em uma língua e da forma mais precisa e surpreendente aquilo que se sabe, que se sente, que se intui. Portanto, como argumenta o autor, traduzir para outro idioma é retraduzir, dar nova forma a um romance, conto ou poema; a obra que se abre à tradução é um território no qual se inscrevem inumeráveis textos intangíveis e cabe ao tradutor aceitar o convite de interpretá-los e fundar para eles um novo território. Assim, o trabalho de “retradução” pode aportar novos tons ao texto, quem sabe “restabelecendo a verdade do ‘original ideal’”, do qual nos fala Rosa na citação acima. É como se a tradução para outra língua complementasse a “tradução original”.

O trecho da resposta dada a Bizzarri evoca, ainda, uma relação com o pensamento do poeta e tradutor Haroldo de Campos, que, no ensaio “Para além do princípio da saudade – a teoria benjaminiana da tradução”, publicado originalmente em 1984, dá vida à figura do tradutor-usurpador. Essa metáfora alude ao fato de que, no processo de tradução, o tradutor tomaria posse do original e ameaçaria seu suposto lugar de originalidade: sua tarefa, ressignificada, seria a de “transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 2013b, p. 56). Ao subverter a ordem ditada pelas teorias convencionais, Campos esfumaça as fronteiras entre línguas, textos, autor e tradutor e, acreditamos, se aproxima daquilo que Rosa pressente e observa no movimento criador-recriador.

Ao envolver-se com as traduções e se propor a participar de sua elaboração, esclarecendo com presteza e em grande detalhe as dúvidas que lhe eram enviadas, o escritor deixa transparecer seu desejo de entregar a chave para a compreensão de uma linguagem em muitos aspectos única, destinada a surpreender o leitor e comprometida com a precisão. Em um trecho da carta de 3 de abril de 1964, trocada com Harriet de Onís, sua tradutora para a língua inglesa, Rosa (*apud* HOISEL, 2006, p. 97) é enfático a respeito da carga semântica e imagética da palavra “Sagarana”, criada por ele:

A palavra “Sagarana”, por si, tem muita força mágica. Também aqui no Brasil, ela era desconhecida e estranha, pois não existia antes que eu a inventasse e usasse, nem podia ser compreendida. Entretanto, circulou logo, viva e forte. É uma palavra com sorte. Despertará a curiosidade e tentará o leitor, por misteriosa e evocativa.

As correspondências geraram a construção de verdadeiros glossários de auxílio à tradução, abrangendo questões de base etimológica, notas sobre geografia, fauna e flora, expressões regionalistas. Um trecho da correspondência com Meyer-Clason, seu correspondente alemão, exemplifica o glossário construído pelo escritor para a palavra “cobra”:

KOBRA: [...] Cobra, no Brasil, é *Sammelbegriff*. É designação geral, para as serpentes, sinônimo vulgar de “serpente”, que é nome mais erudito (se bem que o caipira também diga “serepente”), e de “serpe”, que é poético. “Cobra” = ofídio em geral. Não deve realmente ser usado o “Kobra”, pois nas línguas (*sic*) europeias essa palavra já está adotada para a naja hindu, *Naja tripudians*, a “cobra-capelo” (cobra de chapéu) dos Portugueses na Índia. (ROSA, 2003a, p. 254).

Pesquisar, indagar o conhecido, testar possibilidades eram prioridade para Rosa. Sua repulsa pelo lugar-comum, a necessidade de embelezar a língua, tornando-a mais plástica e flexível, e o desejo de criar uma obra viva, pulsante, que gerasse fascínio e que fosse eficaz em “tocar” o leitor constituíam o fio condutor de suas sugestões e observações aos tradutores. Da escrita deve emanar magia, assombro, ritmo, dramatização. É mister imprimir o tom de originalidade poética e provocar estranheza.

À tradutora norte-americana, suas orientações vão muito além da explicação de termos culturalmente matizados, como se pode constatar nos dois trechos abaixo:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer “crazy” de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao

inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (ROSA *apud* VERLANGIERE, 1993, p. 100).¹

Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do “Sagarana”. A Sra. terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa ter gosto, sabor próprio – como na *boa poesia*. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida. Assim, penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que *as palavras devem fornecer mais do que o que significam*. As palavras devem funcionar também por sua *forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade*, contribuindo para criar uma espécie de “*música subjacente*”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. (ROSA *apud* VAZ, 2012, p. 47, grifos nossos).

A despeito do sólido subsídio dado à tradução inglesa de *Sagarana*, ciente de que seu sucesso poderia abrir caminho e servir de modelo para as traduções posteriores, Rosa não avaliou positivamente o resultado final. O trabalho minucioso do autor de prover à tradutora o sentido mais completo de cada palavra (o que fazia por meio de notas, explicações e desenhos) e o esforço de sugerir termos correspondentes em inglês não garantiram à tradução, segundo o autor, a força de um estilo crivado de marcas de oralidade no nível sintático. Conforme alerta Teresinha Souto Ward (*apud* SCHEIBLE, 2000, p. 275), em seu livro *O discurso oral em Grande sertão: veredas* (1984), Rosa cria um estilo próprio para forjar a oralidade em seus romances:

[...] a oralidade nos textos de Rosa não pode ser confundida simplesmente com o uso de uma variedade regional... pois apesar de ter utilizado em suas obras de cunho rural, o dialeto do norte

¹ A correspondência de Rosa com seus tradutores (cerca de 950 cartas) foi organizada por pesquisadores e se encontra sob os cuidados do IEB-USP. Grande parte já foi publicada, exceto a correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís; para ter acesso a essa correspondência, consultamos os trabalhos de pesquisadores como Verlangieri (1993), Hoisel (2006) e Nascimento (2014), pois visitas ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP não estão liberadas, devido às restrições impostas pela pandemia em curso.

de Minas como base linguística... ele evitou o estigmatizado e comum desse, enriqueceu-o, recheando os textos com eruditismos, preciosismos, latinismos, neologismos e arcaísmos.

Ward (*apud* SCHEIBLE, 2000, p. 276) avalia que se trata de uma obra literária elaborada com muito esmero, na qual as palavras são selecionadas visando a imprimir um efeito de veracidade à narrativa, por meio de uma linguagem “que se serve das formas regionais apenas como ‘pano de fundo’, constituindo-se em ‘dialeto estilizado’ ou ‘ilusão de oralidade’. Rosa cria seu próprio estilo oral [...] um discurso escrito para ser lido como se estivesse sendo ouvido” (WARD *apud* SILVA, 2017, p.72).

Malgrado seu empenho, Harriet de Onís não logrará reproduzir em inglês aquilo que o escritor considerava fundamental em seu projeto de escrita. O sucesso ou fracasso das versões em outros idiomas estava estreitamente ligado à sua visão de literatura, às diretrizes do que chamava sua “plataforma”, cujos pontos principais Edna Nascimento (2014, p. 170) agrupou a partir da análise das missivas com os tradutores:

1. a valorização das propriedades físicas e fonéticas da palavra torna a mensagem multissignificativa a partir de seu plano de expressão;
2. a multissignificação do significante da palavra é possibilidade que se atualiza em decorrência do arranjo sintagmático. O sentido poético da linguagem não está programado no signo referencial;
3. a volta da mensagem para si mesma provoca uma ruptura da expectativa do lugar-comum automatizado na língua, atraindo atenção especial para o plano visual e sonoro do signo;
4. o significante passa a ter sentido independente do seu significado.

Esse elenco de prioridades aponta para uma relação bastante próxima entre a concepção de signo poético de Rosa e a visão de signo poético de Haroldo de Campos. A expectativa de que a tradução de seus romances, estórias e contos zele especialmente pela reprodução das propriedades físicas, sonoras e imagéticas das palavras e dos arranjos sintagmáticos inusitados, de modo a surpreender o leitor estrangeiro, coaduna-se perfeitamente com o conceito de recriação, de H. de Campos, divulgado em 1963, portanto, após o início das correspondências e concomitantemente a elas.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como *signo icônico* aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). (CAMPOS, 2013a, p. 5).

O mérito da tradução de Harriet de Onís, segundo o escritor, foi o de propiciar a futuros tradutores opções para lidar com os itens lexicais do romance, motivo pelo qual Rosa denominou-a de “tradução instrumental”. A esse tipo de tradução o escritor contrapôs a tradução “verdadeira”, a definitiva, da qual as traduções de Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri são referência, como revela em carta de 9 de fevereiro de 1965, endereçada a Curt Meyer-Clason:

E porque, para o *Sagarana*, é a primeira tradução, que, se não sair boa, prejudicará o livro no mundo. Já o *Corpo de Baile* tem uma tradução básica, “autorizada” definitiva: a de Bizzarri. O *Grande Sertão: Veredas* tem também a sua: a de Meyer-Clason. O *Sagarana*, não. E note, a tradutora dele não é um tradutor como Meyer-Clason ou Bizzarri, infelizmente. (ROSA, 2003a, p. 236).

O escritor brasileiro sinaliza abertamente sua preferência pelas traduções italiana e alemã e afirma sobre essa última: “A tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar os meus livros” (ROSA, 2003a, p. 70). De fato, o escritor confidencia a Meyer-Clason, em carta datada de 17 de junho de 1963, que acredita que sua tradução de *Grande sertão* será a “tradução verdadeira” (ROSA, 2003a, p. 116).

A intensa participação no processo de tradução deixa claro o quanto o escritor apreciava inaugurar formas literárias, propondo-se a partilhar do compromisso e desafio de exprimir, por meio de outro idioma, a forma-sentido inscrita no objeto estético de origem. Sua vivência com as palavras é tão profunda que não as limita às fronteiras de uma língua

ou registro. As línguas se irmanam, disponibilizam seus recursos ao uso pleno de escritores e tradutores, oferecem suas múltiplas dimensões:

Escrevo, e creio que este é meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (ROSA *apud* LORENZ, 1983, p. 70).

Novamente aqui, o escritor externa seu entendimento de que a literatura transcende pertencimentos linguísticos e que, portanto, escrever assemelha-se ao ato de traduzir, uma vez que, ao buscarem impacto, estranhamento e originalidade, não se prendem a demarcações impostas por convenções.

Além dos paralelos que traçava entre os dois ofícios, Rosa acompanhava de perto todas as etapas do processo tradutório, pois sabia que os textos traduzidos desempenhariam um papel central para o (re) conhecimento de seu projeto literário e para a formação de sua imagem e da literatura brasileira no exterior. Aparentemente, dava liberdade a seus tradutores para decidirem pela melhor tradução; mas, se neles depositava grande confiança, é porque habilmente soube forjar um clima de parceria, colaboração e amizade. Pode-se dizer que assinou um verdadeiro pacto com seus tradutores, por quem mostrava grande empatia, conforme demonstra correspondência de 25 de janeiro de 1963: “Meu caro Bizarri [...] Fiquemos, porém, desde já, unidos, combinados, inseparados” (ROSA, 2003b, p. 21).

O pacto colaborativo incluía a ideia de coprodução e coautoria, como se pode ver no pronome possessivo em carta de 5 de abril de 1963 e de muitas outras correspondências: “Meu caro Bizarri, [...] Chegou o ‘nossa’ livro, o *Il Duello* (ROSA, 2003b, p. 25). O escritor envolvia os tradutores em uma teia sedutora, com elogios certeiros que consolidavam o pacto, como se observa nesta passagem, em carta de 15 de janeiro do mesmo ano:

Meu caro Bizarri, [...] sei que as traduções italianas de meus livros poderão ser, de longe, as muito melhores, as “melhoríssimas”! Então, lhe estou grato, agradecido vivamente, por tudo, pelo futuro *Ensaio* também; sua boa-vontade desperta em mim uma ganância, digo, uma avidez descomedida... (ROSA, 2003b, p. 20-21).

Nas cartas, fica também registrada a ânsia de Rosa por perfeição, particularidade que não escapará à atenção de seus reescritores bilíngues. A linguagem é submetida a um estudo laboratorial, como afirma, em uma de suas cartas, seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason (ROSA, 2003a, p. 234): “[...] tudo é repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado, reingrossado, outra vez filtrado, e se transforma em porta para o infinito”.

Talvez essa busca pela perfeição possa explicar o tom decisivo, até autoritário, que o escritor, às vezes, assumia. Segundo a professora e pesquisadora Neuma Cavalcante (2006), isso se deve ao modelo de leitor que Guimarães Rosa tinha em mente: dele esperava colaboração e atitude crítica perante a obra, isto é, não seria um leitor passivo, comum. Era preciso, da parte do leitor, esforço, coragem e sensibilidade para desvendar as várias camadas de sentido subentendidas em sua obra.

Analizando o material epistolar, Cavalcante observou os traços do perfil do leitor implícito no projeto rosiano e classificou quatro tipos de leitores que se dividem em duas categorias: o leitor comum e o especializado. Como leitor especializado, a função do leitor-tradutor “não é transportar ou substituir palavras, mas ser criativo, cúmplice, um leitor que trabalhe em sistema de cooperação, que não tenha preguiça de pesquisar, de procurar o termo mais justo, mais preciso” (SILVA, 2017, p. 67).

Rosa esperava de seus tradutores aquilo que exigia de si, pois concebia a escrita e a tradução como atos poéticos de grande autonomia. Ao tradutor italiano, aconselhava: “A orientação válida é mesmo aquela – de só pensarmos nos eventuais leitores italianos. Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer” (ROSA, 2003b, p. 99).

Depreende-se dessa afirmação a preocupação do escritor com o aspecto dialógico da obra literária; o texto deve manter sua dose de encanto e poesia para envolver ou comover o leitor, seja o de partida, ou o de chegada. Pode-se vislumbrar uma afinidade entre as considerações de Rosa e os pressupostos da teoria funcionalista da tradução, inicialmente

sugerida por Katharina Reiss (2000), que ressalta a importância da função do leitor no processo de tradução. É para ele que a literatura existe e é papel do autor e do tradutor se empenharem para que as línguas (re) descubram seu potencial criador. Em carta de 25 de novembro de 1963, endereçada a Bizzarri, Rosa (2003b, p. 95) expõe sua ideia do que é traduzir bem:

P.S. – Mas, não é que ia me esquecendo do principal? Pois, o mais importante é dizer a Você que, no “Cara-de-Bronze”, por tantos motivos, é onde Você pode ter mais liberdade. Para acentuar mais, o que achar necessário. Para omitir o que, numa tradução, venha a se mostrar inútil excrescência. Para deixar de lado o que for intraduzível, ou resumir, depurar, concentrar. Obrigado!

No trecho acima, as palavras do escritor indicam um zelo quase excessivo com o processo de tradução; tal atitude, contudo, vem aliada à confiança sobre a qualidade das escolhas que serão feitas. A presença do tradutor na obra traduzida parece ser algo que Rosa prevê com naturalidade; isso pode ser observado, por exemplo, quando, em carta de 7 de fevereiro de 1964, sugere a Bizzarri que inclua uma nota de pé-de-página do tradutor para prover determinada explicação, tornando sua intervenção na obra visível para o leitor:

Porque a explicação é do tradutor, funcionando à moda ou guisa de uma nota de pé-de-página. – Assim, pensei uma sugestão conciliatória, em duas modalidades: Você põe a “nota traduzida”, e com uma chamada e uma estrelinha, conduzindo a uma nota de pé-de-página, que será a ‘rápida explicação’; Ou Você põe a ‘rápida explicação’, mas com a chamada ou a estrelinha, e a nota de pé-de-página será a “nota traduzida”. (ROSA, 2003b, p. 138-139).

Em suas correspondências, o escritor reiteradamente salienta a importância da musicalidade e da singularidade de sua composição. Bizzarri e Meyer-Clason foram reconhecidamente exitosos em suas versões, ao desautomatizar as línguas de chegada para delas resgatar sua força estética. Guimarães Rosa (2003a, p. 104, grifo nosso), em carta endereçada a Meyer-Clason, em 23 de abril de 1963, externa os motivos pelos quais julga seu interlocutor apto para traduzir sua elaborada linguagem:

E – repito – é nas suas traduções que, por todos os motivos, acredito, principalmente desde que pude conhecê-lo pessoalmente e admirar sua cultura, seu alto espírito e *sua sensibilidade de Poeta*, que eu deposito as maiores e mais viças esperanças, quanto à repercussão mundial de meus livros.

No intercâmbio entre autor e tradutor se materializam não só os pilares da plataforma de escrita do autor, como as bases de uma concepção de tradução literária que se delineia a partir da construção conjunta de percepções sobre a (re)escrita poética, aqui, no sentido de prosa poética que lhe confere H. de Campos, como aquela prosa que equivale à poesia em problematizabilidade (CAMPOS, 2013a, p. 14).

Entregando-se ao desafio a que se propuseram, recriador e criador esboçam verdadeiras teorizações, estimulados por uma parceria que ilustra de forma exemplar a prática do tradutor literário. Nesse sentido, destacamos a carta de 16 de janeiro de 1965, na qual Meyer-Clason faz uma reflexão que acreditamos ser digna de destaque:

A tradução de Bizarri é realmente uma obra-prima, sem dúvida alguma... A semelhança com o original é como a de um irmão gêmeo; inúmeras frases são idênticas, não apenas nas palavras, mas até mesmo nas sílabas e vírgulas, como ovo é igual ao outro. De um lado, achei esse resultado um milagre; de outro, a tradução é algo completamente novo, pelo menos para mim: um incesto linguístico... Se quisesse exemplificar, eu formularia o seguinte de acordo com esta aprendizagem: quanto mais próximo o italiano está do português, melhor é a versão; quanto mais longe estou do português, melhor é a versão alemã... Ao confrontarmos o português com o alemão, existe com toda seriedade apenas uma solução: criar uma relação, uma ponte a partir da distância original que separa as duas línguas. E com isso impõe-se a exigência: distanciar-se do original, distanciar-se bastante da procura de uma fidelidade textual filológica de mão única. Sempre que consigo A PARTIR da distância uma imagem equivalente musical e análoga, o meu texto caminha sobre suas pernas e reflete o original de maneira bastante pura... (ROSA, 2003a, p. 221-222).

Como se pode observar no trecho acima, as considerações do tradutor vão muito além de comentários sobre sua tradução e abrangem questões que envolvem as relações entre língua de origem e língua de chegada. Meyer-Clason avalia que a proximidade entre o italiano e o

português permite a recriação de uma obra-prima, dada a proximidade do texto traduzido com o texto de Rosa: a tradução italiana é excelente porque, ao mesmo tempo que é semelhante ao texto de origem, é, também, algo inteiramente novo. Já a distância entre o alemão e o português requer a criação de algo assim como uma ponte que concretize a comunicação, o que só pode ocorrer a partir do afastamento do texto composto por Rosa: nesse caso, a tradução alemã é boa porque cria, à distância, uma imagem análoga à do texto de origem e o reflete de maneira bastante pura.

O entendimento de Meyer-Clason sobre a possível inter-relação língua e tradução nos remete às ideias postuladas por Roman Jakobson, em seu conhecido “Aspectos linguísticos da tradução”, publicado em inglês em 1959. Nesse ensaio, o linguista e semiótico russo, responsável pela proposição das funções da linguagem e estudioso atento dos fenômenos da comunicação, ao deter-se na observação de traduções do inglês para o russo, afirma: “As línguas diferem essencialmente naquilo que devem expressar e não naquilo que podem expressar” (JAKOBSON, 2011, p. 69). Contemporâneo de Jakobson, Meyer-Clason fez conjecturas semelhantes às do grande teórico russo, refletindo com base no cotejo entre as traduções italiana e alemã de *Sagarana*; seu raciocínio evidencia um profundo engajamento no trabalho de “transposição criativa” para o alemão (para usar o conceito cunhado por Jakobson), além de seu interesse em colaborar com Rosa.

A despeito das afinidades entre o tradutor alemão e o escritor brasileiro, concernentes à experiência literária, a partir das quais muitas vezes os diálogos assumem o caráter de troca de repertórios linguístico-artísticos “entre iguais”, Meyer-Clason expressa estar ciente das diferenças de status entre texto de autoria e texto traduzido, bem como de suas implicações:

Em nossas discussões sobre determinadas questões lingüísticas vejo – o que é bastante elucidativo – a diferença entre o trabalho do romancista e de seu tradutor, falando concretamente, entre o seu e o meu. O Senhor pode dizer com a maior serenidade: escrevo para os próximos setecentos anos, para o Juízo Final. O Senhor é um demiурgo que paira sobre as suas águas nebulosas e ordena o desordenado. Eu destaco as suas linhas numa outra língua, um empreendimento utópico ‘*kat exochen*’; fico pairando no ar a cada frase, não existe uma linguagem de Rosa em alemão; ela pode dar certo ou não é, uma tentativa, nada mais, um jogo com todos os

ingredientes da impostura, do não-saber, do pressentir e do tatear. Eu jamais ousaria afirmar na vida que minha versão reivindica validade, por menor que seja, muito menos a validade definitiva. Eu não pairo acima das coisas, estou preso aos problemas da época, da minha época [...]. (ROSA, 2003a, p. 222).

A reflexão de Meyer-Clason é muito pertinente. Chamado a recriar o “idioma Guimarães Rosa”, e sabedor da impossibilidade de fazê-lo integralmente, o tradutor segue as indicações do autor – o qual acredita existir um parentesco metafísico entre sua obra e o “espírito alemão”. Acolhidas com relativo sucesso à época de seu lançamento na Alemanha, as traduções foram mais tarde estudadas, levando-se em conta o contexto e as reescritas preparados para sua recepção. Em ensaio dedicado a esse tema, Marcel Vejmelka elucida a visão do crítico literário Günther Lorenz, um dos responsáveis pela apresentação da obra rosiana na Alemanha, que entendia a literatura brasileira, especialmente a de Rosa, em sua “inigualável modernidade”, tanto no cenário latino-americano, como no universal: “O regionalismo brasileiro, por sua vez, criou ‘literatura mundial’ porque para seus autores mais importantes a ‘região’ era e é não um fim por si só mas foco do ‘mundo’” (LORENZ *apud* VEJMELKA, 2002, p. 416).

Para o teórico Martin Franzbach, citado por Vejmelka, essa visão representa uma interpretação equivocada da obra rosiana. A tentativa de criar uma linguagem não existente no alemão, que corresponde ao trabalho realizado por Guimarães Rosa na língua portuguesa, implicou na transposição do significado da obra para um espaço artificial e sem substância. Conforme nos esclarece Vejmelka, Franzbach avaliou criticamente a recepção do escritor brasileiro na Alemanha e analisou suas traduções. Como outros críticos, ele considera que Rosa cria uma linguagem própria e comenta sobre a dificuldade de traduzir sua complexa construção linguística e artística. Referindo-se à tradução de Meyer-Clason, Franzbach (*apud* VEJMELKA, 2002, p. 416) observa: “O tradutor alemão manteve, porém, o título Grande Sertão, dando ao livro, em primeira instância, um ar exótico: [...] O leitor alemão, dessa forma, vivenciaria o elemento brasileiro através de um linguajar alemão simples, sem se remeter ao elemento alemão”.

Vejmelka (2002, p. 420) argumenta que “os esforços da primeira geração de mediadores tiveram pouco sucesso, e Franzbach aponta para o erro fundamental, também cometido pelo próprio Guimarães Rosa:

a idéia de um parentesco espiritual entre a obra rosiana e o modo de ser alemão". Vejmelka, citando Eitel, acrescenta: "Esses julgamentos estéticos, entretanto, só espelham o mal-entendido que também Rosa produziu na sua visão do leitor alemão e da literatura alemã" (EITEL *apud* VEJMELKA, 2002, p. 420).

A consciência de Meyer-Clason quanto à provisoriade de seu trabalho de tradução, situado que estava no contexto sócio-estético de sua época, e quanto à assegurada continuidade da obra de Guimarães Rosa no cânone internacional, de fato, se justifica. Existem, na atualidade, tradutores repropondo seus romances e contos a partir da perspectiva histórica, estética, cultural e política da segunda década do século XXI. Dentre eles, estão Berthold Zilly, tradutor do alemão, e Alison Entrekin, tradutora do inglês, ambos retraduzindo *Grande Sertão: Veredas*.

Indubitavelmente, um exame, ainda que breve, do conteúdo dessas correspondências é capaz de suscitar uma longa série de questionamentos e considerações sobre a dinâmica e, às vezes enigmática, interação entre os processos de criar literatura e recriar literatura para um novo público, em outro tempo e outra cultura.

Considerações finais: a escrita literária como tradução

As muitas cartas publicadas registram a fecunda colaboração que se estabeleceu ao longo da elaboração das traduções, bem como a disponibilidade do escritor para refletir *com o outro* – a quem trata como parceiro no tocante à arte de escrever – sobre seu próprio processo de escrita, reconstruindo-o via tradução.

Diferentemente de muitos escritores e poetas, Rosa se alia a seus tradutores para construírem juntos novas obras que conviverão ao lado das suas. A resposta do escritor em relação "ignorâncias e dúvidas" que Bizzarri envia ao trabalhar com *Corpo de Baile* traduz bem sua crença na proximidade entre escrita literária original e tradução literária: "Sem piada, mas sincero: quem quiser realmente ler e entender G. Rosa terá de ir às edições italianas" (ROSA *apud* LIMA, 2018). A imersão do escritor na elaboração das traduções enriquece a ambos, escritor e tradutor.

Conforme discutimos, Rosa e seu tradutor italiano comungam de uma concepção semelhante de tradução, que vai muito além da mera transposição de palavras – constatação corroborada por Alice Santana de Lima (2018): "Para Guimarães, a tradução de Bizzarri para o italiano

daria a real compreensão de sua obra não no sentido de ser estritamente fiel ao original, mas de apreender significações que talvez lhe tivessem escapado durante a elaboração”.

A tradução de Bizzarri também é elogiada pelo Editor das cartas trocadas com Rosa (2003b, p. 8), que afirma, na Nota que faz à publicação:

Traduzir Guimarães é necessariamente fazer a travessia da “língua de Guimarães Rosa” e do microcosmo de sua linguagem, língua e cosmo esses que se inter-relacionam sobretudo nos detalhes... Traduzir a ‘língua de Guimarães Rosa’ é fundamentalmente criar também uma “língua de Edoardo Bizzarri”, e é esse encontro profícuo de línguas e homens que temos aqui.

No diálogo com Meyer-Clason, em carta de 24 de março de 1966, o escritor confia segredos de seu ofício, instruindo o tradutor a preservar em alemão o teor poético, a partir de sua concepção da relação entre as duas línguas:

Duas coisas convém [sic] ter sempre presente: tudo vai para a poesia, o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem ‘sozinhas’ cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas variantes e variedades. (ROSA *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 169).

Nas orientações que o escritor dá a sua tradutora para o inglês, observa-se, dentre outros, seu valioso suporte no que tange ao esclarecimento dos sentidos de termos e expressões do português brasileiro e do procedimento de criação dos nomes próprios, como se vê na carta de 4 de março de 1965, em relação ao nome Matraga, resultado da expressão “ma traga”, que o escritor ouvira alguém dizer ao telefone e que servia bem tanto ao simbolismo a que poderia aludir, quanto à sonoridade, tão prezada por ele: “3 vezes a vogal a, e consoantes energéticas” (ROSA *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 166).

A análise dos documentos deixados pelo escritor brasileiro revela um legado que depõe a favor da literatura brasileira e de sua divulgação no mundo. Como diplomata, Guimarães Rosa tinha consciência da condição marginal de nossa literatura relativamente à hegemonia europeia e estadunidense e cuidou para que seus textos, traduzidos, alcançassem

visibilidade e reconhecimento, assumindo a posição inequivocamente firme de inverter a direção hierárquica usual, rompendo com a tradição que colocava as obras literárias brasileiras em lugar secundário.

Trata-se, ademais, de um material que demonstra a vitalidade das reflexões teóricas que emergem a partir de uma prática tradutória de alta qualidade e exigência. O exercício reflexivo do escritor, acrescido das intervenções e posicionamentos dos tradutores, ilustra de maneira exemplar a relação profícua entre teoria e prática da tradução – tema ainda hoje polêmico. Quando se discute a importância da teoria para a formação de tradutores, é comum que se saliente a distância e pouca aplicabilidade do estudo de enfoques teóricos para a prática. Na contramão dessa tendência, estudiosos como Andrew Chesterman e Eva Wagner (2002) e José Antonio S. Pinilla (2019) defendem o valor das considerações teóricas, sempre que essas não constituam formulações apriorísticas e desvinculadas da prática tradutória:

A teoria, tal como foi destacado ao longo deste trabalho, é útil para os tradutores sempre e quando não for uma teoria distante da própria atividade. A teoria que o tradutor precisa é a que leve em conta seu trabalho, questiona seus problemas e contempla soluções possíveis de serem adotadas. Uma teoria que seja descriptiva e explicativa, que dê diretrizes e não limites; uma teoria que parta do estudo do que fazem os tradutores [...] (PINILLA, 2019, p. 615).

O estudo das correspondências entre Rosa e seus tradutores tem gerado inúmeras considerações produtivas. Dentre outros, ressaltamos o pacto firmado entre os participantes, o qual se alicerça na inegável proximidade entre as atividades de escrever e traduzir: o autor cria-recria e o tradutor recria-cria e, nesse contínuo movimento de (re)trabalho com a linguagem, a grande vencedora é a literatura.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013a. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013b. p. 47-59.

CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. *Organon*, Porto Alegre, v. 7, n. 20, p. 47-52, 1993. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/39381/25174>. Acesso em: 12 jan. 2020.

CAVALCANTE, Neuma. Guimarães Rosa: ecos de uma recepção construída. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 12, 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.265-273>. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3207. Acesso em: 14 nov. 2019.

CHESTERMAN, Andrew; WAGNER, Emma. *Can Theory Help Translators?* Manchester: St. Jerome, 2002.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 20-21, p. 10-58, 2006. Disponível em: http://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar_es_rosa. Acesso em: 23 fev. 2020.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 2003.

HOISEL, Evelina. João Guimarães Rosa: Diálogos com os tradutores. *Floema: Cadernos de Teoria e História Literária*, Vitória da Conquista, ano II, n. 3, p. 87-102, jan./jun. 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2011. p. 63-72.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LIMA, Alice Santana. Traduzadaptação: as correspondências entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. *Blog da BBM*, 2018. (on-line). Disponível em: <http://blog.bbm.usp.br/2018/traduzadaptacao-as-correspondencias-entre-guimaraes-rosa-e-seu-tradutor-italiano-edoardo-bizzarri/>. Acesso em: 13 mar. 2020.

LOPES, Óscar. Novos mundos. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 26. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982. p. xxviii-xxxvi.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: LORENZ, Günter; COUTINHO, Eduardo Faria de. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

NASCIMENTO, Edna Maria Fernanda dos Santos. Gênese de uma obra e esboço de uma poética: a correspondência de João Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 163-171, 9 jun. 2014. DOI: <http://doi.org/10.15448/1984-7726.2014.2.15363>.

PAZ, Octavio. *Tradução*: literatura e literalidade. Trad. Doralice A. de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. DOI: <http://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2ed-site.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

PINILLA, José Antonio S. Por que a Teoria da Tradução é útil para os tradutores? Trad. Willian Cândido Moura, Morgana Aparecida de Matos e Fernanda Christmann. *Caderno de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 595-621, set./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/335780037_Por_que_a_Teoria_da_Traducao_e_util_para_os_Tradutores. Acesso em: 28 mar. 2020.

REISS, Katharina. *Translation Criticism*: The Potentials & Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment. Trad. Erroll F. Rhodes. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1959-1967)*. Org. Maria Aparecida F. M. Bussolotti. Trad. Erlon José Paschoal. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

SCHEIBLE, Engeborg. A mudança de registro como desvio estilístico na tradução para a língua alemã de “O burrinho pedrês”, de *Sagarana. Veredas de Rosa I*. Belo Horizonte: Cespuc, 2000. p. 275-279.

SILVA, Arlete Borba da. *Platform, descortinando em camadas as fronteiras do projeto de escrita de Guimarães Rosa em “O burrinho pedrês”*. 2017. 133f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

VAZ, Valteir Benedito. “Conversa de Bois”, de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz da poética do próprio autor. 2012. 134f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VEJMELKA, Marcel. Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 412-424, 1º sem. 2002.

VERLANGIERE, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa: Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

Recebido em: 28 de agosto de 2020.

Aprovado em: 01 de dezembro de 2020.

Espelhos do universo: olhares na literatura de Borges e de Calvino

Mirrors of the Universe: Perspectives Within Borges and Calvino's Literature

Neide das Graças de Souza Bortolini

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil
neideletra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0312-4087>

Resumo: Este artigo traz uma análise de duas histórias curtas do gênero fantástico: “O Aleph” (*O Aleph*, 1949), de Jorge Luis Borges, e “Um sinal no espaço” (*Cosmicômicas*, 1965), de Italo Calvino. O conto borgiano traz uma visão do universo por um pequeno objeto mágico, um microcosmo; ao passo que a narrativa de Calvino, sob outro prisma, o macrocosmo é vislumbrado. Em Borges, a visão é contemplada através das relações eu-outro, numa triangulação amorosa de personagens escritores; em “Um sinal no espaço”, as relações se dão no plano eu-Outro – o simbólico, a linguagem –, pois é de signos literários e imaginários que se trata. Entreolhares, o universo da perda inexorável é contemplado via literatura.

Palavras-chave: Borges; Calvino; fantástico; signo; perda.

Abstract: This paper presents an analysis of two short stories of the fantastic genre: “O Aleph” (*O Aleph*, 1949), by Jorge Luis Borges, and “Um sinal no espaço” (*Cosmicômicas*, 1965), by Italo Calvino. Whereas the Borgian tale brings a view of the universe through a small magical object, a microcosm, in Calvino’s narrative, according to another perspective, the macrocosm is glimpsed. In Borges, the vision is contemplated through the I-other relationships, in a loving triangulation of writing characters. In “Um sinal no espaço”, the relations take place on the I-Other plan – the symbolic, the language –, because it is about literary and imaginary signs. Thereafter, the universe of inexorable loss is contemplated via literature.

Keywords: Borges; Calvino; fantastic; sign; loss.

O que a eternidade é para o tempo o Aleph é para o espaço. Na eternidade, todo tempo – passado, presente e futuro – coexiste simultaneamente. No Aleph, a soma total do universo espacial encontra-se em uma diminuta esfera resplandecente de pouco mais de três centímetros.

Jorge Luis Borges, 2001, p. 7

1 Introdução

A ideia de que existe um espelho do mundo está presente em várias literaturas, de épocas e autores diferentes. Esse universo do olhar aparece de um modo muito especial nas histórias de Jorge Luis Borges e de Italo Calvino. Tendo por foco inicial os contos fantásticos “O Aleph” (1949), traduzido para o português em 1989, no livro que tem o mesmo nome, e “Um sinal no espaço”, de Calvino, surgido em 1965, neste artigo, será analisada essa ideia de uma espécie de espelho do mundo, em que realidade e ficção se encontram.¹ No Aleph, isso aparece em uma escala minimal, já que seria uma esfera imaginária pequena, em que tempos e espaços distintos são coincidentes, proporcionando uma incrível visão. Ele é descrito como um ponto, uma esfera que traria a quem o contempla imagens de todas as realidades, de forma que essa noção de um espaço mágico está associada à ideia de um tempo infinito, ou de eternidade, o que é recorrente na literatura desse escritor latino-americano. Sendo um dos representantes mais eloquentes do gênero fantástico, sua obra é encyclopédica, múltipla e mantém uma interlocução com a literatura universal, especialmente no âmbito da literatura fantástica em que o real surge do imaginário.

2 O Aleph: o olhar entre ficção e realidade

Em uma visão sobrenatural inserida no cotidiano, o Aleph é concebido como um espaço físico: nessa pequena esfera espaço-temporal

¹ Há uma enormidade de pesquisas acerca dos escritos de Borges e Calvino, inclusive estudos comparativos importantíssimos, em outras perspectivas de pesquisa, abordando distintas obras de um e de outro; no entanto, no limite deste breve artigo, intenta-se apresentar tão-somente um recorte que, até onde se verificou, restava a ser encampado aos estudos desses dois autores.

estariam contidos todos os tempos, espaços, pessoas, enfim, todo o universo. O amor, a morte, a angústia na dimensão do olhar, elevado ao infinito das imagens que aparecem, até a aceitação da perda indelével, ou seja, a morte. A pulsão escópica é então delineada, como se houvesse a possibilidade de tudo ver em um só lugar do espaço entre a consciência e o inconsciente.

E o que chama mais atenção em “O Aleph” é como a realidade se confunde com a ficção, uma vez que esse escritor cria vários jogos narrativos, com uma escrita que sempre remete à outra, o que ocorre em toda a sua obra, de forma que é reconhecido por essa metaliteratura. Especificamente nesse conto, Borges cria um personagem narrador e protagonista que leva seu nome próprio – Borges – e, nesse contexto, a pesquisadora Maria Luiza Bonorino Machado (1999, p. 81) comenta que o fato de o narrador “trazer o mesmo nome do autor é um recurso para quebrar os limites entre a ficção e a realidade, apelando para um esforço extratextual da verossimilhança”.

É bem reconhecida tanto pela crítica literária quanto pela psicanálise a apresentação literária de um mundo na perspectiva do olhar, ou a partir da função escópica, realçada por uma visão da literatura como espelho da realidade, incluída a própria imagem do espelho ou de objetos especulares. Nesse conto, o universo seria dado pela imagem específica dessa esfera resplandecente de três centímetros que é contemplada pelas personagens principais e que tem uma localização definida no espaço, mais precisamente entre os degraus de uma escada que desce ao porão de uma casa. Ou seja, o universo é dado em uma visão microscópica, mas, nela, o tempo também é infinito, uma vez que passado, presente e futuro coexistem no Aleph. Assim, nele estão contidos todos os espaços, pessoas e circunstâncias, já que é um *locus* mágico revelado àquele que o vê.

É preciso considerar as abordagens literárias que precedem o Aleph de Borges, e concordar com os pesquisadores que demonstram haver em sua escrita uma série de referências indiretas que compõem o seu pensamento ficcional, como afirma Machado (1999, p. 80): “Uma vez que Borges não se deixa capturar apenas por influências locais, que resgata, funde e transfigura em padrões universais da cultura numa dialética entre aquilo que é local e aquilo que é universal, sua literatura descende da própria literatura”. A autora, citando os estudos de Ferrer, enuncia outras ideias semelhantes ao Aleph na literatura clássica:

O primeiro diz respeito ao que aparece em *La Araucana* de Ercilla. Fala de uma bola de cristal dentro da qual se podem contemplar todas as coisas. Outro objeto semelhante é referido em *Os Lusíadas*, no episódio em que a ninfa Thetis mostra a Vasco da Gama um globo luminoso. [...] A lista de alephs pré-borgeanos é bastante extensa, ainda que todos sejam variações do “speculum mundi”, no que o de Borges se diferencia por pretender ser cifra do “infinito literário”. (MACHADO, 1999, p. 85)

É, então, essa ideia de espelho do mundo que perpassa uma série de textos literários que está sendo usada pelo escritor. O universo é concreto e pequeno, mas, no Aleph, signo do princípio e do fim, o espaço é infinito, bem como todo o tempo, que não é mais sucessivo, e sim, anacrônico; tudo está contido nele, inclusive os desenganos do amor, o real e o ficcional, o amigo e o inimigo, a mulher amada e a sua morte, e na concretude das personagens há uma espécie de triângulo amoroso em que Borges seria o não correspondido. Assim, os dois personagens vivos que contracenam em torno do Aleph são escritores, um deles é Borges, o narrador, o outro é Carlos Argentino, seu antagonista, e entre eles os acontecimentos se dão em torno da mulher ausente. Também há um jogo entre eu-outro que é dado nesse espelhamento das personagens. No entanto, é no Aleph que se descontinam os seus dizeres, é nele que Borges (personagem, narrador, autor) integra a trama, ao ver a escolha amorosa de Beatriz Viterbo pelo outro personagem, que inclusive é quem acessa, ou “possui”, o Aleph e o apresenta a ele – Borges. É nesse ponto mágico que todas as verdades são dadas, porém, enquanto espaço tópico, está fadado ao desaparecimento.

Sob a aparência de um conto tradicional, o narrador relata sobre a visita anual que faz à casa de Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz, a quem Borges demonstra devotado amor, mesmo após a morte da amada. Beatriz é apresentada por fotos, imagens que narram os episódios de sua vida, ou mesmo pela narrativa de sua ausência, pelos diálogos estabelecidos com essas fotos em que Borges não aparece.

Junto ao vaso sem flor, no piano inútil, sorria (mais intemporal que anacrônico) o grande retrato de Beatriz, em pesadas cores. Ninguém nos podia ver; num desespero de ternura, aproximei-me do retrato e disse-lhe:

– Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou Borges. (BORGES, 2001, p. 167)

E assim se dá uma alusão ao amor idealizado, vinculado às fotografias que narram uma vida que não inclui o narrador. Portanto, é à imagem fotográfica, esvaziada pela morte, que ele se dirige nesse monólogo. Talvez o próprio amor de Borges seja uma ficção criada para si mesmo, conforme logo em seguida o Aleph, enquanto verdade – ou espelho da realidade –, irá demonstrar.

É, pois, com ironia que Borges comenta, no prefácio de 1970, acerca dos limites imprecisos entre o fantástico e o biográfico, ao se referir a um jornalista que o teria interrogado se seria verdadeira a existência do Aleph:

Uma vez, em Madri, um jornalista perguntou-me se era verdade que em Buenos Aires tinha um Aleph. Quase caí na tentação de dizer-lhe que sim, mas um amigo interveio indicando que, se existisse tal objeto, não só seria a coisa mais famosa do mundo como também mudaria toda a nossa ideia do tempo, da astronomia, da matemática e do espaço. “Ah”, disse o jornalista, “então tudo é invenção sua. Pensei que era verdade porque o senhor tinha dado o nome da rua.” Não me atrevi a dizer-lhe que nomear ruas não é coisa de outro mundo. (BORGES, 2001, p. 8)

Nesse breve comentário, fica clara a confusão processada entre as diversas ordens temporais, uma vez que o escritor prima pelo entrelaçamento entre real e ficcional, sendo a literatura a ditar as regras. Também ele se admira, nesse mesmo prefácio, de como os comentadores críticos vão aludindo aos vários sentidos encontrados nas narrativas literárias, chegando a surpreender-se por isso.

O Aleph tem sido elogiado por alguns leitores em razão da variedade de seus componentes: o fantástico, o satírico, o autobiográfico e o patético. Pergunto-me, no entanto, se nosso moderno culto à complexidade não estará equivocado. Pergunto-me se uma narrativa deve ser tão ambiciosa. (BORGES, 2001, p. 8)

Nesse importante prefácio, observe-se como Borges está a embaralhar as ordens da ficção e da realidade e a fazer a crítica da crítica literária, pondo à mostra que em seu universo tudo é literatura. Na finalização do conto, Borges o dedica à Estela Canto. É o escritor em mais um dos seus complexos jogos literários entre realidade e ficção, e ele fala sobre os efeitos dessa prática no prefácio à tradução inglesa de

1970: “Alguns críticos, indo mais longe, descobriram Beatriz Portinari em Beatriz, Dante em Daneri e a descida aos infernos na descida ao porão. Estou, é claro, sumamente agradecido por esses inesperados regalos” (BORGES, 2001, p. 8). E, no parágrafo seguinte, para ampliar a confusão entre a ordem ficcional e a realidade, conclui:

Beatriz Viterbo existiu de verdade e eu estava profunda e desesperadamente apaixonado por ela. Escrevi a narrativa depois de sua morte. Carlos Argentino Daneri é um amigo meu, ainda vivo, que até o dia de hoje jamais suspeitou estar na narrativa. Os versos são uma paródia de sua poesia. Por sua vez, a fala de Daneri não é um exagero, mas sim, uma transcrição fiel. A Academia Argentina de Letras é o habitat de tais espécimes. (BORGES, 2001, p. 8-9)

Borges assim finaliza seu comentário para a tradução inglesa, apresentando os jogos realizados com a narrativa fantástica, seja misturando contextos realísticos aos imaginários, seja fazendo a crítica literária aos escritores de seu país, tanto quando realiza a ficção e quando faz alusões à sua autobiografia. Enfim, é desse modo que está sempre, em sua obra, a reordenar os sentidos nos limites da ficção e das possíveis realidades.

É, aliás, entre o ficcional e as realidades que se interpõe o real da morte, que mobiliza a escrita de tantos poetas. Então seria sob o signo da morte, ou da perda amorosa, que o Aleph aparece nessa possível ficção autobiográfica em seus paradoxais princípios. O Aleph é explicado ao narrador por Daneri, via telefone, estando este desesperado porque está prestes a perdê-lo, tendo em vista a ameaça de demolição da casa, o que de fato ocorrerá na sequência final da narrativa: “Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos” (BORGES, 2001, p. 166). Essa definição simples e rápida é fundamental para o estabelecimento do efeito fantástico da narrativa. Mais adiante, completa a explicação ao contar como o havia conhecido desde a sua infância, considerando-o seu. “– O Aleph? – repeti. – Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares da orbe, visto de todos os ângulos” (BORGES, 2001, p. 166). Mediante esse diálogo telefônico com Daneri, o narrador segue imediatamente para a casa, a fim de ver o Aleph, mesmo desconfiando de uma certa loucura de seu interlocutor. Em resposta à sua dúvida, ou medo, Daneri dá mais características dessa esférica realidade fantástica.

– Mas não é muito escuro o porão?

– A verdade não penetra num pensamento rebelde. Se todos os lugares da terra estão no Aleph, aí estarão todas as luminárias, todas as lâmpadas, todas as fontes de luz.

– Irei vê-lo imediatamente. (BORGES, 2001, p. 167)

Assim, deitado, conforme as orientações de Daneri, no porão da casa, o personagem narrador declara: “Fechei os olhos, abri-os. Então vi o Aleph” (BORGES, 2001, p. 169). Na literatura fantástica de Borges, embora o conto tenha alguma linearidade, o Aleph se funde em circunstâncias anacrônicas e, para dar a isso visibilidade, o escritor usa o recurso da enumeração, dizendo ter-se inspirado em Walt Whitman: “[...] um catálogo limitado de um sem-fim de coisas” (BORGES, 2001, p. 8). E começa, então, a enunciar toda uma infindável lista de imagens contidas em sua visão, com toda a dificuldade que poderia haver para descrever uma circunstância mágica.

Há uma sequência de imagens e cosmovisões que aparecem nesse campo de visão aberto pelo Aleph. Toda a descrição revela o poder desse *locus* enquanto uma visão do todo, incluindo o universo dos sentimentos e desejos, ao ponto de o personagem Borges ver que Beatriz teve algum envolvimento afetuoso e sensual com o primo-irmão, Daneri:

[...] vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigia a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto este objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.

Senti infinita veneração, infinita lástima. (BORGES, 2001, p. 171)

Assim, o Aleph se revela como um espelho tanto do cosmos visível, quanto do microcosmo ou das relações interpessoais mais íntimas. É a própria imagem do mundo revelada por esse ponto misterioso do espaço a descortinar verdades negadas ou camufladas pelos rituais

sociais. Assim, após as múltiplas possibilidades de visões nesse espelho minúsculo, num ponto fulcral da narrativa se clarifica no próprio Aleph a impossibilidade de haver uma verdadeira amizade entre Daneri e o narrador, pois sua paixão não correspondida por Beatriz e o conhecimento das cartas obscenas que ela destinara ao rival são uma confirmação indiscutível desse impedimento. Machado (1999, p. 87) demonstra que esse personagem está associado à crítica das instituições literárias: “Na década de quarenta, podemos encontrar, em outros escritos de Borges, temas e preocupações análogas às que supõe a desbaratada pretensão de Daneri/Borges em ‘O Aleph’: o inventário poético do cosmos”.

Curiosamente, nessa sucessão de imagens reveladoras do “inconcebível universo”, tudo se dá pela linguagem, uma vez que o personagem Borges vê, inclusive, as cartas na escrivaninha, a escrita da mulher amada com declarado desejo pelo outro e, ao final da longa enunciação de todas as visões é que se dá a presença de Beatriz como memória, a aceitação da morte pela visão do seu rosto e de si mesmo, das próprias vísceras, da alusão ao luto e à perda, quando, então, se confessa, em lágrimas.

O Aleph, com seus poderes reveladores, deveria mesmo ser destruído, é o que conclui Borges (2001, p. 7), após defini-lo como seu elemento fantástico, no referido comentário para a edição inglesa de 1970: “[...] em nosso céptico mundo deve-se classificar qualquer objeto perturbador ou fora do lugar. Portanto, no final de *O Aleph*, a casa e a resplandecente esfera hão de ser destruídas”.

Todas as imagens incríveis reveladas ao leitor são omitidas por Borges a Daneri, a quem ele nega a visão do Aleph, deixando-o numa posição de loucura, mantendo a racionalidade defensiva, bem como o clima de rivalidade. Mas, na realidade, sucederam-se noites de insônia, mediante o fenômeno de uma visão de todos e de tudo, até que o extraordinário encontro com essa cosmovisão pudesse ser esquecido.

Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares todos os rostos. Tive medo de que não restasse uma única coisa capaz de surpreender-me, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar. Felizmente, depois de algumas noites de insônia, agiu outra vez sobre mim, o esquecimento. (BORGES, 2001, p. 172)

Na finalização do conto são feitas referências a outras imagens fantásticas, outros espelhos do mundo, para que se possa concluir que nessa ordem dos espelhos o que se coloca em jogo é a questão eu-outro, na desordem do amor: “Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz” (BORGES, 2001, p. 174).

Enfim, é toda essa mescla de possíveis aspectos da realidade, seja ela de uma memória pessoal ou cultural, que vai sendo composta com ideais ficcionais de forma a trazer o vazio da existência ou a dimensão da perda, tanto afetiva, quanto intelectual ou moral. Nesse sentido, a figura do narrador, que é também personagem com o nome próprio do autor, amplia os jogos com os significantes nesse conto de Borges.

Machado (1999, p. 99) aponta que o texto borgiano utiliza-se de metanarrativas e de intertextualidades de forma a compor em *mise en abyme*, provocando o embaralhamento entre realidade e ficção como marca de sua escrita fantástica, que faz confundir a lógica do pensamento com uma dimensão lúdica que estão na base do próprio fantástico. E, assim, a pesquisadora conclui: “O fantástico latino-americano, como um todo, tem um caráter altamente subversivo, na medida em que promove uma verdadeira revolução em termos de utilização que faz da língua do colonizador” (MACHADO, 1999, p. 184). É com Borges, entre outros autores latino-americanos, que a intertextualidade com o fantástico clássico se dá, mostrando o caráter revolucionário dos jogos de linguagem desse escritor, que usa da metaliteratura inclusive, ao rotacionar a visão de mundo sob a égide de outro polo cultural, a do continente sul-americano (MACHADO, 1999, p. 191). É preciso concordar com essa observação e, mais que isso, perceber uma recriação das ordens da narrativa, ao mostrar o real, inapreensível, pela via da ficção. Embora haja uma retomada de textos clássicos, já mencionada, nessa criação do Aleph, é ainda de certo modo crítico de ver a realidade e da própria prática dos escritores que esse conto trata.

Curiosamente, o Aleph aponta para uma falta, para o amor não correspondido e que, no entanto, prevalece enquanto força criativa propulsora para além da morte, seja ela no campo do desejo, ou em seus jogos do real.

O autor cria frequentemente universos imaginários a partir de notas sobre livros igualmente imaginários, a partir do estudo de versões

enciclopédicas inventadas ou de livros perdidos. Borges aposta na multiplicidade da escrita e de seus palimpsestos. É nessa inventividade que os olhares, sejam o psicológico ou o social, vão possibilitando novas ordens espaço-temporais, escrita sobre escrita, ficções ou recriações que incorporam novos mundos.

3 “Um sinal no espaço”: o universo como espelho da linguagem

Avançava a buscar, e no espaço acumulavam-se sinais que vinham de todos os mundos, pois quem quer que tivesse agora a possibilidade não deixava de marcar seu traço no espaço de um modo ou de outro, e o nosso mundo, cada vez que retornava a ele, encontrava-o cada vez mais repleto, tanto que o mundo e o espaço pareciam ser o espelho um do outro, um e outro minuciosamente historiados de hieróglifos e ideogramas, cada qual podendo ser um sinal ou não [...].

Italo Calvino, 2007, p. 44-45

Italo Calvino, outro representante do fantástico, também trabalha com uma escrita na perspectiva do olhar, ou da pulsão escópica, o que se faz presente em diversas obras, inclusive em *As cosmicômicas* (1996) ou em *Todas as cosmicômicas* (2007), que foram publicadas inicialmente em 1965. Há aqui uma estrutura padrão de contos curtos e muito intensos, uma vez que diversos conceitos já estabelecidos são aludidos nas imagens ficcionais que se apresentam, de forma independente, nessas histórias breves. Cada uma das “cosmicômicas”, por assim dizer, parte de um enunciado científico grafado em uma epígrafe, deflagrando histórias fantásticas com temas variados, mas sempre retomando questões psíquicas, sociais ou mesmo históricas no que diz respeito à construção da linguagem, do pensamento ou da formação da humanidade. Tudo isso é abordado, paradoxalmente, pelo inverossímil e por uma dilatação espaço-temporal infinita, a partir das concepções geológicas, ou pelo viés astronômico do universo. O fato é que há uma espécie de semiologia, de forma que micro e macrocosmo se encontram pelo olhar ficcional, em que a personagem narradora traz a voz de toda a humanidade nessa espécie de evolução.

Se no conto borgiano – “O Aleph” – havia uma visão pontual do universo naquela esfera, uma espécie de objeto mágico, nessas

narrativas curtas de Calvino, sob um outro prisma, o universo é observado de maneira macroscópica. Se em Borges a visão do universo fora contemplada através das relações eu-outro, ou seja, em relações perpassadas pela triangulação amorosa das personagens inseridas no cotidiano dos escritores, nesta *cosmocómica*, “Um sinal no espaço”, as relações se dão no plano do eu-Outro – o simbólico, a linguagem –, uma vez que é no campo da linguagem, ou do signo literário, que o conto se desenvolve, ainda que perpassado pelo campo eu-outro das relações imaginárias e interpessoais.

No conto “Um sinal no espaço”, há uma abordagem de toda uma teoria da linguagem. Em poucas páginas, justamente por meio das propostas da rapidez, da exatidão e da multiplicidade, o escritor italiano tece complexas relações com o signo, desde a ideia de representação à irrepresentabilidade, do discurso da ciência ao da literatura. Importantes considerações da ordem da língua e da linguagem são vistas a partir de um certo olhar – o da personagem *Qfwfq* – e da trajetória de seu sinal, realizada em um determinado espaço-tempo cosmológico.

Nesse conto, uma personagem especial preexiste a tudo, inclusive aos nomes, dado que o próprio narrador se apresenta de forma estranha às convenções de qualquer língua: *Qfwfq*. Não havia nem referências, nem referentes, portanto, a ênfase recai nas imagens astrofísicas para tratar de um signo primordial, de um espaço-tempo tão vasto, e que transpõe a ideia de calendários humanos, tal como o tempo inconsciente do sujeito, ou os tempos primordiais da língua, à guisa de eras geológicas anteriores à presença humana. Ocorre que, assim como existem perturbações astrofísicas, intensas modificações geológicas no universo, existem comparáveis oscilações sistêmicas sempre envolvendo o outro, ou o Outro, aquele que fala e é falado pela língua, e que é problematizado pela literatura, e também pelo teatro, na reflexão acerca dos sentidos do viver.

Assim, a personagem principal desse conto é alguém imaginário que sobrevive, enquanto ser de linguagem, a esses períodos primordiais que só podem ser narrados, a partir da criação dos signos, em um tempo fictício da construção dos símbolos, ícones ou sinais, que estariam nas bases ou na origem da escrita. É essa personagem preexistente ao mundo, por assim dizer, que faz um sinal no espaço. O sinal de *Qfwfq* é anterior aos significantes e significados, é uma imagem de sinal, num tempo fictício, ainda sem formas e conteúdos, antecedente às pessoas, aos nomes. Logo, a sua ação principal na narrativa é a feitura de um sinal

no espaço, para que ele mesmo contemplasse, na próxima revolução da galáxia – duzentos milhões de anos depois: “Exatamente, este é o tempo que leva, nada menos, disse *Qfwfq*; eu uma vez passando fiz um sinal num ponto do espaço, de propósito, para poder vir a reencontrá-lo duzentos milhões de anos depois, quando viéssemos a passar por ali na volta seguinte” (CALVINO, 2007, p. 37). Assim o autor vai articulando os contrários de uma presença individual, mas que se configura como um planeta em seu sistema solar, situado na Via Láctea e, inserida nesse contexto, a ideia de toda a humanidade está presente, o que se segue a uma concepção astronômica do tempo. Por isso, *Qfwfq* deveria esperar reencontrar o sinal feito no espaço e a narrativa prossegue dando curso ao fantástico da criação, colocando em questão tanto os aspectos imaginários, quanto os simbólicos, no que diz respeito à linguagem, ao signo, ou à sua imagem.

Um sinal como? É difícil dizer porque, quando lhes digo sinal, pensarão imediatamente em uma coisa que se distinga da outra e ali não havia nada que pudesse distinguir-se de nada; pensarão logo num sinal marcado com um utensílio qualquer ou mesmo com as mãos; em seguida, que os utensílios e as mãos se vão mas que o sinal permanece; porém, naquele tempo ainda não havia utensílios, nem mesmo as mãos, ou dentes, ou narizes, tudo isso que veio em seguida, só que muito tempo depois. (CALVINO, 2007, p. 37)

Curiosamente, o sinal se compõe de uma imagem, sem imagem, justamente porque o que está em questão é o conceito de sinal, já que se pode compreender o gesto – num tempo ainda indiferenciado entre formas e conteúdos, dentro e fora – sem, no entanto, definir o sinal, o que fica a cargo da imaginação do leitor. E entre tais abstrações se fundem teorias e imagens nesse tecido literário fantástico que está a tratar tanto da invenção do sujeito, quanto da linguagem. De qualquer maneira, em termos linguísticos, o sinal guarda a ideia da coisa a qual se representa, logo, em toda a narrativa, o sinal, ainda que indefinível, será aquele de *Qfwfq*, e está ligado à sua representação, identificação ou, ainda, à sua imagem no vazio.

Em suma, por ter sido o primeiro sinal que se fazia no universo, ou pelo menos no circuito da Via Láctea, devo dizer que resultou muito bem. Visível? Sim, ora essa!, e quem tinha olhos para ver naqueles tempos? Nada havia jamais sido visto por alguém, isso

nem se discutia. Que fosse reconhecível sem o risco de engano, isso sim; pelo fato de que todos os outros pontos do espaço eram iguais e indistinguíveis, ao passo que aquele tinha o sinal. (CALVINO, 2007, p. 38)

Dado que a história da linguagem está perdida na origem dos tempos, a ficção de Calvino a mistura ou a faz confundir-se com a origem do universo, trazendo de maneira ficcional concepções acerca da criação e das funções da língua, já que escrever seria uma forma de ver, nos vários campos do pensamento.

Em Foucault (1966) – *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas –, o percurso da linguagem vai sendo investigado a partir da ideia da necessidade de distinção entre o “Mesmo”, o “Análogo” e o “Outro”, na busca de uma ordem entre as semelhanças, similitudes, simulacros e diferenças entre as coisas. Logo, a questão das identidades e das diferenças surge como pano de fundo para a constituição do signo linguístico e seus diversos usos: o falar, o representar ou o classificar. O filósofo faz uma análise da linguagem e da questão do signo em diversas épocas e funções, desde a ideia de representação, o surgimento das linguagens, até o seu uso nas ciências humanas entre outras ciências e, finalmente, na literatura. Assim diz o autor:

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas de similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela, e, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas. (FOUCAULT, 2007, p. 44)

Nesse sentido, o texto de Calvino ilustra de forma extraordinária o complexo caminho da linguagem investigado por Foucault, desde a origem de uma linguagem que se referencia nas próprias coisas à sua abstração, que resulta no discurso das ciências, sejam elas naturais, econômicas ou humanas, perpassando sempre pelo campo da imagem artística com a sua dupla condição de representar e de nada representar, concomitantemente, pelo esvaziamento de sentidos, ou por sua condição de se dar justamente pelo jogo de entreolhares. Nessa ficção, Calvino cria um histórico semiológico que, de algum modo, pode se comparar ao percurso traçado por Foucault, mesmo que essas historicidades não coincidam diretamente em termos de datas, mas no que se refere à literatura como ser vivo da linguagem.

Pode se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. A arte da linguagem era uma maneira de “fazer signo” – ao mesmo tempo de significar alguma coisa e de dispor, em torno dessa coisa, signos: uma arte, pois, de nomear e, depois, por uma reduplicação ao mesmo tempo demonstrativa e decorativa, de captar esse nome, de encerrá-lo e encobri-lo por sua vez com outros nomes, que eram sua presença adiada, seu signo segundo, sua figura, seu aparato retórico. Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprendeu de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constitui uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI. (FOUCAULT, 2007, p. 60)

Sem aprofundar no histórico semiológico traçado por Foucault, vale perceber essas coincidências assinaladas na epopeia do sinal, entendido aqui na dimensão do signo: uma primeira noção de “coisa inscrita no mundo”, posteriormente à noção de “representação”, em seguida a função “nomear”, as possibilidades do “duplo na linguagem”, suas “figurações” enquanto imagens, no caso do signo literário. Também parece ser ela um “contradiscurso”, diferente dos outros discursos, como o da ciência, ao se destacar da “função representativa ou significante da linguagem” e recravar universos próprios, como aqueles que surgem em Calvino e também em Borges, em escritores que operam no campo da literatura fantástica.

Uma refinada ironia percorre toda essa narrativa acerca do signo que, além de ser feita entre ficção e realidade, abrange o campo conceitual do signo e vai se desenvolvendo em uma prosa poética. Nesse jogo de significantes, Calvino (2007, p. 38) reinventa os sentidos, faz da “dança do universo” a dança dos significantes pelo fio da ficção de seu texto. Ele joga incessantemente com as palavras, brinca com os diversos sentidos da imagem, natural ou simbólica, ou seja, vai delineando a origem do signo e de seus variados discursos, da filosofia à linguística e à psicanálise.

Essa visão do signo na perspectiva da imagem tangencia a interface entre literatura e artes, entre palavra e teatro.

Assim, a imagem da Via Láctea girando em redor de si mesma circunscreve no espaço um traçado orbital, e desconcerta pela amplitude de um tempo circular, sem origem e sem fim e, posteriormente, se descobriu um tempo espiral. Ao mesmo tempo em que o autor insere noções astrofísicas do tempo, logo em seguida, com as imagens, ele subverte e desloca essas referências, no campo da imaginação de um tempo sem princípio nem fim, daí a necessidade de se realizar sinais mnemônicos, ou registros escritos. “Carrossel”, “rotação” (CALVINO, 2007, p. 38) são sugestões de linhas curvilíneas que traçam a trajetória de *Qfwfq* em torno do seu sinal inconfundível no universo e que mantém a personagem narradora em sua história atemporal, espacial, e por isso mesmo subvertendo a lógica comum de referentes e significados precisos.

Esvaídas as formas convencionais, o sinal marcará um ponto, uma diferença no espaço, o que determina na personagem e no leitor uma espera ansiosa para seu reencontro. Sem ser nada que possa ser definido, o sinal era passível de ser reconhecido, pois a personagem havia feito uma marca, “impressa”, inconfundível. Com esse privilégio das imagens, Calvino traz a necessidade de criação dos signos arbitrários, numa encenação dos processos de se escrever ou de inscrever ou de representar.

A teatralidade está presente nas obras de Calvino pelo seu vínculo com a imagem que define o seu processo de escrita como sendo aquele que vai da imagem para a palavra, mas que também resultaria em seu contrário.

A narrativa parece destituir o leitor dos sentidos, já que o sinal não poderia ser visto, porque não havia olhos, entremes, era um sinal. O sinal, além de se referir ao signo linguístico, também pode ser reportado ao significante lacaniano – “aquilo que representa o sujeito para um outro significante” (CHEMAMA, 1995, p. 198). Afinal, a personagem fez uma marca, inconfundível, uma certa “impressão” no espaço cósmico. No esvaziamento das imagens possíveis para tal sinal, a narrativa conduz à questão do signo. O autor, a partir do ponto assinalado, traz à cena uma imagem literária para o sujeito, já que o sinal não pode ser bem definido, mas se pode falar dele.

A situação era, portanto, esta: o sinal servia para assinalar um ponto, mas ao mesmo tempo assinalava que ali havia um sinal, algo ainda mais importante porquanto pontos havia muitos enquanto sinal só havia aquele, e ao mesmo tempo o sinal era o meu sinal, o sinal de mim, porque era o único sinal que eu já havia feito e eu o único desde sempre a fazer sinais. Era como um nome, o nome daquele ponto, enfim, era o único nome disponível por tudo quanto reclamasse um nome. (CALVINO, 2007, p. 39)

Há que se considerar a reiterada sugestão do sinal como escrita, traços de si mesmo que servem para assinalar, no campo simbólico, uma identificação, que conduz à necessidade da letra, ou do nome – o que já introduz o universo simbólico ou da cultura –, junto à necessidade dos nomes e da escrita para se identificar. O *sinal* seria, portanto, uma imagem possível para o significante lacaniano ou para a representação do sujeito do inconsciente.

O narrador vai relatando uma espera ansiosa para o reencontro previsto com o sinal. Se ele tinha uma inefável ocupação espaço-temporal, adquire na narrativa, cada vez mais, a função significante:

[...] e o sinal lá estava onde o havia deixado para assinalar aquele ponto, e ao mesmo tempo assinalava a mim mesmo, trazia-o comigo, habitava-me, possuía-me inteiramente, intrometia-se entre mim e todas as coisas com as quais pudesse tentar relacionar-me. À espera de voltar a encontrá-lo podia tentar dele extrair outros sinais ou combinações de sinais, séries de sinais iguais a contraposições de sinais diversos. (CALVINO, 2007, p. 39)

O sinal parece ganhar, cada vez mais, o estatuto do sujeito da linguagem. Em tamanha extensão de espaço-tempo – “dezenas de milhares de milênios a partir do momento que o havia traçado” (CALVINO, 2007, p. 39) –, logo o narrador começa a perder a lembrança de como ele seria, de maneira que começava a criar sinais imaginários, relacioná-los na tentativa de se lembrar de seu sinal primitivo, todos eles fugidios uma vez que não havia modo de comparação na ausência. Se lhe foi possível a tentativa vã de associações com outros possíveis sinais, *Qfwfq* ainda esboça uma tentativa de recomposição do sinal primordial, no sentido de recuperar, pela via da fragmentação interna, aquela imagem; entretanto, nem por um certo atomismo, nem pelo princípio do associacionismo, o sinal poderia ser recuperado. Encena-se, pois, o jogo da linguagem, da

noção de um sujeito que não pode ser dada sem o outro, e nem sem o Outro, como uma palavra sozinha, que nada pode dizer fora do campo simbólico.

Mesmo no apagamento da imagem, ou de sua forma mnemônica, o sinal ainda estava lá – falta do sujeito no discurso –, não se sabe da essência, nem da forma, mas se pode reencontrá-lo, aguardar sua presença na realidade. Surge nessa previsibilidade do reencontro com o sinal, após várias revoluções galácticas, uma nova noção científica, a de que as órbitas regulares gravitacionais se modificariam, ao se modificar o tempo determinado das rotações. Se há uma lógica científica nessas conjecturas, elas também escapam pelas metáforas, a saber, a de um tempo anacrônico, em contraposição ao cronológico, bem como a de uma presença que pode se dar pela ausência.

Assim, contrariando a previsibilidade inicial das órbitas galácticas com tais oscilações, *Qfwfq* teve que esperar seiscentos milhões de anos para reencontrar o seu sinal, o que é ironicamente anunciado pelo próprio narrador. Ou seja, para se chegar ao mesmo local do sinal seriam necessárias três voltas galácticas, não apenas uma, em função das oscilações dos movimentos astronômicos (CALVINO, 2007, p. 41). Após tudo isso, o narrador se surpreende ao reconhecer o lugar de seu sinal, onde a narrativa atinge o seu ápice.

Fiz a segunda volta, a terceira. Lá estava eu. Lancei um grito. Num ponto que devia ser exatamente aquele ponto, em lugar de meu sinal havia um esfregaço informe, uma abrasão no espaço, deteriorada e carcomida. Perdera tudo: o sinal, o ponto, aquilo que fazia com que eu – sendo o autor daquele sinal naquele ponto – fosse de fato eu. O espaço, sem sinal, tornara-se uma voragem de vácuo sem princípio nem fim, nauseante, na qual tudo – eu inclusive – se perdia. (CALVINO, 2007, p. 40)

A ausência do sinal, em especial a sua obliteração ou seu apagamento traz a dimensão da falta fundamental, a impossibilidade de se encontrar, na dimensão do sujeito do inconsciente. Lá onde estaria, já não se encontra mais, dadas as contingências do existir. O narrador acelera o ritmo da narrativa e prossegue situando o leitor num tempo futuro em que o sentido da visão (órbita, ocular, olho) começava, ou seja, onde se pode ver a presença do outro. Logo, *Qfwfq* ergue os olhos e começa a ver outros sinais, inclusive a cópia, a substituição do seu sinal por um outro.

A ideia de cópia é abordada de forma crítica, justamente pelo estatuto que ela viria a assumir no campo da criação artística e literária. Ainda com um recurso imagético, a cópia na narrativa foi atribuída à constatação da existência de outros: após vários “milhões de induções”, há uma segunda personagem, habitante de outro sistema galáctico, cujo nome só foi descoberto muito posteriormente, quando surgiram os nomes: *Kgwgk* (CALVINO, 2007, p. 42). Assim como existem perturbações astrofísicas, no universo existe sempre o outro, ou o Outro. Logo, Calvino, com ironia, encena com esse nome um segundo referente, além da personagem principal e narradora de todo esse episódio. *Qfwfq* desqualifica seu inimigo, seu outro, seu alterego, como “tipo despeitado e roído de inveja” (CALVINO, 2007, p. 42), conferindo à imitação (inevitável?) um caráter delével e mesquinho. Estaria aqui o autor criticando os plagiários? Mais que isso, Calvino já estaria adiantando a questão da linguagem em sua histórica trajetória sem origem ou fim. Além das conjecturas paranoicas da personagem narradora, mais do que isso, o escritor mostra os limites da representação, ou a impossibilidade de completude tanto do sujeito, quanto da ordem dos signos. A impossibilidade de encontro com o sinal original circunscreve o universo da falta fundamental, entre outras.

Nesse ápice da história é que aparece o vazio da existência ou das conjecturas que determinam que só é possível existir, ou ser, para um outro. Na medida em que, no lugar do sinal, há um “esfregaço informe”, a condição humana é destituída da noção de identidades, e é nesse apagamento do sujeito que muito dele pode advir, dessa impermanência. É a própria falência da noção de Ser da filosofia tradicional, ou o “falasser” da psicanálise, neologismo construído a partir da ideia do ser que fala e é falado pela linguagem, juntamente com o “falecer” (CHEMAMA, 1995, p. 199). A “[...] abrasão no espaço, deteriorada e carcomida” talvez seja a imagem da destituição de uma identidade sólida ou para a condição de sujeito destituído de representações, ou irrepresentável e, portanto, reinventável.

A parte final do conto intensifica a passagem do tempo e amplia a rotação dos sentidos, levando o leitor a uma sucessão de giros muito intensos e rápidos, elucidadores da evolução do tempo-espacô da narrativa, dos seres e das suas marcas. O narrador chega, então, a grafar um novo sinal, considerado por ele mesmo um belo sinal, com “estilo” (estilo literário). Mas logo começa a pensar nas possíveis imitações que poderiam deturpá-lo e, por isso mesmo, o apaga, na primeira oportunidade,

enquanto ele vai se misturando com inúmeros outros sinais e com as suas obliterações. Com o tempo, porém, tais recobrimentos de sinais vão sendo desbotados, dando lugar aos verdadeiros sinais encobertos, o que dá a *Qfwfq* a esperança de reencontrar o seu sinal primordial.

O narrador contempla, então, o nascimento de novos mundos, personagens, e, consequentemente, os inúmeros novos sinais que preenchem e recobrem o espaço, retirando todas as referências de ordenações. Insere-se na narrativa uma diversidade crescente de nomes, marcas, detalhes cada vez mais definidos e complexos, mas que se torna cada vez menos um referencial, mediante a infinidade de sinais vindouros em que o seu sinal ficara irremediavelmente perdido. E Calvino finaliza a narrativa de modo surpreendente:

No universo já não havia um continente e um conteúdo, mas apenas uma espessura geral de sinais sobrepostos e aglutinados que ocupava todo o volume do espaço, um salpicado contínuo, extremamente minucioso, uma retícula de linhas, arranhões, relevos e incisões: o universo estava garatujado em todas as suas partes em todas as suas dimensões. Não havia mais como fixar um ponto de referência: a Galáxia continuava a girar, mas, eu não conseguia mais contar seus giros, e qualquer ponto podia ser o de partida, qualquer sinal acavalado nos outros poderia ser o meu, mas porém de nada me serviria descobri-lo, tão claro estava que independentemente dos sinais o espaço não existia e talvez nunca tivesse existido. (CALVINO, 2007, p. 45-46)

Eis como o autor parece apresentar a cosmogonia desse universo de palavras, a rede de significantes em que tudo se configura, o inelutável determinante simbólico e uma encenação da própria questão da falta fundamental, bem como a multiplicidade de saberes que constitui a literatura, conforme salientado pelo próprio Calvino. A literatura se adianta aos saberes filosóficos e científicos, uma vez que o potencial de reconfiguração é extremamente rico, como esta síntese alegórica da composição cósmica de Calvino: “cosmicômicas” é o neologismo preciso dado à obra em que se insere esse conto. Nesses jogos de constituir-se mediante a palavra do outro, ou do Outro, ora oferece a ilusão da segurança, ora faz contemplar o abismo de nossa existência. Isento de uma verdade referencial sobre si mesmo, só resta o movimento em torno da “falta fundamental” (SOUZA-BORTOLINI, 2013, p. 13 e p. 43), que pode gerar a arte, a ciência, a cultura, enfim, a literatura.

4 Considerações finais

Nesses horizontes da literatura, o olhar está imbricado na escrita, e tanto Borges quanto Calvino, ao escreverem no gênero fantástico, exploram os distintos modos de ver ou olhar realidades e reinventar o real. A função escópica determina as visadas que entrecruzam o tempo e o espaço relacional, além do aspecto cultural, das formas de constituição do pensamento e da linguagem, com experiências possíveis na ordem da imagem.

Calvino, em “Um sinal no espaço”, permite um olhar para a semiologia e para a própria condição humana, na sua necessidade de fazer signos e de se fazer e refazer no espaço-tempo da existência, ao mesmo tempo em que mostra a falibilidade desse intento. Nesse sentido, passando a coincidir com certos aspectos do pensamento de Foucault (2007, p. 60), quando ele descreve a literatura como o “ser vivo da linguagem”, a escrita de Calvino, não só por este conto “Um sinal no espaço”, mas por outros expoentes de sua obra que demonstram esses processos apontados por Foucault, nos termos em que ele explicita a exploração das possibilidades da linguagem literária:

Eis por que, cada vez mais, a literatura aparece como o que deve ser pensado; mas também, e pela mesma razão, como o que não poderá em nenhum caso ser pensado a partir de uma teoria da significação. Quer a analisemos do lado do significado (o que ela quer dizer, suas “ideias”, o que ela promete ou o que exige), quer do lado do significante (com a ajuda de esquemas tomados à linguística ou à psicanálise), pouco importa: isso não passa de um episódio. Tanto num caso como no outro, buscam-na fora do lugar onde, para nossa cultura, ela jamais cessou, desde há um século e meio, de nascer e de se imprimir. [...] Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. (FOUCAULT, 2007, p. 60-61)

Toda essa explanação de Foucault elucida, especialmente, a literatura fantástica de ambos os autores, uma vez que partem de significados explícitos, mas, em seus contos, sobressaem os jogos infindáveis com os significantes, a prática de problematizar o universo

interpessoal com o intercultural, ou com aquilo que os constitui no campo vivo da linguagem, da literatura, de suas reinvenções paradigmáticas que instauram novas ordens espaço-temporais ao reunir experiências e teorias inaugurais nesses campos do saber ou do conhecimento. Especificamente, Foucault afirma que este seu livro – *As palavras e as coisas* – nascera de sua inquietação a partir da leitura de um texto de Borges acerca de certa encyclopédia chinesa, ao que o filósofo dedica todo um extraordinário prefácio. Para Foucault (2007, IX-XXII), a ordem fantástica de Borges inaugura o campo das heterotopias, para além das utopias, ao demonstrar que a inquietação causada por suas ficções possibilita a reinvenção de universos da linguagem.

Assim, ao tratar de uma espécie de arqueologia da linguagem, o filósofo mostra o poder das imagens literárias ao propor novas ordens para a língua, desestabilizando os princípios da representação, o que serve tanto para a escrita fantástica de Jorge Luis Borges, quanto para o universo textual de Italo Calvino, também fantástico. Ambos entrecruzam o espaço-tempo, partem do discurso da ciência; o primeiro deturpando-a por uma ordem mágica, ao passo que o segundo a incorpora para tratar da linguagem na determinação dos sujeitos. Os dois autores vão trabalhar com o universo da perda, na medida em que existir é estar sempre no campo do desejo, em que o sujeito é traçado nos desígnios da linguagem, entre si mesmo e o outro. Por isso mesmo, de maneiras bem distintas, é no âmbito das imagens que essas novas ordens são dispostas, poderes são destituídos e os saberes da criação permitem aos leitores ou espectadores assumirem novos sentidos, apontando novos lugares de ser e de viver.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2001.

CALVINO, Italo. *Todas as cosmicônicas*. Trad. Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. *O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SOUZA-BORTOLINI, Neide das Graças. *Imagens no vazio: estudos da trilogia os nossos antepassados, de Italo Calvino*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EGJPT>. Acesso em: 7 out. 2020.

Recebido em: 31 de julho de 2020.

Aprovado em: 05 de janeiro de 2021.

Melancolia vermelha: *José* e o comunismo internacional

Red Melancholy: José and the International Communism

Marco Marcelo Bortoloti

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
marcelobortoloti@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3306-6175>

Resumo: O artigo se propõe a fazer uma leitura de alguns poemas do livro *José*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1942, em comparação com a produção de poetas estrangeiros ligados à Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e aos movimentos comunistas internacionais. Procura-se ressaltar a proximidade de temas, expressões e posicionamento diante do mundo. Sob este prisma, o pessimismo e o evasão expressos de forma marcante neste livro de Drummond não parecem ser apenas resultado da perplexidade do sujeito diante da barbárie da Segunda Guerra Mundial, ou do avanço da ditadura do Estado Novo no Brasil, conforme já foi apontado pela crítica, mas uma frustração diante do fracasso momentâneo do projeto comunista no contexto Ocidental.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; comunismo; poesia modernista; Segunda Guerra Mundial; Guerra Civil Espanhola.

Abstract: This article analyzes the poems from the book *José*, by Carlos Drummond de Andrade, published in 1942, in comparative reading with the production of foreign poets linked to the Spanish Civil War (1936-1939) and the international communist movements. It seeks to emphasize the proximity of themes, expressions and positioning before the world. In this light, the melancholy expressed in a remarkable way in this book by Drummond, does not seem to be the result of the subject's perplexity in the face of the barbarism of the Second World War or the advance of the Estado Novo dictatorship, as has already been pointed out by the critics, but a frustration in the face of the momentary failure of the communist project in the Western context.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Communism; Modernist poetry; Second World War; Spanish Civil War.

A pequena coletânea de poemas, que Carlos Drummond de Andrade publicou em 1942 com o título de *José*, carrega um marcado niilismo, muitas vezes lido como resposta individual do artista diante dos problemas de seu tempo. Os versos dessa obra, que trazem um acento bem mais pessimista que os de *Sentimento do mundo* (1940), seu primeiro livro com uma preocupação mais social, assinalam uma nítida mudança de postura do autor. Desaparece aqui o otimismo de poemas como “Mãos dadas” e “Mundo grande”, do livro anterior, numa espécie de intervalo sombrio no meio da guerra, até a publicação de *A rosa do povo* (1945), onde o espírito combativo e confiante rebrota.

Essa mudança já foi bastante estudada pela crítica. Seu desalento estaria relacionado com a barbárie da Segunda Guerra Mundial (MERQUIOR, 1975, p. 52), com o avanço de uma ditadura de moldes fascistas no Brasil (BARBOSA, 1988, p. 88), ou com a sensação de vazio do sujeito no contexto urbano das grandes metrópoles (GLEDSOON, 1981 p. 142). De fato, todos esses elementos estão presentes na biografia do autor e no contexto histórico em que a obra foi produzida. Drummond havia migrado de Belo Horizonte para a capital do país com a intenção de servir ao amigo Gustavo Capanema, nomeado ministro da Educação e Saúde, e também ao governo pelo qual os mineiros tanto se bateram no início dos anos 1930. Naquela altura dos acontecimentos, no entanto, o movimento revolucionário e modernizante da política nacional convertera-se no Estado Novo, uma ditadura de moldes autoritários, e Capanema não teve nenhum pudor em aderir a esse projeto de poder, mesmo tendo de fechar os olhos para a nítida afinidade do governo com as ditaduras fascistas que avançavam na Europa e tinham responsabilidade direta no estalar da Segunda Guerra Mundial.

Premido pelas circunstâncias, mas inclinado a não abandonar o cargo, que afinal lhe garantia sustento e invejável prestígio nos meios culturais brasileiros, naturalmente o poeta vivia uma contradição interna, sobretudo porque a partir da segunda metade dos anos 1930 afinara-se com um ideário de esquerda que estava, naquele momento, em desacordo com o governo para o qual trabalhava. Esse embate pessoal parece, por si só, justificativa razoável para um estado de melancolia expresso em sua produção poética, e nos referimos aqui à melancolia num sentido mais estrito, de desencanto, fuga, frustração. Contudo, a poesia de Drummond, mesmo que atenta ao universo que circundava seu autor, respondia também aos acontecimentos mundiais, ou à própria marcha

da literatura Ocidental. E aqui pretendemos chamar a atenção para a coincidência entre esta espécie de curva melancólica na obra do poeta, e os caminhos da literatura engajada europeia.

O pessimismo que surge em seus versos coincide de forma muito aderente com um movimento internacional, numa transição que pouco foi observada entre outros autores brasileiros. Os poemas de José, escritos entre 1940 e 1942, carregam um estado de espírito que se assemelha àquele que envolveu muitos poetas europeus e americanos no mesmo período. Um desalento advindo não do estalar da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas das derrotas políticas e ideológicas sofridas no período imediatamente anterior. Sob essa perspectiva, o livro desencantado de Drummond, tantas vezes lido como resposta do poeta perplexo diante da barbárie da guerra, ou da ditadura do Estado Novo para o qual ele trabalhava, nos revela também um militante comunista inconformado com a derrota da sua causa.

Não cabe aqui reforçar o quanto a mesma mensagem ideológica difundida pelos escritores da União Soviética, ou ligados à Guerra Civil Espanhola, transparece no livro *Sentimento do mundo*.¹ São versos muitas vezes confiantes que expressam, no mínimo, um desejo de participação a alguma luta revolucionária global, ou uma proposta de união entre os homens. No entanto, no momento em que a Segunda Guerra Mundial se instala em definitivo, e faz-se necessário levantar as espadas por um ideal tantas vezes defendido, o desejo de luta e participação subitamente arrefece. Diz o poeta em entrevista de 1941:

Como atmosfera de guerra, isto é, dentro do estado de espírito que perdurou do fim da Guerra da Espanha ao começo da presente guerra, estado antecipador da grande catástrofe, dessa atmosfera confesso que recebi alguma influência, e os meus poemas de *Sentimento do mundo* estão cheios desse prenúncio, como que das imagens que eu sentia que se iam abater sobre o mundo. Hoje, porém, a guerra no ponto que está, completamente realizada, não tem maior novidade ou interesse poético. A poesia achará por si mesma o seu rumo (ANDRADE, 1941).²

Na mesma explicação ele definia seus interesses de momento:

¹ Dedicamos a este tema estudos anteriores. Ver Bortoloti (2018).

² ENTREVISTA de Drummond que faz parte dos Recortes de Jornal, do Acervo Carlos Drummond de Andrade, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Tendo evoluído da preocupação individual, do gosto de falar de mim mesmo, para a preocupação social, para o gosto de falar do coletivo e do humano, estou sentindo agora nas coisas que um dia ou outro me ocorre escrever uma vaga tendência espiritual, uma espécie – como diria a senhora Mieta Santiago – de namoro com Deus. Mas ainda muito tênue e indefinida, nem sei mesmo se chegará a ser uma terceira tendência na minha poesia ou um mero momento sem importância (ANDRADE, 1941).

Essa não foi uma resposta individual à conjuntura política do seu tempo. Foi antes uma tendência coletiva à evasão e volta para Deus que influenciou boa parte dos escritores de esquerda pelo mundo. Drummond retornaria ao tom inflamado a partir de 1943, quando começou a escrever os poemas de *A rosa do povo*. Exato momento, aliás, da Batalha de Stalingrado, quando a União Soviética, enfrentando e vencendo os nazistas, reemergia como modelo de nação. Por hora, compartilhava a postura desesperançada dos poetas que saíram derrotados da Guerra da Espanha (1936-1939) e dos comunistas que perderam a fé no modelo soviético.

Ora, a luta dos comunistas e anarquistas na Espanha contra um regime fascista autoritário havia ajudado a organizar os sentimentos em torno do conflito ideológico que se travava na Europa nos anos 1930, num evento que influenciou escritores e intelectuais de todo o Ocidente. A poesia engajada de Drummond bebia nesta fonte, nos poemas que se converteram em arma de guerra, no espírito coletivo que a luta antifascista ensejava, na esperança de um amanhã mais justo com a difusão das ideias socialistas. Com a vitória do general Francisco Franco, muitos intelectuais do campo adversário foram mortos ou exilados. Importantes poetas perderam a vida ao longo daquela guerra, como Federico García Lorca, Miguel Hernández e Antonio Machado, já com problemas de saúde. E o que morria, sobretudo, era a esperança revolucionária que moveu a produção literária do período.

No mesmo ano de 1939, após a derrota dos republicanos na Espanha, a União Soviética assinou com a Alemanha nazista um pacto de não agressão mútua. Justamente o país que servia de modelo aos intelectuais de esquerda pelo mundo associava-se a Adolf Hitler, naquele momento considerado o maior inimigo da cultura. Esta decepção teve impacto marcante na literatura europeia do início dos anos 1940, difundindo este desencanto que parece ter chegado ao mineiro Drummond. Como informa Manuel Aznar Soler (2010, p. 223):

A incompreensão do pacto entre Hitler e Stálin em 1939 precipitou o desencanto de boa parte da inteligência, levando os “companheiros de viagem” a manifestar sua repulsa e provocando nos antigos militantes stalinistas uma literatura expiatória que inundou o mercado europeu nos anos quarenta.

Muitos poetas espanhóis, exilados de sua terra, passaram a produzir uma poesia soturna ou de costas voltadas para a realidade, cujo desalento só é compreensível levando em conta o contexto social e político da época. No México, o poeta espanhol José Bergamin fundou a revista *España Peregrina*, uma das muitas publicações literárias produzidas pelos escritores desterrados. No número quatro da revista, que circulou em 1940, o poeta Luis Cernuda (*apud* CAUDET, 1976, p. 127, tradução nossa) publicou sua “Elegia española”, que dá o tom desta produção:

Se esses olhos enamorados nunca mais
Pudessem refletir tua imagem.
Se nunca mais pudesse por tuas florestas,
A alma em paz caída em teu colo,
Sonhar o mundo que eu pensava
Quando a triste juventude o quis.
Tu, torre forte em ruínas,
Não pode mais povoar minha solidão humana
E essa ausência de tudo em ti adormece.
Deixa teu ar passar pela minha testa
E tua luz no meu peito até a morte,
Única glória verdadeira que ainda desejo.³

A antiga esperança de aurora, de novo futuro que se criaria de “mãos dadas”, como escreveu Drummond em seu livro anterior, convertia-se agora em desejo de morte. Além da melancolia, o “namoro com Deus” a que o poeta se referiu na entrevista também acometeu os mesmos escritores espanhóis. O crítico José Castellet (1960, p. 62), no

³ “Si nunca más pudieran estos ojos / Enamorados reflejar tu imagen. / Si nunca más pudiera por tus bosques, / El alma en paz caída en tu regazo, / Soñar el mundo aquel que yo pensaba / Cuando la triste juventud lo quiso. / Tú nada más, fuerte torre en ruinas, / Puedes poblar mi soledad humana, / y esta ausencia de todo en ti se duerme. / Deja tu aire ir sobre mi frente, / Tu luz sobre mi pecho hasta la muerte, / Única gloria cierta que aún deseó.”

seu livro *Veinte años de poesía española*, descreve o fenômeno com uma citação do linguista Emilio Alarcos Llorach:

A volta a Deus, sincera ou não – que existia –, era um portão de escape por onde podiam sair vivências do poeta inexplicáveis sem o involúcro religioso. Rara é a invocação a Deus na poesia da geração de 1927 [na Espanha]; agora, em contrapartida, a menção é frequente, insistente: Deus – objeto de crença ou criado pelo poeta – é o interlocutor a quem se dirigem os poemas.

Essa reação não é atípica após o fracasso de uma guerra ou uma revolução que se achava vitoriosa. São casos em que a poesia, perdida a fé no homem em geral, mergulha em si mesma ou volta as costas à realidade. Segundo Castellet (1960, p. 59), um exemplo clássico desta reação foi o surgimento do simbolismo, poesia evasiva, irrealista e formal, na base da derrota da Comuna de Paris, primeiro governo popular da história. No caso da Guerra na Espanha, cuja esperança e o espírito bélico haviam influenciado de forma tão contundente a poesia mundial produzida no período anterior, a derrota do bando republicano, seguida pela traição da União Soviética que mostrava importar-se mais com seus próprios interesses do que com a causa comum do operariado, produziu também o impacto global de uma desolação literária subsequente.

Nos Estados Unidos, muitos intelectuais passaram a revisar a sua concepção de compromisso depois da decepção com o comunismo que vivenciaram a partir da experiência espanhola. De acordo com Richard Bjornson (*apud* HANREZ, 1977, p. 121), os poetas americanos “desconfiavam agora de sua fé – algo ingênua – nas virtudes da política de massas. [...] Espanha a seus olhos se convertia em tragédia pessoal, e reagiram segundo sua natureza”.

A poesia inglesa incorporou tendência semelhante. Se durante a Guerra na Espanha havia um inimigo que parecia tão definitivo, e era imprescindível combatê-lo, na Segunda Guerra Mundial o adversário era o próprio conflito e a falta de crença no futuro. O poeta inglês sentia, frente aos acontecimentos, a fatalista indiferença onde a aceitação parecia tão carente de espírito como o vão protesto: “Ainda que não poucos poetas ingleses de grande categoria tenham atravessado o período da guerra de 1939-1945, a poesia produzida – se nos referirmos aos poemas de guerra no sentido estrito – é feita em tom menor” (PUJALS, 1973, p. 122).

Drummond, seja por estar atento a este movimento, seja por estar envolvido em problemas pessoais próprios, reflete o mesmo impacto ao

produzir os poemas que entrariam no livro *José*, rompendo com o tom de esperança que permeava *Sentimento do mundo*. O poema que abre o livro, “A Bruxa”, trata justamente da solidão e desterro do indivíduo que não encontra companhia numa grande metrópole. Ele foi dedicado a Emil Farhat, escritor e jornalista que em 1939 publicou pela José Olympio o romance *Cangerão*. Alguns anos antes, Farhat participara de um movimento conhecido como Esquerda Democrática, que pretendia eleger José Américo de Almeida como presidente do Brasil em substituição a Vargas, projeto abortado com o golpe do Estado Novo. A dedicatória a um militante de esquerda já sinaliza algum viés político do texto, mas os versos são antes melancólicos do que combativos. Embora seja o poema que abre o livro publicado em plena Segunda Guerra Mundial, ele não aborda o conflito com espada nas mãos (como viria a fazer em *A rosa do povo*), mas apresenta, ao contrário, um cenário de isolamento, uma busca por amor e comunicação na cidade grande, no mesmo espírito evasãoista e desolado dos derrotados da esquerda mundial.

A bruxa

Nesta cidade do Rio
De dois milhões de habitantes
Estou sozinho no quarto
Estou sozinho na América.

Estarei mesmo sozinho?
Ainda há pouco um ruído
Anunciou vida a meu lado.
Certo não é vida humana,
Mas é vida. E sinto a Bruxa
Presa na zona de luz.

De dois milhões de habitantes!
E nem precisava tanto...
Precisava de um amigo,
Desses calados, distantes,
Que lêem verso de Horácio
Mas secretamente influem
Na vida, no amor, na carne.
Estou só, não tenho amigo,
E a essa hora tardia
Como procurar amigo?

E nem precisava tanto.
Precisava de mulher
Que entrasse nesse minuto,
Recebesse esse carinho
Salvasse do aniquilamento
Um minuto e um carinho loucos
Que tenho para oferecer.

Em dois milhões de habitantes
Quantas mulheres prováveis
Interrogam-se no espelho
Medindo o tempo perdido
Até que venha a manhã
Trazer leite, jornal, calma.
Porém a essa hora vazia
Como descobrir mulher?

Esta cidade do Rio!
Tenho tanta palavra meiga,
Conheço vozes de bichos,
Sei os beijos mais violentos,
Viajei, briguei, aprendi
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras

Mas se tento comunicar-me,
O que há é apenas a noite
E uma espantosa solidão

Companheiros, escutai-me!
Essa presença agitada
Querendo romper a noite
Não é simplesmente a Bruxa.
É antes a confidência
Exalando-se de um homem.
(ANDRADE, 2009, p. 113)

Para John Gledson (1981, p. 153), o tema aqui mais uma vez é a alienação do sujeito diante da cidade moderna: “o poeta está no seu quarto, com um desejo ansioso de companhia, mas sem possibilidade de comunicar-se e, sabendo que a mesma necessidade existe noutras pessoas, fica contudo reduzido à completa solidão, outra vez expressa

pela imagem da noite". É preciso notar, no entanto, que essa não é a expressão de um drama isolado. A confidência de uma procura, a busca por um companheiro ou por um amor na noite simbólica de um mundo sem comunicação, convergem para a mesma discussão sobre exílio, falta de lugar no mundo, desagregação e desunião que tocava os poetas derrotados da Espanha. Tanto na ideia de desterro como na formulação, o poema de Drummond se aproxima, por exemplo, de "Blues dos refugiados", do inglês W. H. Auden, escrito em 1939:

Dizem que esta cidade tem dez milhões de almas
Algumas vivem em mansões, outras vivem em buracos:
No entanto, não há lugar para nós, minha querida, não há lugar para nós.

Já tivemos um país e pensávamos que era justo,
Procura no atlas e vais encontrá-lo:
Agora não podemos voltar lá, minha querida, não podemos voltar lá.

No adro da aldeia cresce um velho seixo,
Que todas as primaveras floresce de novo:
Os passaportes velhos não podem fazê-lo, minha querida, não podem fazê-lo.

O cônsul esmurrou a mesa e disse,
"Se não têm passaporte estão oficialmente mortos":
Mas nós ainda estamos vivos, minha querida, ainda estamos vivos.
(AUDEN, 2007, p. 194)

Auden e Drummond compartilham, no mesmo período histórico, o sentimento semelhante de deslocamento, de não pertencimento a uma humanidade que teria marchado um dia de "mãos dadas". O poeta mineiro se volta, neste momento, para seus problemas internos, e abre o livro com o lamento do homem à procura de companhia. A solução ao seu drama seria o contato com o outro: "Precisava de um amigo, / Desses calados, distantes, / Que leem verso de Horácio / Mas secretamente influem / Na vida, no amor, na carne" (ANDRADE, 2009, p. 113). Entretanto, naquela altura da noite nazista, já não havia ninguém nas ruas. A crença na aurora redentora estava morta, e o poeta isolado na noite, sem esperança, como fica expresso em outro poema do mesmo livro, "José": "A noite esfriou, / o dia não veio, / o bonde não veio, / o riso não veio, / não veio a utopia" (ANDRADE, 2009, p. 129).

*

Outro poema do livro devotado ao tema da solidão é “O boi”. Drummond associa o isolamento do homem contemporâneo na cidade grande com o do animal em um pasto. A escuridão, a falta de sentido, o vazio existencial dão tom a esses versos também sem esperança. Homens torcem-se calados sem a possibilidade de comunicação. Para Marlene de Castro Correia (2002, p. 127), nesse poema o autor faz uma síntese de seu momento histórico e expressa sua reação diante dele: solidão, ceticismo, desencanto, perplexidade. Alguns anos depois, tudo isso se dissiparia “em sol, em sangue, em vozes de protesto” (ANDRADE, 2009, p. 248), como anunciarão os versos de “Mas viveremos”, de *A rosa do povo*. Por enquanto, o boi-homem caminha só:

O boi

Ó solidão do boi no campo,
Ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
Entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
Ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
A escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
Homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
E as casas não têm sentido algum.
Ó solidão do boi no campo!
O navio-fantasma passa
Em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caisse!
As mãos unidas, a vida salva...
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo.
(ANDRADE, 2009, p. 114)

Marlene de Castro Correia nota que o texto é estruturado numa linguagem sóbria e que, apesar de alguns versos exclamativos, predomina no poema uma dicção contida. Nos versos finais, no entanto, irrompe uma metáfora na qual o “eu” lírico extravasa sua emoção e esperança:

“Se uma tempestade de amor caísse!”. Mas logo o autor se corrige, como observa Correia (2002, p. 127): “o eu crítico intervém dissimuladamente, sorri como que envergonhado da hipérbole, faz a correção irônica da metáfora e reinstala o ceticismo: ‘Mas o tempo é firme. O boi é só. / No campo imenso a torre de petróleo’”. Era uma conduta ajustada ao momento histórico. O nazismo avançava pela Europa enquanto a União Soviética permanecia calada e, mais do que isso, tomava parte com os alemães em crimes de guerra, como na divisão da Polônia, em que foram massacrados milhares de oficiais do exército polonês. A esperança que ameaçava brotar no poema acabava sufocada pelo cenário sombrio da guerra, e só romperia o asfalto no livro seguinte, em poemas como “A flor e a náusea”.

Contudo, Drummond não deixa de lado elementos de uma poesia de esquerda. No poema “O boi”, o uso de símbolos relativos a esse universo, como as mãos unidas ou a torre de petróleo, evidencia tal posição. A torre que jorra petróleo num campo vazio remete à devoção ao capital que cerceia a união entre os homens. No pasto imenso onde os indivíduos ruminam calados, a imagem que permanece no horizonte é a deste ícone capitalista do qual parece impossível escapar. O calor ideológico dessa crítica desloca o drama atemporal da solidão para um contexto contemporâneo e sintonizado com a causa política. Outro símbolo interessante do poema é próprio o boi, animal presente em uma antiga linhagem de poemas socialistas.

O boi é um animal castrado, manso, utilizado em serviços duros como a aragem da terra ou o transporte de carga. Diferente do touro, que preserva sua virilidade e é colocado nos pastos para reprodução, assumindo uma postura mais feroz e desafiadora, e nesse sentido é mais senhor do seu destino. A sina do boi é a mansidão e a obediência, num papel que se assemelha ao do operário que aceita o seu destino de exploração e mais valia. A associação não é nova na poesia de cunho social. O poeta cubano revolucionário José Martí (*apud* JIMÉNEZ, 1985, p. 80, tradução nossa), que morreu em 1895, usa a comparação do boi com o indivíduo subjugado pelo patrão no seu poema “Yugo y estrella”:

Esta é uma canga: quem a aceita, goza:
 Faz-se de manso boi, e como presta
 Serviço aos senhores, dorme em palha
 Quente, e tem rica e abundante aveia.⁴

O pagamento pela servidão é dormir em palha quente e ganhar sua ração de aveia, como o operário ou, antes disso, o escravo que entrega sua existência ao senhor. A mansidão e a paciência são características associadas ao animal acovardado. O uruguai Emilio Frugoni (*apud* ZUBILLAGA, 2000, p. 93, tradução nossa), num poema de 1905, com o título “Primero de mayo”, em homenagem ao dia dos trabalhadores, utiliza a mesma associação ao dirigir-se aos operários:

Como devem saber
 Vocês que passam pela existência
 Sob o castigo de leis adversas,
 Carregados de paciência,
 Como bois!...⁵

Na Espanha, quem melhor recorreu à metáfora foi o poeta Miguel Hernández. Na sua poesia bélica, o boi aparece como símbolo pejorativo do indivíduo social ou politicamente dominado, aquele que é humilhado e explorado pelo outro. A mansidão do boi é associada à mansidão do povo que não se atreve a lutar pelos seus direitos. No poema “Vientos del pueblo me llevan”, publicado em 1937, ele conclama seus conterrâneos a agir como touros ou leões:

Os bois abaixam sua cabeça,
 desamparadamente mansa,
 diante das punições:
 os leões a levantam
 e ao mesmo tempo castigam
 com sua garra clamorosa.

⁴ “Éste, es un yugo: quien lo acepta, goza: / Hace de manso buey, y como presta / Servicio a los señores, duerme en paja / Caliente, y tiene rica y ancha avena.”

⁵ “!como débeis saberlo / Vosotros que pasáis por la existencia / Bajo el castigo de contrarias leyes, / Cargados de paciencia, / Como bueyes!...”

Não sou de um povo de bois
pois sou de um povo que ocupa
leitos de leões,
desfiladeiros de águias
e cordilheiras de touros
com o orgulho no mastro.

Nunca prosperaram os bois
em terras de Espanha.

Quem pensou em colocar uma canga
no pescoço desta raça?

Quem já colocou obstáculos
na passagem de um furacão,
ou deteve um raio
prisioneiro em uma gaiola?

(HERNÁNDEZ, 1982, p. 328, tradução nossa)⁶

Na simbologia de Miguel Hernández, assim como o touro nasce para lutar, o boi nasce para submeter-se. Seu destino é trabalhar para os demais, sem produzir algo para si próprio. O boi manso não se queixa, é obediente ao que lhe manda a sociedade e se sacrifica pelo bem estar alheio. Essa submissão é associada à obediência do povo diante do poderio econômico e político. Outro poeta que recorre a esta metáfora é Rafael Alberti, em seu poema “Al volver y empezar”, publicado no livro *Poeta en la calle*. Embora seja uma publicação de 1932, anterior ao período da guerra, a preocupação social já era um tema importante para Alberti, assim como para muitos poetas espanhóis. O trabalhador explorado é associado ao boi adestrado, mas, em troca de sua mansidão, diz o poeta, o povo recebia pólvora e cadeia:

⁶ “Los bueyes doblan la frente, / impotentemente mansa, / delante de los castigos: / los leones la levantan / y al mismo tiempo castigan / con su clamorosa zarpa. / No soy de un pueblo de bueyes, / que soy de un pueblo que embargan / yacimientos de leones, / desfiladeros de águilas / y cordilleras de toros / con el orgullo en el asta. / Nunca medraron los bueyes / en los páramos de España. / ¿Quién habló de echar un yugo / sobre el cuello de esta raza? / Quién ha puesto al huracán / jamás ni yugos ni trabas, / ni quién al rayo detuvo / prisionero en una jaula?”

Voltei quando eram arados por bois e mulas puxadas,
Coagidos à força por quem os cuidou desde criança,
Identificados com sua mansidão até se tornarem bestas de carga,
Recebendo em troca a pólvora e a prisão dos mesmos
Que haviam colocado em seus olhos a ânsia dos campos.
(ALBERTI, 1978, p. 31, tradução nossa)⁷

São poemas que abordam de maneira crítica a postura do boi-cidadão, para demonstrar uma inconformidade em relação à obediência civil. Hernández conclama seus companheiros a deixar a condição bovina para se transformarem em touros, senhores do seu destino. O boi de Drummond é mais abstrato e universal. Em seu poema, o inimigo evidente não parece ser a exploração dos poderosos, mas uma propensão interna à falta de comunicação. É a natureza do boi, animal fechado e manso, o que condena sua existência. Solitário como o boi, o homem se torce calado e manso diante de uma cidade inexplicável. A revolta já não era uma solução concebível naquela altura dos anos 1940 quando o sonho da nova sociedade havia naufragado. O homem não poderia tornar-se touro como na sugestão de Miguel Hernández. Drummond faz o lamento da sociedade desagregada, de homens pastando isolados num mundo sem sentido e devotado ao capital. Um mundo que só poderia ser salvo diante de uma tempestade amorosa, ou com o antigo sonho das mãos unidas.

No início dos anos 1940, quando escreveu esses versos, a solidão ocupava muitas páginas da poesia estrangeira. No caso dos espanhóis, era o reflexo da vida no exílio e o sabor da derrota na guerra. Entre os neorrealistas portugueses, o sentimento de silenciamento diante de uma ditadura totalitária. E para qualquer simpatizante do comunismo internacional, a sensação de desagregação do movimento. Este sentimento desencantado aparece de maneira clara no poema “Solo”, do espanhol Damaso Alonso (*apud* CASTELLET, 1960, p. 142, tradução nossa), publicado em 1944:

⁷ “Volví cuando eran roturadas por bueyes y por mulos arrancados, / Cogidos a la fuerza por aquellos que los cuidaron desde niños, / Que se identificaron con su mansedumbre hasta llegar a ser bestias de carga, / Recibiendo a cambio la pólvora y la cárcel de los mismos. / Que habían puesto en sus ojos el ansia de los campos”.

Das entranhas meu grito sobe,
E não me respondes. Solidão
Absoluta. Sozinho. Sozinho.
[...]
Veja:
Sou um homem, e estou sozinho.⁸

Outro espanhol, Luis Cernuda, também reflete a experiência do exílio em seu poema “La visita de Dios”, escrito provavelmente após 1938, e que é centrado no tema da solidão. Aqui também os homens sofrem calados sem ímpeto para lançar ao céu o seu tormento:

Pela minha dor entendo que muitos outros sofrem
Homens silenciosos a quem falta o ócio
Para lançar ao céu seu tormento. Mas não posso
Copiar seu silêncio energético, que me alivia
Este consolo da voz, sem terra e sem amigo,
Na profunda solidão de quem já não tem
Nada mais em seus braços, mas o ar ao seu redor,
O mesmo que um navio ao afastar-se sobre o mar.
(CERNUDA *apud* LAMA, 2004, p. 324)

Mais parecido com a escrita de Drummond é o poema “Sonambulismo”, do português Joaquim Namorado, escrito entre 1936 e 1943. Sem recorrer à imagem do boi, ele fala de homens sonâmbulos, para quem não importa se é noite ou dia, já que vivem fechados em suas fronteiras:

Tombam os dias inúteis:
amanhece, é tarde, anoitece.
Mas a nós que nos importa
ser manhã, meio dia ou noite?!...
Sonâmbula a vida decorre
– nas ruas, a paz larvar dos grandes cemitérios;
dentro de nós, cada um
apodrece.
Enchem-se de títulos vibrantes os jornais
– mas tudo é tão longe...

⁸ “Desde la entraña se eleva mi grito, / Y no me respondías. Soledad / Absoluta. Solo. Solo. / [...] / Mira: / Soy hombre, y estoy solo”.

Passam homens por homens e não se conhecem:
Boa tarde! Bom dia!
Cada um fechado nas suas fronteiras,
os gestos vazios,
a vida sem sentido
– sonambulismo apenas.
(NAMORADO, 1945, p. 174)

O poema de Drummond compartilha de forma dupla com o universo dos seus companheiros alinhados à esquerda. Ao centrar na figura do boi, aproxima-se de um ícone socialista da mansidão do indivíduo explorado na sociedade de consumo. Destacando no animal a característica que estava em voga entre os escritores comunistas no princípio da Segunda Guerra Mundial, a solidão, retoma um tema simultaneamente atemporal e significativo para o período da história. Para o boi explorado, para o boi solitário, não havia esperança naquele momento de desagregação.

*

O poema “José” foi escrito neste mesmo momento de perplexidade universal, em que naufragava o projeto de vida futura que aparecia no final de “Mundo grande”. Drummond evoca em seu poema o drama de um indivíduo que não encontra saída para sua existência, e nesse ponto aproxima-se do drama contemporâneo vivenciado num mundo em conflito. O José a que o poeta se dirige, uma espécie de heterônimo dele próprio, experimenta a solidão e uma absoluta falta de perspectiva e esperança, num cenário onde não parece haver o amanhã. Estamos diante de um desencanto que é também biográfico: o chefe de gabinete do ministério da Educação e Saúde sufocado pela ditadura fascista da qual participava. Mas ele se adere simultaneamente, insistimos, ao espírito de uma época e de uma poesia internacional desencantada, produzida por antigos militantes revolucionários. No caso de “José” existe ainda uma inspiração de sabor mais metafísico, tão em voga na época, da qual não se pode negar também a influência. Vejamos, por exemplo, “Altazor”, poema do chileno Vicente Huidobro, publicado em 1931, e que guarda uma série de pontos de contato com “José”. Huidobro era um militante comunista que rompeu com o partido em 1940 em razão do pacto germano-soviético. Compartilhava o mesmo estado de ânimo do grupo,

e não seria uma leitura estranha a Drummond. “Altazor” foi escrito num período anterior, mas se encaixava perfeitamente naquele momento. É um poema que fala da queda, da perda do paraíso, do desterro.

No prefácio que escreveu para a tradução portuguesa do poema, Antônio Risério diz que “Altazor” permite muitas leituras, seja como drama de uma consciência solitária, crise de personalidade, lamento pelo fracasso comunicativo ou expressão de uma ânsia de infinito. Diz ele:

Altazor, homem-pássaro, homem-anjo, Ícaro ou Lúcifer da modernidade, levando consigo, por via das dúvidas, o seu paraquedas, é um desgarrado. Um desterrado que vê a vida como vertigem e queda: a queda do homem em sentido bíblico, perdendo o paraíso primeiro; a queda do homem no fundo do poço de si mesmo (HUIDOBRO, 1991, p. 27).

Para Octávio Paz (*apud* HUIDOBRO, 1991, p. 18), o poema é um “protesto interminável dessa angústia chamada homem”. O personagem Altazor despenca do céu e descreve sua irreversível queda, como aparece de forma contundente no canto primeiro: “És tu o anjo caído / A queda eterna sobre a morte / A queda sem fim de morte em morte”. E mais adiante: “Cai eternamente / Cai no fundo do infinito / Cai no fundo do tempo / Cai no fundo de ti mesmo”.

A semelhança com “José” não está apenas na temática do indivíduo que não encontra saída para seu destino além da queda, e não vê sentido no mundo que passa diante dos seus olhos. Drummond recorre a algumas associações que Huidobro também utilizou na descrição de sua queda. Abaixo pode-se comparar alguns trechos de “Altazor”, na tradução portuguesa de Risério, e “José”:

“Altazor”:

Estás perdido Altazor
Só em meio ao universo
Só como uma nota que floresce nas alturas do
Vazio.
(HUIDOBRO, 1991, p. 27)

“José”:

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho.
(ANDRADE, 2009, p. 129)

“Altazor”:

Estás só
E vais à morte direto como um iceberg que se
Desprende do pólo.
(HUIDOBRO, 1991, p. 27)

“José”:

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar.
(ANDRADE, 2009, p. 130)

“Altazor”:

Buscas em vão olho enlouquecido
Não há porta de saída e o vento desloca os
Planetas
(HUIDOBRO, 1991, p. 28)

“José”:

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta
(ANDRADE, 2009, p. 130)

“Altazor”:

Tudo se acabou
O mar antropófago golpeia a porta das rochas
Impiedosas
(HUIDOBRO, 1991, p. 28)

“José”:

E tudo acabou,
E tudo fugiu,
E tudo mofou
[...]
Quer morrer no mar,
Mas o mar secou;
(ANDRADE, 2009, p. 130)

“Altazor”:

Marcho com minhas ânsias mais débil
que um exército sem luz em meio a emboscadas
(HUIDOBRO, 1991, p. 28)

“José”:

você marcha, José!
José, para onde?
(ANDRADE, 2009, p. 131)

“Altazor”:

Ah, ah, sou Altazor, o grande poeta, sem cavalo que coma alpiste.
(HUIDOBRO, 1991, p. 29)

“José”:

sem cavalo preto
que fuya a galope
(ANDRADE, 2009, p. 131)

“Altazor”:

Anjo expatriado da cordura
Por que falas? Quem te pede que fales?
Rebenta pessimista mas rebenta em silêncio
(HUIDOBRO, 1991, p. 29)

“José”:

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!
(ANDRADE, 2009, p. 130)

Não levantamos a hipótese de um diálogo intencional de Drummond com Huidobro, nem uma tentativa de citação ou referência a “Altazor”. Parece haver, no entanto, uma influência das leituras de Drummond no período, que o levou a formulações parecidas com as do chileno. A semelhança de certas imagens revela proximidade no universo

dos dois autores. Drummond compartilha os elementos simbólicos de um poema mais metafísico, de um autor com ideias engajadas na mesma corrente ideológica, para falar do seu drama cotidiano. Ele traz para o chão o anjo caído de Huidobro, e nesse sentido parece ampliar a perspectiva do seu próprio poema, que não estaria se referindo apenas ao conflito de um homem em determinado momento histórico, mas a um impasse existencial mais amplo, uma agonia acerca da condição humana em todos os tempos. Seja na interpretação mais estrita ou na mais abrangente do poema, ele parece não escapar de uma influência que vem de fora e que, de forma consciente ou não, acaba incorporada ao seu fazer poético.

*

O poema “Tristeza no céu” é o único no livro que fala diretamente de Deus. O criador aparece num contexto irônico, decepcionado com o mundo que originou e em dúvida sobre seus próprios atos. Os anjos olham-no com reprovação. Num suspiro, ele decide voltar atrás e o mundo mansamente se desfaz. No contexto de nossa abordagem, podemos dizer que se trata de um poema relacionado com aquele momento de guerra em que a humanidade supostamente decepcionava o seu criador. Mas a superioridade de Deus é relativizada, na medida em que ele aparece como o todo-poderoso e também com uma personalidade sujeita a dúvidas e melancolia. O poeta humaniza o divino, e esta parece ser a solução encontrada no livro para materializar o “namoro com Deus” anunciado em entrevista. Drummond não se eleva até o criador, e, ao invés, faz com que ele desça ao nível humano.

Os poemas de *José* que se vinculam a questões do espírito abordam a temática sempre num patamar terrestre. O poeta reflete sobre sua alma em conflito com o mundo, nunca num esforço de ascensão aos céus. Um poema que parece caminhar nesta linha é “Rua do olhar”. O título se refere à Rue du Regard, uma via que existe de fato em Paris. Ali, o poeta imagina um olho que contempla a humanidade:

Entre tantas ruas
Que passam no mundo
A Rua do Olhar,
Em Paris, me toca.

Imagino um olho
Calmão, solitário,
A fitar os homens que voltam cansados.

Olhar de perdão
Para os desvarios,
De lento conselho
E cumplicidade.
(ANDRADE, 2009, p. 124)

Não há aqui o desespero e a falta de perspectiva que aparece no poema “José” e, sim, uma solidão calma que se transmuta em complacência. O olhar da rua é de perdão e cumplicidade, como um ponto de apoio diante dos desvarios dos homens. Nesse sentido, os versos se aproximam mais de uma poesia fraterna. Não se trata do reconhecimento de um estado de opressão e da luta por uma sociedade mais justa, mas da solidariedade com os dramas e tristezas de cada indivíduo. O mundo aqui não cresce a cada dia como em “Mundo grande”, poema de *Sentimento do mundo*, mas “de fato é restrito, / cabe num olhar”. Este olho estabelece com os homens uma interação piedosa, gesto que, nas palavras de Leopoldo Luís, serve para “ganhar o céu, não para ganhar a terra” (LUIIS, 1969, p. 12). É uma perspectiva mais solidária do que politicamente engajada.

A relação do nome da rua (olhar) com o órgão humano que enxerga (olho) produz um jogo de palavras que transmite a impressão de que a própria rua está observando. Silviano Santiago (2006, p. 45) faz esta associação e diz que, no poema, a rua toma forma de um homem que observa: “Na antropomorfização da rua, o elemento comum ao observador e ao objeto é o olhar. Homem do olhar = rua do olhar”. John Gledson (1981), por outro lado, observa que o poema consegue comunicar o desespero sombrio da vida num país ocupado, já que naquela altura da guerra, Paris estava tomada pelos nazistas. Para o crítico, o olho bem poderia ser o dos exércitos invasores (GLEDSO, 1981, p. 154). O desenvolvimento do poema, no entanto, atribui a este olhar qualidades muito específicas, como se fosse dotado de perdão, compreensão e cumplicidade, o que soa estranho para um batalhão inimigo. Gledson (1981, p. 154) acrescenta que, noutra perspectiva, “a rua em questão é claramente imaginária, e seu nome mostra que existe mais como projeção do sujeito que percebe do que como espaço real”.

Seja real ou projetado, Drummond quis atribuir a este espaço, e a este olho, características de compaixão e solidariedade, o que não destoa de uma tendência mais espiritualista em voga naquele momento, levando em conta que tais características podem ser facilmente associadas a uma caridade cristã. O olhar de compreensão da rua é distribuído a qualquer pessoa, como fica expresso na parte final do poema:

Olhar de uma rua
a quem quer que passe.
Compreensão, amor
perdidos na bruma.

Que funda esperança
perfura o desgosto,
abre um longo túnel
e sorri na boca!

E sorri nas mãos,
no queixo, na rosa,
no menor dos bens
de ti, meu irmão!
(ANDRADE, 2009, p. 124)

Chama a atenção o fato de que, além do nome sugestivo, a rua real de Paris carregue características religiosas muito concretas, já que foi tradicionalmente ocupada por ordens missionárias. Em 1940, funcionava ali a casa principal das Missionárias da Ordem do Espírito Santo, também conhecidas como espiritanas, religiosas que praticavam a caridade, e muitas das quais morreram na guerra. Bem antes disso, em 1845, foi fundada numa casa do número 24 dessa rua a primeira comunidade dos vicentinos, ligados à ordem de São Vicente de Paula.

A principal referência religiosa da rua é o Seminário de Saint-Sulpice, que funcionava ali nessa época e permanece até os dias de hoje. Por esse seminário passaram importantes religiosos, inclusive brasileiros como o bispo de Olinda, Dom Vital, no século anterior. Outro personagem importante que passou por lá foi o padre René Voillaume, fundador da Fraternidade dos Pequenos Irmãos de Jesus, cujos membros tinham por objetivo levar uma vida humilde e contemplativa. Antônio Carlos Villaça (1959, p. 6), num artigo para o *Jornal do Brasil*, refere-se ao padre:

O senhor, padre Voillaume, também estudou no Seminário de Saint Sulpice. E foi de lá que o senhor partiu para fundar uma Ordem nova na Igreja. Eu ouvi falar desses Irmãozinhos de Jesus, que vivem como pobres entre os pobres. E o que sempre houve em mim de romântico, sentimental, estremece com a notícia dessa fundação. Ouvi outro dia dois Irmãozinhos que conversavam descuidadamente: aquilo me lembrou... sabe o que? Os primeiros cristãos. Havia neles tanta simplicidade, tanta infância.

A figura do padre se adequa bastante às características atribuídas por Drummond para o olho da Rua do Olhar. Diante desse contexto, não se pode descartar a hipótese de que haja uma segunda referência no poema, mais sutil do que a simples associação do substantivo olhar (que está no nome da rua) com o ato de observar. Os versos podem se referir também a um observador de fato, que vivia ou passava por essa rua. Assim, quando o poeta diz que a Rua do Olhar lhe toca, não se deve ao nome da rua, mas a quem mora nela. Este agente seria o dono do olho contemplativo e caridoso, e não a rua parisiense que estava de frente para a prisão de Cherche-Midi, na ocasião tomada pelos alemães que ali encarceraram centenas de franceses ligados à Resistência. Seja a quem pertencer, o olho do poema estabelece com o mundo uma relação fraterna, diferente do compromisso comunista, e mais próxima do compromisso cristão, conforme o espírito do momento.

*

Um poema que não entrou na coletânea de *José*, mas que foi escrito na mesma época, é “A escalada mecânica”, até hoje inédito em livro. Ele apareceu uma única vez na *Revista Acadêmica*, assinado com o pseudônimo de Paulo de Freitas e datado de janeiro de 1942.⁹ Por algum motivo, Drummond suprimiu o poema de sua produção. Os versos trazem uma negação do engajamento e um desejo de fuga para as ilhas que ele tanto combateu em *Sentimento do mundo*. Talvez por essa razão soasse contraditório com sua obra engajada dos anos 1940. Nele, a busca pela evasão aparece associada a um certo tédio do cotidiano e da vida presente.

⁹ RECORTE de jornal que faz parte da Pasta anos 1940, do Acervo Carlos Drummond de Andrade, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Nos recortes de jornal de Drummond, o poema vem imediatamente ao lado de “José”, este publicado no caderno literário do *A manhã*, em 11 de janeiro de 1942. Mas enquanto “José” expõe um beco sem saída, “A escalada mecânica” propõe uma fuga para o alto, e nesse sentido tem um aspecto espiritual mais evidente. O poema, no entanto, parece ter sido inspirado num passeio ao bondinho do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro. O programa turístico se converte numa experiência de fuga do real, uma tentativa de ascensão que não se realiza.

Os versos falam claramente de um desejo de se distanciar da sociedade diante do tédio que inspira o espetáculo da vida contemporânea: “Vem-nos de repente a vontade de fugir. / Fugir para as Ilhas Desiradas ou a selva amazônica, / Deixar longe esse rumor que quer ser alegre e é doloroso” (ANDRADE, 1942). Ele traz uma mensagem oposta à de poemas de *Sentimento do mundo* que falam da necessidade da luta: “Soldados, descansem, / A glória é tão triste! / Durmam sossegados / Ou larguem o fuzil / E venham se mirar / Neste doce lago” (ANDRADE, 1942). Imbuído da vontade de evasão, o sujeito reconhece que a fuga está vetada: “Mas as ilhas estão proibidas ao teu urgente desejo” (ANDRADE, 1942). Se o isolamento das ilhas não parece válido, surge a ideia de uma fuga para o alto: “E se escalasses a montanha?” (ANDRADE, 1942).

O poeta sobe levando seus sonhos, suas pupilas ingênuas e seu sorriso de criança. Do alto, o engajamento e o tempo presente fazem menos sentido. Os versos trazem uma das raras mensagens antibélicas de toda sua poesia de guerra. Mas observar os homens da altura da montanha, onde os sons da grande cidade ainda penetram, é pouco para o desejo de evasão que acomete o poeta. Ele quer subir mais, para o além, onde a sombra da realidade desapareça:

Oh! Vamos mais para cima!
Naquele outro morro, talvez
Não haja cuícas... macacos... terra...
Será Passárgada? Shangri-la?
Utopia? Babilônia? Atlântida?
Vês o Cristo de braços abertos?
Também ele fugiu da terra,
Veio para a solidão agreste,
É de pedra. Seu coração
Tornou-se granito infrangível.
Porque ter pena dos homens?
(ANDRADE, 1942)

O tédio do cotidiano e a tragédia da guerra afastam o sujeito dos outros homens e o leva a um movimento de catarse e libertação espiritual. Ele não divisa a imagem de Deus, pois transcende para um infinito vazio, mas enxerga sua imagem refletida nas nuvens, como uma mensagem possível de elevação: “Entrega-te a esta casta vertigem e contempla tua imagem refletida nas nuvens que se apagam, enquanto a noite cai sobre o mar e envolve de silêncio o Pão de Açúcar” (ANDRADE, 1942). Pela primeira vez em seus poemas de guerra, Drummond sugere se afastar da realidade para se entregar a uma experiência de evasão e liberdade. Um desejo coerente com o momento histórico de seus companheiros de ideologia, esmagados naquele instante por um desencanto intransponível, cuja única saída seria a evasão para um outro mundo, ou a volta para Deus. A frustração com o contexto histórico tornava-se uma mola para a elevação espiritual.

A curva na poesia de Drummond parece clara quando analisamos em perspectiva os três livros dos anos 1940: *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945). O engajamento e o compromisso social são visíveis nestes três momentos, embora no primeiro e no terceiro eles se apresentem com maior confiança e vontade de transformação. *José*, na comparação, é o ponto da curva em que o pessimismo e a tendência para a evasão espiritual se acentuam. Sabemos que, na biografia do poeta, os três livros foram realizados num contexto bastante semelhante: a guerra estava em curso, o poeta-funcionário trabalhava sob uma ditadura fascista. O que oscilava de maneira mais evidente eram os ventos que sopravam da Europa, e a poesia de Drummond parece obedecer mais a este movimento amplo e universal do que às vicissitudes imediatas do ambiente que o circundava.

Referências

ALBERTI, Rafael. *Poesia 1931-1940*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista. *Diários Associados*, Rio de Janeiro, 1941.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião, 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Recorte de jornal. *Revista Acadêmica, Produção Intelectual*, Rio de Janeiro, janeiro de 1942.

AUDEN, W. H. *Outro Tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Carlos Drummond de Andrade*: Seleção de textos, notas, estudo biográficos, histórico e crítico. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BORTOLOTI, Marcelo. Drummond e a Guerra Civil Espanhola. *Revista Abriu*, Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal, Barcelona, n. 7, p. 147-163, 2018.

CASTELLET, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

CAUDET, Francisco. *Cultura y exilio*: la revista “España peregrina” (1940). Valênciâ: F. Torres, 1976.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond*: a Magia Lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GLEDSOM, John. *Poesía e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HANREZ, Marc (ed.). *Los escritores y la guerra de España*. Barcelona: Libros de Monte Avila, 1977.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra poética completa*. Madri: Alianza, 1982.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor e outros poemas*. Tradução e seleção de Antonio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

JIMÉNEZ, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispano-americana*. Madrid: Poesía Hiperión, 1985.

LAMA, Victor de. *Poesía de la Generación del 27*: antología crítica comentada. Madrid: EDAF, 2004.

LUIS, Leopoldo de. *Poesía social*: antología (1939-1968). Madrid: Alfaguara, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1975.

NAMORADO, Joaquim. *Incomodidade*. Coimbra: Atlantida, 1945.

PUJALS, Esteban. *La poesía inglesa del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

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

VILLAÇA, Antônio Carlos. Dois sulpicianos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1959.

ZUBILLAGA, Carlos (org.). *El otro 900: poesía social uruguaya*. Montevideo: Colihue Sepé Ediciones, 2000.

Recebido em: 5 de junho de 2020.

Aprovado em: 12 de fevereiro de 2021.