



DOSSIÊ LITERATURA

As interfaces da literatura com outras áreas do conhecimento são o tema deste terceiro número de Recôncavos. Em cinco artigos, os autores analisam as relações entre o fazer literário e outras formas de expressão e atuação no mundo, nos campos da educação, do cinema, da história, da política, da música e da filosofia.



Dossiê



Artigos



Ensaio



Resenha

Recôncavos é uma publicação semestral do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB. Sediado na cidade histórica de Cachoeira, o CAHL abriga os cursos de Ciências Sociais, Cinema e Audiovisual, História, Jornalismo, Museologia e Serviço Social. Neste número, a revista aborda temas nas áreas de educação, história, filosofia, ciências sociais, serviço social, cinema e literatura.

CORPO EDITORIAL

CORPO EDITORIAL

Reitor: Paulo Gabriel Nacif

Vice-reitor: Silvio Soglia

Diretor do CAHL: Xavier Vatin

EDITORES

Profª Me. Angelita Bogado (UFRB)

Prof. Dr. Carlos Ribeiro (UFRB)

Prof. Dr. Fábio Joly (UFRB)

Profª Drª Georgina Gonçalves dos Santos (UFRB)

Prfª Drª Lucileide Costa Cardoso (UFRB)

Prof. Dr. Luiz Fernando Saraiva (UFRB)

Prof. Dr. Ricardo Orlando (UFRB)

Profª Me. Rita de Cássia Doria (UFRB)

Prof. Me. Wilson Rogério Penteado (UFRB)

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof. Dr. Amílcar Baiardi (UFRB)

Prof. Dr. Fábio Faversani (UFOP)

Prof. Dr. João Reis (UFBA)

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)

Prof. Dr. Mário Chagas (UNI-RIO e IPHAN)

Prof. Dr. Othon Jambeiro (UFBA)

Prof. Dr. Pedro da Silva Castro (UFF)

Prof. Dr. Rafael de Bivar Marquese (USP)

Profª Drª Ruthy Nadia Laniado (UFBA)

Profª Drª Tereza Scheiner (UNI-RIO)

EQUIPE TÉCNICA

Carlos Ribeiro | Coordenação editorial

Fábio Duarte Joly e Elsa Filgueiras (Estagiária) | Revisão e normas bibliográficas

Luiz Fernando Saraiva | Diagramação

Ney Sá / Arnaldo Maciel | Diagramação / layout

Fotos <http://www.apenasbahia.blogspot.com.br>

EDITORIAL

A escolha do tema interfaces da literatura com outras formas de conhecimento não poderia ter sido mais feliz, conforme o leitor verá nos cinco instigantes artigos que compõem o dossiê deste terceiro número da nossa revista.

Na confluência com a atuação política, conforme as abordagens feitas aqui das obras de dois autores de língua portuguesa – Saramago e Pepetela –, e do italiano Ignazio Silone, nas quais se sobressai a sempre oportuna discussão sobre o engajamento do intelectual em tempos de crise;

Na articulação da expressão poética com a Filosofia de Fichte e a Crítica Literária, colocada como princípio no conceito de uma “poesia progressiva universal” por Friedrich Schlegel, abordado em análise de grande densidade do romance *Lucinde* (1799);

No jogo complexo de representação dos fatos históricos, aqui exemplificado em análise comparativa do romance do escritor gaúcho Josué Guimarães com a História Oficial da emigração/imigração alemã para o Rio Grande do Sul no século XIX;

E, finalmente, na atualíssima questão do mal-estar sócio-político-cultural do estrangeiro, (neste caso, mais especificamente, do imigrante “estranho” e “estranhado” em solo britânico), representado pelo romance de Hanif Kureishi e pelas letras do músico Patrick Morrissey;

Em todos esses itens, sobressai-se um grande leque de questões analisadas com rigor pelos nossos colaboradores.

Ao dossiê somam-se mais quatro artigos nos quais são constituídas outras interfaces: da história com a política nos primeiros periódicos oitocentistas do Brasil; na influência da historiografia francesa na história econômica e social da Bahia; no impacto social, político e cultural proporcionado pela indústria cinematográfica, tomando como referência dois marcos fundamentais ali explicitados. E, como demonstração de uma experiência social bem sucedida, tão importante nesses tempos difíceis, um depoimento sobre a utilização pedagógica do teatro em uma comunidade na zona rural do Espírito Santo.

A edição é enriquecida ainda por uma resenha do livro do historiador José Jobson de Andrade Arruda, e, na seção Ensaio, pelo interessantíssimo resumo comentado da vida de Sir Roger David Casement, rebelde irlandês acusado de traição, sabotagem e espionagem, morto por enforcamento a 3 de agosto de 1916, em Londres.

Considerado Herói Nacional da Irlanda, Casement é homenageado em dois poemas de William Butler Yeats, reproduzidos nesta edição.

A Comissão Editorial

SUMÁRIO

ARTIGOS DO DOSSIÊ LITERATURA

- Utopia e práxis: esperança e ação em Saramago e Pepetela 05
Iraci Simões da Rocha
- A experiência vivida e a escrita literária: confluências em Ignazio Silone 16
Patrícia Peterle
- Lucinde, o “sinfilosofar” da literatura..... 26
Angelita Maria Bogado
- Literatura e história: representações da imigração alemã através de A ferro e fogo I – Tempo de
solidão 38
Elaine dos Santos e Rose Rehbein Lipke
- Estrangeiros no lugar e no momento. Considerações sobre um certo mal-estar inglês 55
Alex Leilla

ARTIGOS

- Marcos históricos da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência
audiovisual 66
João Paulo Rodrigues Matta
- A cultura política oitocentista na época joanina entre a gazeta do Rio de Janeiro, o Correio
Brasiliense e a idade d'ouro do Brasil 79
Janaina Cardoso de Mello
- Questões de teoria e metodologia num itinerário entre duas historiadoras: Kátia Mattoso e Adeline
Daumard..... 90
Nilton de Almeida Araújo
- O grupo atrevida e o teatro popular comunitário 102
João Rodrigues Pinto

ENSAIO

- Roger Casement, um rebelde irlandês..... 115
Waldir Freitas Oliveira

RESENHA

- Um autor entre duas correntes. Resenha de: ARRUDA, José Jobson de Andrade. Uma colônia entre
dois impérios: a abertura dos portos brasileiros 1800 – 1808. Bauru, SP: Edusc, 2008, 186 p..... 126
Luiz Fernando Saraiva

UTOPIA E PRÁXIS: ESPERANÇA E AÇÃO EM SARAMAGO E PEPETEla

Iraci Simões da Rocha*

Resumo: O presente artigo apresenta-se como análise teórica e crítica comparativa de obras literárias de dois escritores representativos de culturas de Língua Portuguesa: José Saramago (Portugal) e Pepetela (Angola). A leitura aqui proposta dos romances “Levantado do Chão” e “Jangada de pedra” (Saramago); “Mayombe” e “A geração da utopia” (Pepetela) considera a inscrição dessas narrativas como exemplares da chamada “literatura engajada” e toma como operador teórico o tema da utopia.

Palavras-chave: Literatura Comparada, José Saramago, Pepetela, utopia.

Abstract: This article intends to be a theoretical and comparative analysis of two literary works of two representative writers from Portuguese-speaking cultures: José Saramago (Portugal) and Pepetela (Angola). The reading here proposed of the novels Picked up from the ground - “Levantado do Chão” and “The Stone Raft” - Jangada de Pedra (Saramago); “Mayombe” and “The Utopia Generation” - A geração da utopia (Pepetela) considers the inscription of these narratives as examples of “politically engaged literature” and takes utopia as a technical operator.

Keywords: Comparative Literature, José Saramago, Pepetela, utopia.

* Mestra em Teoria da Literatura - UFBA. Doutora em Letras: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura - UFBA - Universidade Federal da Bahia. Professora do Curso de Letras DCHI/UNEB - Universidade do Estado da Bahia. E-mail: iracirocha@uol.com.br.

“Il faut être toujours ivre, tout est là ; c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous”.

Charles Baudelaire, *Les petits poèmes en prose*

Chega um tempo em que muitos sonhos se desfazem; projetos pelos quais se lutou transformam-se em armadilhas, em monstros incontroláveis nutridos na burocracia, na ganância e no desejo de poder, em vários níveis. Cabe a quem acreditou em sonhos frustrados, individuais ou coletivos, questionar os princípios nos quais se apoiou, os contextos históricos, os caminhos trilhados e as estratégias de luta.

Quando os ombros não suportam mais o peso de tantos sonhos desfeitos, aí então é que lutar torna-se imprescindível. Não há sonho que medre e produza efeitos se não for animado pela embriaguez da paixão, aqui tomada no sentido de força utópica, de esperança transformadora, de potência geradora da ação.

Numa visão mais apocalíptica, dir-se-ia que o mundo globalizado embarcou num projeto de desumanidade sem volta. O quadro que se apresenta, nove anos após o início do século XXI, reflete um cenário mundial bastante complexo, que se vem delineando, mais fortemente, há quase seis décadas, com reconfigurações que atingem a cultura e seus valores, a ciência e seus pressupostos, a economia e suas regras imediatistas de consumo, a geografia e seus novos espaços, a política e seus poderes.

O homem contemporâneo se vê bombardeado pela desrazão, pela falta de paradigmas seguros em que se apoiar, turbilhonado com mudanças estonteantes: espiral de crescimento da população mundial e das cidades; triunfo do capitalismo e da economia de mercado, com o aprofundamento das desigualdades sociais que separam os sempre ricos dos cada vez mais pobres, com suas conseqüências agravadas nos países periféricos ou em desenvolvimento, como por exemplo, a violência, a criminalidade, o descontrole em relação ao tráfico de drogas e armamento dos civis, o descrédito da população na justiça e demais poderes constituídos; revoluções tecnológicas possibilitando velocidade das informações; facilidades de comunicação que produzem também o isolamento dos indivíduos em seus espaços protegidos do contato direto pessoal; transformação constante do conhecimento; alterações na expressão da religiosidade e da fé, com o crescimento dos “fundamentalismos” do islamismo ou do hinduísmo, das seitas, das Igrejas Evangélicas, bem como o recrudescimento das paixões étnicas¹.

O mundo em ruínas parece ter perdido a ponta do fio de Ariadne que o conduziria de volta a um tempo seguro, com bases sólidas e valores estáveis por que lutar. A situação atual, sob uma perspectiva mais otimista, entretanto, não parece tão desanimadora, quando se vislumbram saídas pelas micro-lutas. De acordo com Simon During, a cultura da diferença se sobrepõe à cultura de resistência, que foi a marca das grandes utopias, e se afirma como espaço para os discursos marginais ou minoritários². Desse modo, o foco da luta não se limita às estruturas do poder central ou governo; pulveriza-se em várias direções na articulação das comunidades dispersas e minoritárias, mas também em termos de questões mais amplas que mobilizam até mesmo, de modo oportunista, grupos hegemônicos. Nesse cenário, vêm sendo embaladas as diversas causas sociais emancipatórias: novos projetos políticos de esquerda; as lutas étnicas específicas das populações excluídas da história dos vencedores, ao longo do tempo; o feminismo; o pacifismo; o movimento ecológico com a defesa do equilíbrio ambiental; o movimento dos homossexuais; as campanhas pelo controle epidemiológico da AIDS e outras epidemias, as batalhas por ações afirmativas de reparação de erros históricos e as práticas politicamente corretas.

Focando o olhar na cultura e, mais especificamente no que comumente a crítica denomina campo literário, interesse maior desse trabalho, toma-se utopia e *práxis* como palavras que podem ser aplicadas aos projetos de Saramago e Pepetela. O primeiro é escritor português, de sucesso, em várias partes do mundo e foi contemplado com muitos prêmios, inclusive o Nobel de literatura, em

1998; o segundo é escritor angolano, também premiado em sua terra natal, em Portugal, na Holanda e no Brasil, embora só mais recentemente esteja se popularizando no mercado editorial brasileiro. Ambos têm o reconhecimento da crítica literária e são intelectuais engajados em causas políticas, em prol de mudanças sociais.

O caráter ensaístico do presente trabalho se esboça na crença da indivisibilidade das fronteiras entre ciência e arte, história e ficção. Não pretende ser tecnicamente uma monografia, um texto sisudo e definitivo sobre as obras dos autores, nem se cerca da compulsão pela originalidade. Pensando com Susan Sontag³, abdica do exercício hermenêutico de “descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte”⁴, investindo numa espécie de “experiência sensorial do texto”, algo como a aventura barthesiana⁵ de “leitura prazerosa”, no sentido de uma “erótica da arte”⁶. Orienta-se, portanto, na contramão, nos vieses do já dito, com a consciência de que só se pode falar de alguma coisa com as “bagagens da vida”, a partir da própria experiência e daquilo que os teóricos da “Estética da Recepção” do texto literário chamaram de “horizonte de expectativa do leitor”⁷. O ponto de partida é o interesse por lançar um outro olhar sobre fragmentos de obras de Saramago e Pepetela, focalizando, especialmente, os romances *Levantado do Chão*⁸ e *Jangada de pedra*⁹, de autoria do escritor português; *Mayombe*¹⁰ e *A geração da utopia*¹¹, de autoria do escritor angolano.

Considerar a existência de um bem utópico uniforme seria, como diz Isaiah Berlin¹², totalitário, tirânico, pois embora a humanidade mantenha como horizonte alguns princípios gerais, regras idênticas para todos os povos e etnias não se sustentam. A utopia não pode ser pensada, portanto, como um conjunto de idéias e crenças harmônicas com validade para todas as culturas:

A idéia de uma sociedade única, perfeita e compreendendo toda a humanidade deve ser contraditória em si mesma, (...) porque uma sociedade na qual um francês atinja uma realização harmoniosa pode se revelar sufocante para um alemão. Mas, se há tantos tipos de perfeição quantos são os tipos de cultura, cada uma com sua constelação ideal de virtudes, então a própria noção da possibilidade de uma única sociedade perfeita é logicamente incoerente.¹³

Não se está pensando em utopia aqui como algo uniforme, um bem, uma essência, um estado a ser atingido pelos diferentes povos, mas como uma força propulsora da ação, uma “vontade de potência”, uma chama de esperança que impulsiona os indivíduos ao sonho e à crença de que podem mudar a sua realidade. Antes, porém, de tomar as referidas narrativas como projetos utópicos, convém, preventivamente, esboçar breves considerações acerca das noções de utopia e suas compreensões conceituais, realizando recortes, ao longo do tempo, como estratégia de intervenção metodológica.

Platão (428-7-347 a.C.), embora não mencione o termo utopia, em *A República*¹⁴, apresenta proposta “utópica” de um Estado organizado de modo perfeito, baseado na retidão das ações, na ordem e na moral, com a defesa do “bem e da verdade”, associados à filosofia e aos ideais políticos de justiça. A perfeição estaria relacionada ao “Mundo das idéias”, do qual o nosso mundo é imitação imperfeita ou cópia degradada¹⁵. Segundo o ideal platônico, a organização da sociedade deveria ser rígida e hierarquicamente marcada com espaços e papéis sociais definidos; o trabalho e responsabilidades eram distribuídos segundo a razão; qualquer possibilidade da alteração dessa ordem seria ameaçador ao equilíbrio social. Nos limites do pensamento binário, do princípio autoritário, antidemocrático e de espírito censor, Platão sonhou com um lugar ideal, uma cidade bela, corretamente administrada e sustentada no conceito de justiça.

Etimologicamente, o termo utopia remete ao grego “ou” = advérbio de negação + “topos” = lugar, significando o “não-lugar”, “lugar nenhum”. Em 1516, o inglês Thomas More publica um livro intitulado *Utopia*¹⁶, utilizando o termo para referir-se a uma ilha imaginária, lugar ideal, onde todas as pessoas teriam direito à educação, à saúde e viveriam alheias à idéia de propriedade privada, sob a égide da justiça. Inspirado em princípios platônicos e, embora pensasse ainda numa sociedade desigual, porque escravocrata, More esboça uma caricatura irônica dos males da Inglaterra do seu tempo, criticando a política e a economia que geravam a miséria.

Ernst Bloch (1885-1977), filósofo alemão neomarxista, publica, durante a segunda guerra mundial, *O Princípio Esperança*¹⁷, em que apresenta uma concepção de utopia muito diferente daquela idealizada por Thomas More. Bloch propõe uma “utopia concreta” (termo utilizado por Arno Munster¹⁸), pensando na esperança como “categoria possibilidade”, com uma função crítica de “consciência antecipadora”, relativa às “imagens do desejo” e do “sonhar-para-adiante” com um futuro melhor. Segundo Munster,

Bloch elabora assim, na primeira grande parte de *O Princípio Esperança*, o projeto global de uma filosofia materialista do futuro cujo âmago é uma *ontologia do ainda-não-ser*, que muito mais que todas as outras ontologias da modernidade, baseia-se nas teorias das *potencialidades* imanentes ao SER que ainda não foram exteriorizadas, mas que constituem uma força dinâmica que projeta necessariamente o ente para o futuro.¹⁹ (grifos do autor)

Essa nova concepção abandona as noções tradicionais e abstratas de utopia de Thomas More, Charles Fourier e outros, para adotar a idéia de “utopia concreta”. Nesse sentido, projetos utópicos sustentar-se-iam por uma espécie de “otimismo militante”, até messiânico, para alguns, que alimenta os “sonhos diurnos” orientados para o futuro, a “esperança crítica”, a ontologia do “ainda-não-ser”. Tudo isso para embalar a “revolução ética” e a “imaginação construtiva”.

Segundo Munster²⁰, as teses de Ernst Bloch²¹ seriam criticadas pela Igreja Católica e pelo Judaísmo tradicionalista. Crítica mais dura sofreria do marxismo stalinista ortodoxo, que o acusava de “revisionista”. O pensamento de Bloch, aqui rapidamente esboçado, é importante para se fazer uma releitura do processo histórico, escapando da visão melancólica, niilista e até catastrófica de outros filósofos da sua época. Permanece a crença em indivíduos que poderão alterar o curso da história, ao transformarem o “eu solitário” da alienação burguesa em um “nós” comprometido com projetos coletivos utópicos, no sentido de transformação do devir em práxis de emancipação social.

Revisar as representações da história nos romances de José Saramago e Pepetela é um exercício freqüente, até clássico, a que se tem lançado a crítica acadêmica contemporânea nos estudos culturais. Apesar disso, o interesse ensaístico se mantém na convicção de que sempre é possível um outro olhar nos estudos comparatistas de textos, especialmente porque as veredas aqui trilhadas permitem travessias singulares, tematicamente orientadas por uma força utópica que atravessa as narrativas dos dois autores. Suas obras são resultantes de uma práxis social, mais propriamente daquilo que Benjamin Abdala Júnior chamou de “práxis criativa”:

Forma de trabalho que interpenetra os vários campos da ação do homem. (...). Significa, como demonstraremos neste trabalho, debruçar-se sobre um processo de escrita que se desloca do presente histórico, sob a impulsão do devir.(...) A radicalidade “exterior” do escritor engajado só se efetiva concretamente num engajamento da radicalidade literária. Ao escritor participante ou militante é solicitado que ele tenha consciência crítica dos processos literários que utiliza.²²

José Saramago e Pepetela produziram o que se pode chamar de literatura engajada²³ escrita em Língua Portuguesa, permeada pela crença numa utopia como práxis comprometida com os princípios da ética e da justiça para aperfeiçoar a sociedade. Seus textos revelam uma ligação com a realidade, com o registro da história, não no seu sentido assertivo tradicional, mas como possibilidade de recuperação do perdido, de nomeação do não dito, do interdito pelas instâncias de poder, pelos lugares de enunciação legitimados como estatuto de verdade. A perspectiva desses escritores não é a de escrever a história, inventando um lugar novo, mas a de operar por deslocamentos, realizando as transformações, “a partir do mesmo lugar”, conforme teoriza Boaventura de Souza Santos²⁴. Didaticamente, serão trazidos os referidos romances que são permeados pela visão utópica, na seguinte ordem: *Levantado do Chão*, *A jangada de pedra*, *Mayombe* e *A geração da utopia*.

Em *Levantado do chão*, o leitor se depara com a saga, em quatro gerações, de uma família de camponeses alentejanos descendentes dos personagens Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, entre os quais se destacam João, Gracinda, Antônio e Maria Adelaide, figura heróica e obstinada na luta contra a opressão. Outros personagens vão se juntando à trama discursiva para tecer o enredo da história: o padre Agamedes, alinhado às estruturas de poder, os companheiros, que se unem pela reforma agrária e direito dos camponeses - Manuel Espada, Sigismundo Canastro. A força do Latifúndio se expressa nas figuras dos muitos Bertos, numa sucessão irônica de Lamberto, Angilberto, Floriberto, Norberto, Gilberto, Adalberto e Dona Clemência que, apesar da ambigüidade do nome e proximidade com a igreja, na caridade ironizada pelo narrador, também é Berto.

As cenas tecidas para o enredo de *Levantado do chão* ocorrem, na sua maioria, em espaços impressionantes pela força e beleza da imensidão de planícies e vales férteis, cobertos de plantações que a vista do dono jamais pode alcançar. Os cheiros e as cores da terra são amplificados pelos elementos da natureza: as chuvas, o sol, o vento, todos estes elementos farta e ricamente apresentados, podem, às vezes, contrastar com a pobreza em que vivem os seres humanos. Esses espaços amplos, belos, majestosos mesmo compõem os cenários onde se desenrolará a luta com a vitória da população trabalhadora. O tempo da ação ficcional cobre o período que vai do início do século XX até o ano de 1974, quando de fato ocorre, em Portugal, a “Revolução dos Cravos”, com a deposição do fascismo salazarista.

As conquistas dos trabalhadores são apresentadas como uma conseqüência da organização popular, baseada na crença marxista de que as mudanças da história decorrem da conscientização e luta do povo: sindicalização, redução da jornada de trabalho para oito horas diárias, com repouso remunerado aos domingos, fixação de um salário mínimo. José Saramago quer registrar a história, ao mesmo tempo real e ficcionalizada, de uma gente que aprendeu a levantar-se do chão. Como não poderia faltar, lá está o cão Constante, visto como projeção de um personagem digno, com papel de destaque, na sua fidelidade canina: “E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal”²⁵.

Em *A jangada de pedra*²⁶, Saramago constrói a extraordinária metáfora da rachadura da terra nos Pirineus²⁷ com o conseqüente desmembramento da Península Ibérica do continente europeu, ficando Portugal e Espanha a vagar, descendo em direção ao Atlântico Sul. A alegoria saramaguiana pode ser lida a partir do questionamento proposto acerca da questão identitária do povo ibérico, geograficamente posicionado como europeu, e culturalmente com tantas afinidades com as Américas e a África, formando uma espécie de “bacia cultural atlântica”.

A partir do fenômeno geológico de rachadura da terra, que a razão da ciência não consegue explicar, tece-se a narrativa da viagem incerta, (estratégia imagística recorrente em outros romances do autor), sem itinerário ou fins definidos, envolvendo os seguintes personagens: Pedro Orce, que tem o poder de sentir o movimento de tremor das entranhas da terra, Joaquim Sassa, que distraidamente atira uma pedra ao mar, a qual se projeta, ricocheteia na água, ganhando força inexplicável, Joana Carda, que risca o chão com uma vara de negrilho, fazendo ladrar os cães mudos de Cerbère, José Anaiço, que, em qualquer lugar aonde vá, será acompanhado por um bando de estorninhos (espécie de ave, abundante em Portugal, na região de Trás-os-Montes), Maria Guavaira, que puxa a ponta de um fio de meia a qual se desfia interminavelmente, e, todos eles guiados pelo Cão Constante²⁸, também nomeado *Ardent*²⁹.

Em Saramago, os animais, especialmente os cães, têm presença marcante e ganham uma simbologia imagística especial: são companheiros delicados e fidelíssimos, por vezes, mais sensíveis que os seres humanos, cobertos de dignidade e compaixão. É o que acontece nos romances: *Levantado do Chão* (o Cão “Constante” fecha a narrativa, indo à frente das pessoas que comemoram a vitória da Revolução dos Cravos); *A jangada de Pedra* (o Cão “Constante” guia os personagens na sua viagem); *Ensaio sobre a cegueira*³⁰ (o Cão das lágrimas ampara a mulher do médico, única que detém a visão, simbolizando a consciência dilacerada das dores do mundo); *A caverna*³¹ (o Cão “Achado” acompanha os passos de Cipriano Algor e família).

O leitor atento de Saramago consegue atar os fios intertextuais, que se vão tecendo nas diversas obras, pelas pistas generosamente oferecidas no discurso, seja pelos narradores ou por outras personagens da ação, a exemplo do que acontece em *A Jangada de pedra*: “propôs que fosse dado ao cão o nome de Constante, *tinha lembrança de haver lido esse nome num livro qualquer*. Agora não me lembro [...]”³² (grifos meus). O livro a que se refere o narrador é o próprio *Levantado do chão*. Na obra *Ensaio sobre a cegueira*, o cão, investido de uma simbologia especial, é apresentado como projeção de personagem, mas não é nomeado, pelo narrador, que adota o mesmo procedimento em relação aos personagens humanos.

As personagens de *A Jangada de pedra* se encontram e constroem vínculos de respeito, cumplicidade e solidariedade, constituindo uma microcoletividade, que estabelece princípios morais e regras próprias. Estes princípios lhes permitem viver as aventuras, os amores e as adaptações nos novos tempos, em que o inusitado, o inesperado e o nada convencional passam a ser aceitos com naturalidade, perdendo toda a carga de estranheza. As personagens da história de Saramago empreendem a viagem, primeiramente, no velho carro nomeado “Dois Cavalos”, depois na galera puxada por dois cavalos.

O leitor acompanha o desenrolar do tempo, que se imbrica no tratamento dos espaços, visualizando as paisagens descritas da natureza, as casas, os animais, as plantações, as colheitas, tudo abandonado pelo êxodo forçado; os antigos caminhos como o de Santiago, as chuvas, os ventos, as estiagens. Uma recorrência de aspectos temáticos em Saramago é a experiência das paixões na maturidade: amores improváveis, inesperados, não-idealizados, que são vividos intensamente por personagens comuns, sem atrativos ou atributos físicos excepcionais, conforme se observa em *A jangada de pedra*, a partir do encontro de Joana Carda e José Anaíço, Maria Guavaira e Joaquim Sassa, e em *A caverna*, entre Cipriano Algor e Isaura.

Saramago convoca a tradição da cultura quando se apossa de mitos, de narrativas fantasiosas das lendas e casos populares, adágios, provérbios, frases feitas reinvestidas de uma outra conotação, anacronias da linguagem com recuperação de arcaísmos, uso de neologismos, nomes próprios incomuns, inversões discursivas, simbolismos alegóricos para compor sua “jangada de pedra”, impregnando a tapeçaria lingüística da obra de força utópica especial. Há um tratamento singular da linguagem com a radicalização dos norteadores discursivos: supressão e/ou inversão da pontuação, intercalação das vozes dos personagens no fluxo narrativo, sem os marcadores convencionais, todos esses elementos colaborando na produção de uma textualidade que perlabora³³ o passado, reinterpretando-o reflexiva e criticamente, na contemporaneidade.

O intelectual Saramago acredita no socialismo e critica a globalização neoliberal perversa, especialmente em *A Caverna* e, embora tenha declarado, em entrevista³⁴, ser um “homem pessimista”, interessado em criar o PCP - Partido dos Cidadãos Preocupados, a fim de mudar o mundo, seus textos revelam otimismo porque simbolicamente apontam saídas e permitem sonhar com dias melhores. Destaque-se o final de *A Jangada de pedra* em que ambas as mulheres estão grávidas e, metaforicamente, gestam a esperança nos novos seres, apontando a possibilidade de vida digna de povos, nações, etnias distintas. A idéia de “árvore renascida” e a simbologia da “vara de negrilho verde”, com a promessa de florescimento, conduzem o leitor a acreditar no futuro utópico como um devir:

Depois Joana Carda espetou a vara de negrilho à altura da cabeça de Pedro Orce. Não é cruz, como bem se vê, não é um sinal fúnebre, é só uma vara que perdeu a virtude que tinha, mas pode ainda ter esta simples serventia, ser relógio de sol num deserto calcinado, talvez árvore renascida, se um pau seco espetado no chão é capaz de milagres, criar raízes, libertar dos olhos de Pedro orce a nuvem escura, amanhã choverá sobre estes campos. (...) Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem.³⁵

Uma linha utópica também atravessa o projeto literário de Pepetela - Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, escritor angolano - em seu conjunto de obra, aqui representado nos dois romances tomados para análise: *Mayombe* (1980), e *A geração da utopia* (1993).

Mayombe é a palavra que dá nome à floresta. Na presente narrativa soa como um grito preso que o intelectual-guerrilheiro-escritor precisa lançar para cobrir um período da luta pela libertação de Angola e pela construção de uma nação com suas diversidades e contradições. De acordo com Rita Chaves³⁶, o texto de Pepetela teria nascido “como um trabalho jornalístico”, portanto como registro histórico-documental, e também a partir de um “desejo de escrever um roteiro para um filme”³⁷. Inicialmente, é preciso pontuar que se trata de um romance publicado pelo autor, no início dos anos 1980, apesar de o haver escrito mais ou menos dez anos antes, quando se encontrava em plena floresta de Cabinda, no calor da guerrilha, sob as emoções, emergências e impactos da luta de que participava ativamente como militante político.

Em linhas gerais, a história vai se construindo de modo polifônico³⁸ pela aproximação das múltiplas vozes narrativas, que interrompem a posição onisciente da terceira pessoa para apresentar seus próprios pontos de vista em primeira pessoa. O leitor pode confrontar as diferentes visões dos seguintes personagens: Teoria, Milagre, Mundo Novo, Muatiânvua, André, O Chefe do Depósito, O Chefe de Operações, Lutamos e, finalmente, O Comissário Político. O autor não elabora um jogo discursivo com as estratégias narrativas para embaralhar a leitura; ao contrário, toma a precaução de grafar, em itálico, as vozes de primeira pessoa, separando os planos narrativos. Cabe ao leitor ir compondo o painel da luta com os muitos conflitos, dúvidas, medos, gestos de heroísmo, dedicação e renúncia dos sonhos pessoais em favor do projeto utópico coletivo.

Do ponto de vista da elaboração estética, Pepetela alcançou resultados extraordinários em romances posteriores, entre os quais se destaca *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*.³⁹ Nesse caso, curiosa e inusitadamente, o narrador da história é um escravo mudo e analfabeto. Esse personagem, de quem pouco se espera, devido à posição de subalternidade que ocupa, vai se adensando: é ele quem tudo ouve e tudo vê. É, portanto, o narrador mudo e analfabeto quem entende os desdobramentos das intrigas, deslinda os fios da teia dos jogos de poder, sendo capaz de “ler” e perceber com sabedoria os sinais invertidos da História.

O autor, em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* entrelaça de forma criativa os discursos histórico e ficcional, permeando a narrativa de sutilezas, crítica mordaz e, ao mesmo tempo, bem humorada. *Mayombe* também ambiciona entrançar história e ficção, entretanto, provavelmente por ser uma obra escrita, no calor da luta guerrilheira, pelo jovem e idealista militante, que precisava marcar com clareza seu engajamento nos ideais revolucionários, cai na armadilha da teoria do reflexo. A narrativa engendrada por Pepetela, em *Mayombe*, padece de excessos de assertivas, de discursos dirigidos, pregações em tom missionário, de explicitações das mensagens ideológicas. O resultado desse desejo – explicitamente colocar o discurso literário a serviço de uma causa – produz um texto perigosamente inflacionado de realidade e, inevitavelmente, pobre em alegorias, imagens, sarcasmos e outros recursos expressivos singulares, tão bem elaborados pelo autor, em *A gloriosa família*.

Em *A geração da utopia*, obra escrita entre 1991-92, a articulação entre ficção e história se dá de forma mais natural e os resultados alcançados produzem melhores efeitos estéticos do que aqueles observados em *Mayombe*. Os processos fabulativos utilizados por Pepetela *A geração da utopia*, embora também lidem com “dados reais”, não se reduzem ao imediatismo factual. O enredo nessa obra se constrói a partir da temática da luta pela libertação de Angola, com seus desdobramentos posteriores, e cobre uma extensa temporalidade de três décadas, indo de 1961 a 1991, com uma marcação cronológica progressiva.

A narrativa se inicia tendo como cenário principal a Casa dos Estudantes do Império de Lisboa, que reunia jovens africanos vindos das colônias portuguesas. Ali se encontram as personagens da história ficcionalizada por Pepetela: são os jovens envolvidos na articulação política pela libertação de Angola: Sara e Aníbal, marcados pela integridade de caráter; o malandro Malongo, que irônica, mas fatalmente, se transformará em homem de prósperos e nebulosos negócios; o “politizado” Vítor,

que futuramente se revelará ganancioso e corrupto, traindo os ideais da revolução; Elias, um dos jovens de formação marxista mais sólida, transfigurado futuramente em fenômeno de marketing religioso da “fé em Dominus”.

Pepetela, em *A geração da utopia*, traduz para a ficção a realidade exposta a todo o momento. Explicita-se o posicionamento crítico do autor, quando expõe as dificuldades de concretização das utopias, a partir do momento em que os revolucionários chegam ao poder e precisam governar. O leitor não estranha os discursos irônicos da narrativa, textos semelhantes ao muito que se ouve nos noticiários do nosso tempo pós-moderno: a derrocada de projetos utópicos camaleonizados em interesses corruptos de grupos, saídas individuais e alternativas pouco comprometidas com a coletividade.

O leitor vai acompanhando o desenrolar da ação desde a época em que o enredo se passa em Portugal: a vida, os amores, as reflexões sobre as diferentes etnias, o tribalismo, a preparação para a luta, o endurecimento da repressão salazarista contra os movimentos de esquerda, o exílio de muitos militantes, até que, num salto temporal, alguns dos personagens serão reencontrados na “chana”, terreno e palco da luta angolana. Muito depois, a ação se desenrolará numa Angola livre, e já sob os efeitos da pós-revolução: contradições internas, decepções, divisões partidárias, disputa de poder por interesses pessoais, corrupção, exploração da religiosidade popular, esta substituindo a crença no ideal político. O leitor, entretanto, não sucumbe no derrotismo porque o texto se oferece em outras direções: coloca como promessa a continuidade do sonho utópico nos personagens da nova geração – Judite e Orlando – e mesmo em Sara e Aníbal, personagens da primeira fase da articulação política, em Portugal, os quais, apesar das decepções e dos muitos projetos desfeitos, não se deixam devorar pelo poder, mantendo-se íntegros até o final da narrativa.

Pepetela assume a “função autor”⁴⁰, produzindo uma obra a partir de um lugar privilegiado de fala, como escritor reconhecido pelos compromissos políticos e éticos. Seus romances e outros textos, incluindo entrevistas, discursos, depoimentos, que a crítica tradicional erroneamente poderia considerar menores, são importantes para compor a biografia do intelectual e para articular um sistema literário de Língua Portuguesa, especificamente angolano, que caminha paralelamente ao projeto de construção da nação.

Saramago e Pepetela. Dois nomes inevitavelmente ligados à literatura engajada. Literatura que se oferece como reescritura da história da nação, de uma outra história, escrita a golpes contradiscursivos, tomando a realidade como possibilidade de mudança, não como estrutura fixa e acabada. História registrada como embate, recuperada pelos caminhos sinuosos que levam os dois autores a questionar os documentos erigidos como “monumentos históricos”, pelas estruturas hegemônicas do poder político.

Suas obras, assentadas no presente, não buscam superar nem enterrar a memória do que passou. Estes escritores intelectuais antes revêem o passado, deslocam-no, suplementam-no e o recuperam de modo perlaborativo, no sentido em que operam uma reflexão crítica, posterior à ação, com o distanciamento necessário para permitir a análise dos erros e acertos.

Saramago e Pepetela, finalmente, marcam suas obras, por que não dizer corpos, com a utopia transfigurada em práxis, e oferecem uma *escrita-corpo*⁴¹, que deixa vir à tona o submerso, o interdito, as sombras, os escombros e também a luz como promessa dos “sonhos diurnos”. Seus textos não abdicam do ser humano como possibilidade; reafirmam a continuidade da esperança, que permanece chama acesa, vinho que não azeda com o correr do tempo, poesia que aquece o sangue e embriaga o leitor de paixão, alimentando os projetos utópicos e ensinando homens e mulheres a lutar por um mundo mais justo.

Notas

- ¹ SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo. In: **O novo mapa do mundo: fim de século e globalização**. São Paulo: Hucitec/ANPUR, 1994, p. 15-22.
- ² DURING, Simon. **The Cultural Studies Reader**. London/New York: Routledge, 1999.
- ³ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- ⁴ *Idem*, p. 23.
- ⁵ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ⁶ A expressão “erótica da arte” é utilizada pela escritora Susan Sontag (*op. cit.*, p. 32), de modo semelhante ao que propõe Roland Barthes em **O prazer do texto**, obra citada e referenciada na nota anterior.
- ⁷ COSTA LIMA, Luiz. Coordenação, seleção e tradução. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ⁸ **Levantado do chão** foi publicado em 1980. SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- ⁹ A obra **A jangada de pedra** foi publicada em 1986. SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ¹⁰ **Mayombe** foi publicado em 1980. PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.
- ¹¹ A obra **A geração da utopia** foi publicada em 1992 ou 1993. PEPETELA. **A geração da utopia**. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- ¹² BERLIN, Isaiah. **Limites da utopia; capítulos da história das idéias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ¹³ *Idem*, p. 45.
- ¹⁴ PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ¹⁵ *Idem*, p. 210-214.
- ¹⁶ A bibliografia consultada registra também Moro e Morus, latinizado. Na edição da Ediouro, consta Thomas Morus. MORUS, Thomas. **A utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.
- ¹⁷ BLOCH, Ernst. **Le principe esperance**. Paris: Gallimard, 1976, 1982, 1989. 3 tomes.
- ¹⁸ MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch - Filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- ¹⁹ *Idem*, p. 14.
- ²⁰ *Op. cit.*
- ²¹ *Op. cit.*
- ²² ABDALA JÚNIOR. Algumas observações sobre a comparação entre escritores engajados das Literaturas de Língua Portuguesa. In: __. **De vãos e ilhas - Literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 110.
- ²³ Não se pretende, no presente trabalho, um estudo das expressões “literatura engajada”, “arte pela arte”, “arte social”. No momento, está se falando de escrita mais claramente voltada para a discussão de questões sociais. No caso de Saramago e Pepetela, literatura engajada refere-se às obras dos períodos em que estes intelectuais estiveram envolvidos em partidos políticos, militância de ideologia marxista, em determinadas causas de seus respectivos países. Consequentemente, suas obras denotam maior interesse em projetos revolucionários e de emancipação social.
- ²⁴ SOUSA SANTOS, Boaventura de. O Norte, o sul e a utopia. In: **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2000, p. 279-280.
- ²⁵ SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 366.
- ²⁶ SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ²⁷ Os Pireneus são uma cordilheira no sudoeste da Europa, cujos montes formam fronteira natural entre a França e a Espanha. Separam a Península Ibérica da França, e estendem-se por aproximadamente 430 km, desde o Golfo da Biscaia, no oceano Atlântico, até o cabo de Creus (Espanha continental), no mar Mediterrâneo.
- ²⁸ *Idem*, p. 267.
- ²⁹ *Idem*, p. 317.

- ³⁰ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ³¹ SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ³² SARAMAGO, José. *op. cit.*, p. 254.
- ³³ O verbo “perlaborar” é utilizado aqui por associação à palavra “perlaboração”, do alemão “durcharbeiten”; do inglês “working-through”. O termo é empregado por Freud, para referir-se a algo como “resistência”, obstáculo da cura, embora haja uma incertitude do conceito (cf. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977). Aqui, perlaborar está empregado no sentido de rememorar algo, com o devido distanciamento temporal, de forma reflexiva, como numa releitura crítica, para além da simples revivência de lembranças.
- ³⁴ José Saramago fez essa declaração em entrevista concedida a vários jornalistas, no programa “Roda Viva”, da Rede Cultura (Brasil), exibido em 17.11.1997, pela TVE Bahia.
- ³⁵ SARAMAGO, José. *op.cit.*, p. 317.
- ³⁶ CHAVES, Rita. Mayombe: um romance contra correntes. In: **Portanto... Pepetela**. Angola: Edições Chá de Caxinde, 2001.
- ³⁷ *Idem*, p. 151.
- ³⁸ No romance polifônico sobressai-se a pluralidade de vozes e seu entrecruzamento. Segundo Mikhail Bakhtin, polifonia relaciona-se ao “dialogismo” (abertura para conteúdos, vozes, planos heterogêneos colocados simultaneamente). BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- ³⁹ PEPETELA. **A gloriosa família: o tempo dos Flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ⁴⁰ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 4 ed. Lisboa: Vega, 2000.
- ⁴¹ FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder; Os intelectuais e o Poder; Poder-corpo. In: **Microfísica do poder**. 18 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

Referências bibliográficas

- ABDALA JÚNIOR. Algumas observações sobre a comparação entre escritores engajados das Literaturas de Língua Portuguesa. In: _____. **De vãos e ilhas - Literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da História. In: _____. KOTHE, Flávio R. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985, p. 153-164.
- BERLIN, Isaiah. **Limites da utopia; capítulos da história das idéias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BLOCH, Ernst. **Le principe esperance**. Paris: Gallimard, 1976, 1982, 1989. 3 tomes.
- CHAVES, Rita. Mayombe: um romance contra correntes. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia. (Organizadoras). **Portanto... Pepetela**. Angola: Edições Chá de Caxinde, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. Coordenação, seleção e tradução. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- DURING, Simon. **The Cultural Studies Reader**. Second edition. London/New York: Routledge, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Verdade e Poder; Os intelectuais e o Poder; Poder-corpo. In: _____. **Microfísica do poder**. 18 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **O que é um autor**. 4 ed. Lisboa: Vega, 2000.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. (Coord). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979, vol. 2, p. 384-416.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumentos. *In:* _____. **Memória-História**; Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, vol. 1.
- MORUS, Thomas. **A utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.
- MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch - Filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- PEPETELA. **A geração da utopia**. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- _____. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. **A gloriosa família: o tempo dos Flamengos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. *In:* CARVALHAL, Tânia F. e TUTIKIAN, J. (Org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre, Ed. da Universidade UFRGS, 1999.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993**. Org. Teresa Seruya. Lisboa: Colibri, 2000.
- SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo. *In:* _____, et al. (Org.). **O novo mapa do mundo: fim de século e globalização**. São Paulo: Hucitec/ANPUR, 1994.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **Levantado do chão**. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Entrevista concedida ao Programa "Roda Viva", Rede Cultura, transmitido pela TV Educadora, 17 de novembro de 1997.
- _____. [www.http://blog.josesaramago.org](http://blog.josesaramago.org). Acesso em 07 de junho de 2009.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de. O Norte, o sul e a utopia. *In:* _____. **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. *In:* _____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: USP, 1994.

A EXPERIÊNCIA VIVIDA E A ESCRITA LITERÁRIA: CONFLUÊNCIAS EM IGNAZIO SILONE

Patricia Peterle*

Resumo: Este trabalho discute a figura do italiano Ignazio Silone (1900-1978), no seu duplo papel de escritor e intelectual ativo do século XX. Silone, ex-militante político, ao longo de sua vida, colabora para várias publicações, inclusive as do partido comunista e vê na escrita literária, depois do difícil processo de afastamento do partido, uma forma de manter a sua voz e um modo contínuo de questionamento e reflexão da realidade ao seu redor. Este estudo é, também, complementado por uma breve análise do romance *Fontamara* (1933), publicado durante o exílio suíço. A questão do escritor enquanto intelectual, em particular o papel de Silone, é discutida por meio da leitura de pensadores do século XX que debateram sobre este tema.

Palavras-chave: Literatura Italiana; Ignazio Silone; Fascismo.

Abstract: This work discusses the figure of Ignazio Silone (1900-1978), in his double role of writer and active intellectual of the XXth century. Silone, former political militant, during his life collaborated with many publications, including those from the communist party. He saw in literature, after the difficult separation from the party, a way of maintaining his voice and a continuing mood of questioning and reflecting about the reality around him. This article is also complemented with the analysis of his first romance, *Fontamara* (1933), published during the Swiss exile. The question of the writer as an intellectual, particularly Silone's role, is discussed by means of some thinkers of the XXth century who debated this subject.

Keywords: Italian Literature; Ignazio Silone; Fascism.

*Professora de Literatura Italiana e Literatura Comparada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e dos Programas dos Programas de Pós-Graduação em Estudos da Tradução e em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Este trabalho está ligado ao projeto de pesquisa "O papel do escritor-intelectual no século XX". E-mail: patriciapeterle@terra.com.br.

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como *essencial* à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto um movimento para transcendê-lo.

Jean-Paul Sartre

O panorama literário italiano, no qual se inscrevem as poesias herméticas de Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale, a revista *La Ronda*, além de romances com tons surrealistas como os de Dino Buzzati e Tommaso Landolfi, vê, no final da década de 20 até os primeiros anos da década de 40, um novo fôlego caracterizado pela revista *Solaria* e por romances como *Gli Indifferenti* (1929), de Alberto Moravia, *Gente in Aspromonte* (1930), de Corrado Alvaro, *Tre operai* (1934), de Carlo Bernari, *Fontamara* (1933), de Ignazio Silone, e *Conversazione in Sicilia* (1941), de Elio Vittorini. Obras que não são só muito diferentes entre si, mas também diferentes no que diz respeito à atmosfera dominante da época pelos temas que abordam. A hipocrisia da mentalidade burguesa, a miséria dos pastores do sul da península itálica, o ambiente operário e a alienação da vida nas cidades são alguns exemplos desses temas, que tendem a recuperar elementos cotidianos da vida italiana.

Moravia, Alvaro, Bernari, Silone e Vittorini, dentre outros, em suas primeiras publicações, apresentam um olhar “clínico”. Um olhar atento que faz parte e é fruto da inserção e experiência vivida por estes escritores junto à sociedade italiana. A caracterização de “clínico” chama a atenção para o exercício fundamental de leitura e releitura de aspectos desta sociedade, que passam a ser recuperados para serem representados e ressemantizados. Um processo intenso que, muitas vezes, é acompanhado por um “tom de oposição”, resultado do posicionamento antifascista do escritor ou da escolha por temas e situações abordados que se opõem à “homogênea e harmônica” realidade italiana proposta pela cultura oficial do regime fascista, sempre otimista por definição.

As bases culturais, políticas e sociais para o desenvolvimento e fôlego manifestados nessas novas narrativas, que são consideradas por alguns críticos como o início do que se chamou mais tarde de Neo-realismo, são postas desde o início da década de 20 a partir de pensamentos de personalidades como Piero Gobetti e Antonio Gramsci, que propõem novos rumos e o não isolamento numa “torre de marfim”. Gobetti, fundador das revistas *La Rivoluzione Liberale* e *Baretti* (dois raros espaços de intervenções antifascistas, para os quais colaboraram o próprio Gramsci e Luigi Sturzo, na primeira, e Benedetto Croce e Eugenio Montale, na segunda), via a necessidade de uma renovação moral e política da sociedade italiana. Antonio Gramsci, por sua vez, fundador da revista *Ordine Nuovo* e do jornal *L'Unità*, publicações também de cunho antifascista, colaborou ativamente na formação e fundação do *Partito Comunista d'Italia*, em 1921, e refletiu de modo exaustivo sobre a sociedade italiana em *Cadernos do cárcere*. Nestes *Cadernos*, declara-se contra o “desemprego” de intelectuais e artistas e contra o vazio existente na cultura fascista. A sua proposta é a de uma cultura que seja capaz de penetrar nas massas visando uma profunda transformação de valores, e, para tanto, faz-se necessário outro tipo de intelectual, aquele denominado de *orgânico*.

Esta literatura, que volta a olhar para a realidade, mas com uma lente diferente daquela do *Verismo* italiano, pretende questionar e, ainda, indagar as contradições e problemáticas sociais que passam ocultadas pelos registros do discurso oficial. Se por um lado há uma censura controladora do que é escrito, por outro, este período é marcado pelas inúmeras publicações de traduções de autores estrangeiros: T. S. Eliot, J. Joyce, R. M. Rilke são só alguns exemplos. Neste contexto, não se pode deixar de citar a coletânea *Americana* organizada por Elio Vittorini e as inúmeras traduções de autores americanos feitas por Cesare Pavese.

Os diferentes acontecimentos que caracterizam a primeira fase do “século breve” (guerras mundiais, crises econômicas, revoluções, ditaduras, etc.) podem ter determinado e, até, impulsionado um tipo de texto que se coloca entre a experiência vivida e o ato da escrita. Crônica e *reportage* são exemplos dessa forma que passa a recorrer aos acontecimentos e fatos – e que ainda pode ter as vestes de diário, memória, autobiografia, testemunho e de um inquérito jornalístico. Como observa Hobsbawm, há um desejo de reprodução da realidade que une a arte do leste com aquela do oeste, isto porque dominam produções feitas pelo homem comum e a ele destinadas. Nesta perspectiva, Federico Bertoni chama a atenção para essa nova “tipologia” que pode estar entrelaçada a programas estéticos que trazem consigo e são fruto de uma ideologia. No caso italiano, basta pensar no imenso aparato construído pelo estado fascista: os diferentes jornais e periódicos, os prêmios literários e artísticos, o impulso dado ao cinema e os órgãos institucionais recém criados, como o Ministério da Cultura Popular (MINCULPOP).

O artista e o intelectual se deparam com um universo complexo marcado pelas dúvidas e incertezas na crença do homem moderno, no desenvolvimento industrial e tecnológico e pelas contradições existentes entre o discurso oficial do estado e o discurso não oficial, elaborado por diferentes ramos da sociedade, escritores, músicos, artistas.

Os anos de minha formação correspondem aos anos do fascismo: quando Mussolini conquistou o poder e eu completara, poucos dias antes, treze anos; quando aconteceu o 25 de 1943, eu tinha 34, e já chegara “ao meio do caminho” de minha vida. Os vinte meses da Guerra da liberação, transcorridos entre setembro de 1943 e abril de 1945, foram, para a história de minha geração, decisivos. Dividiram-se, ou melhor dizendo, racharam o curso da vida de cada um de nós em um “antes” e um “depois”: um “antes” que procuramos sobreviver mantendo algum inevitável compromisso com nossa consciência e aproveitando até os menores espaços de liberdade que o regime fascista, ditadura mais branda que a nazista, nos concedia; um “depois” no qual, através de uma guerra civil às vezes impiedosa, nasceu nossa democracia.¹

Essa experiência e os sentimentos relatados anos mais tarde por Norberto Bobbio, são também compartilhados por muitos outros indivíduos que viveram nesse período e tiveram de lutar para preservar a sua individualidade e liberdade. O escritor italiano Ignazio Silone, por exemplo, procurou manter e conservar os pequenos espaços de liberdade conquistados e um posicionamento coerente com seus pensamentos, mesmo tendo passado por experiências marcantes como o exílio, a perseguição do regime fascista e a prisão e a morte do irmão mais novo.

É neste sentido que parte da literatura produzida nos anos do fascismo é fruto da experiência vivida e do olhar “clínico”, matérias-primas fundamentais que são retomadas e (re)trabalhadas intensamente. A mera vivência do cotidiano e um “compromisso com a consciência” passam, então, a ser elementos impulsionadores para artistas e intelectuais que buscam um olhar mais “sadio e livre” para ler, sem os possíveis filtros impostos, as dobras escondidas da sociedade.

Processos narrativos dimensionados pela experiência do vivido

Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari [...] Avrei cercato nella storia dell'*uomo solo* le ragioni di un profondo interesse [...] Soltanto la guerra ha risolto la situazione, travolgendo certi ostacoli, sgombrando il terreno da molti comodi ripari e mettendomi brutalmente a contatto con un mondo inconciliabile [...] A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune [...].

A epígrafe é um fragmento da carta do escritor Giaime Pintor, datada de 28 de novembro de 1943, endereçada ao irmão Luigi, antes de sua última missão como *partigliano*. Nela, Pintor recupera, nas últimas duas linhas, parte do pensamento gramsciano e sintetiza a sensação vivida e profundamente sentida por tantas outras personalidades da cultura italiana que se encontravam exiladas tanto fora da Itália como no próprio país.

Pensar na produção literária e ensaística de Ignazio Silone significa refletir sobre um leque temático que congrega numa complexa trama relações entre realidade, história e ficção. Um conjunto de articulações que permite ao escritor italiano construir um universo literário marcado pelo signo da experiência vivida, que, por sua vez, desde muito cedo, é assinalada pelas inúmeras ausências: a perda do pai e, posteriormente, no terremoto de 1915 que abalou o centro-sul da Itália, a da mãe e a do irmão, as quais se somam à debilitada saúde e à expulsão do *Partito Comunista d'Italia*. Todavia, a sua trajetória de vida, enquanto *cafone*², militante político e ex-comunista, não tem que se sobrepor à sua produção numa análise crítica ou literária; esta abordagem, que confunde o autor/indivíduo e seus textos, pode ter sido uma das causas da crítica silenciosa, e até equivocada, das obras silonianas por parte de especialistas italianos.

Para Silone, a necessidade de escrever nasce de toda uma trajetória que o leva a uma crise de comportamento e valores morais e sociais. A escritura siloniana pode ser interpretada como a sublimação de uma experiência de vida marcada por dúvidas e incertezas, mas, também, por uma coerência de reflexão e ação que são identificáveis ao longo de sua produção literária e intelectual. Tal comportamento diferencia Silone de outros escritores e intelectuais de seu tempo que fizeram da escrita uma forma de propaganda política, panfleto ou explicitação de teorizações que estavam *a priori* ao texto³.

A literatura, para Silone, portanto, não deve estar pronta ou preparada para dar respostas quando solicitada; ela, como qualquer outro tipo de manifestação artística, é fruto de questionamentos, reflexões e inquietações. Essa característica marcante na obra siloniana, dos primeiros aos últimos romances, pode, também, ser identificada nas inúmeras cartas trocadas com personalidades como Albert Camus, André Breton, Elio Vittorini, Gaetano Salvemini, Carlo Rosselli e Rainer Biemel. Na realidade, para ele, o ato da escrita configura-se como um meio de reflexão, e, só então, uma ação/reação diante das problemáticas morais e sociais.

Sem dúvida, Silone não escreve somente para si. Uma das provas da vontade do autor de tornar públicos seus textos é o esforço realizado para o lançamento da primeira edição de *Fontamara* (1933). Na entrevista de 11 de abril de 1954, concedida à revista *La Fiera Letteraria*, ele responde a perguntas sobre o seu ofício de escritor:

Perché scrivi? Per comunicare

A quali lettori pensi di preferenza, mentre scrivi? A uomini, a donne solitari, disposti a riflettere e inquieti.

Cosa pensi di offrirgli con i tuoi libri? Un po' di compagnia.

E ai lettori occasionali? Una pulce nell'orecchio⁴

Estabelecer canais de comunicação, oferecer um pouco de companhia e, em alguns casos, inquietar e colocar uma pulga atrás da orelha são algumas das intenções de Silone enquanto homem de cultura que exerce seu papel de escritor. A aproximação entre Silone e a literatura é fruto de uma profunda crise existencial. Internado num sanatório suíço, durante o exílio, por causa da debilitada saúde, longe de sua terra e afastado do Partido, ele encontra na escrita um modo de dialogar consigo mesmo e, ainda, recordar as lembranças do passado. Este encontro com um tempo que não existe mais lhe proporciona a oportunidade de refletir e interrogar-se não só sobre questões pessoais, mas também sobre problemáticas que transcendem a esfera singular do eu e passam a pertencer a um contexto maior, aquele da condição humana.

Se, por um lado, a literatura pode ser um convite tentador para passar o tempo, deliciando-se com histórias, construções sintáticas e imagéticas, as quais oferecem ao leitor uma especial

sensação de prazer e deleite, por outro lado, essa mesma expressão artística pode se transformar num canal mais questionador e até doloroso para o indivíduo, um processo de busca e até mesmo de (auto)conhecimento e conscientização de sua inserção no mundo:

Un'opera d'arte è frutto dell'esperienza e della vita intima di chi la crea. Non può essere strumento di propaganda: è evidente. Suo scopo non può essere il persuadere: è risaputo. La storia dell'arte è la storia dello spirito che ha trovato una forma di espressione.⁵

Este fragmento do texto *La fine di un concordato* (primeiramente publicado em *Il Mondo*, de agosto de 1940), de certo modo, congrega a visão e a dimensão do significado da obra de arte para este autor. A última parte, “A história da arte é a história do espírito que encontrou uma forma de expressão”, pode ser lida como o paradigma da experiência vivida por Silone, que no início a década de 30 encontra na literatura um espaço aberto a ser preenchido. Com efeito, sua produção – em particular os três primeiros romances, publicados no exílio – configura-se como um organismo interrogador que impõe ao próprio autor a função de questionador de fatos e da realidade que se apresentam ao seu redor. Na carta enviada a Rainer Biemel, em 02 de setembro de 1937⁶, Silone, ao responder algumas perguntas, fala, de forma simples e clara, sobre sua relação com a arte:

Dans ma vie l'art a eu une fonction décisive au moment où j'avais presque perdu toute envie de continuer de vivre. Vers ma trentième année j'ai traversé une crise profonde, qui a été en même temps physique et spirituelle, et dont j'ai approximativement rendu compte dans les premiers chapitres de “Le pain et le vin”, là ou je raconte du dégoût de Spina envers la politique. Ma crise a été bien plus difficile, a durée presque une année et demie, je l'ai traînée dans différents sanatoriums, et enfin à Davos, que vous connaissez probablement à travers La Montagne Magique de Thomas Mann. Ayant jusqu'alors vécu dans la politique, et étant dégoûté de la politique, je me demandais si cela valait la peine de continuer de vivre. J'ai dû faire face à cette question pendant une année et demie, tous les jours et presque toutes les nuits. Tout mon être me faisait mal, comme un homme qui s'écorche. Plusieurs fois mes amis ont cru que j'allais succomber. La guérison a été “Fontamara”, “Le pain et le vin”, et d'autres ouvrages qui n'ont pas encore été publiés. Cela a été si difficile et salutaire, comme une nouvelle naissance.⁷

O encontro com o espaço literário, com a página a ser preenchida, significou uma *nouvelle naissance*. A oportunidade de renascer, de recuperar a sua ação enquanto indivíduo, agora não mais por meio do Partido, mas sim a partir da palavra e da reflexão sobre o homem e sua condição. Uma necessidade que nasce no mais íntimo de seu ânimo, não se circunscrevendo apenas numa preocupação com a forma ou com o estilo; preocupação, esta, que claramente existe, porém, não é considerada mais do que a exigência sentida de continuar a ter uma voz.

Como ele mesmo afirma nesta correspondência, o seu universo literário é composto pelo impulso de verdade e sinceridade que o faz traçar – narrar – um “mundo” simples, claro, evidente e não um irreal ou fantástico. É a partir de tais considerações que se pode compreender melhor a escolha de Silone pelos cenários camponeses da região natal e pelo personagem do *cafone*. Esta carta é um documento essencial para os leitores de hoje terem uma visão mais ampla das problemáticas e das questões vivenciadas por ele durante os anos 30. Como Silone coloca: *Fontamara, Vino e pane* e outros textos foram uma espécie de cura; uma possibilidade de evasão e, ao mesmo tempo, de continuação. Evasão porque a atividade literária mostrou-lhe outros caminhos ainda não experimentados. Continuação porque, mesmo longe do partido e das instituições partidárias, Silone conseguiu prosseguir e traçou não só um percurso de homem político, mas também de escritor e intelectual.

Lo scrivere non è stato e non poteva essere per me, salvo in qualche raro momento di grazia, un sereno godimento estetico, ma la penosa e solitaria continuazione di una lotta, dopo essermi

separato da compagni assai cari. E le difficoltà con cui sono, talvolta, alle prese nell'esprimermi non provengono certo dall'inosservanza delle famose regole del bello scrivere, ma da una coscienza che stenta a rimarginare alcune nascoste ferite, forse inguaribili.⁸

A escrita é, portanto, a continuação solitária de uma luta iniciada na adolescência junto à Liga dos Camponeses, que com o tempo o aproxima e faz dele um dos membros e dos representantes do *Partito Comunista d'Italia*. A separação do Partido, um núcleo que era, ao mesmo tempo, casa, família e igreja, e dos companheiros de tantos anos marca definitivamente a sua vida. A experiência da década de 30, caracterizada pela expulsão do partido e pelo encontro com a literatura, foi testemunhada anos mais tarde em *Uscita di Sicurezza* (1965). Todavia, esse momento difícil e tortuoso da vida do indivíduo Silone também pode ser identificado em outras obras e escritos. É a necessidade dessa voz, ou ainda desse canal de comunicação, que o levam a perfilar, na narrativa, um mundo que, mesmo pertencendo à ficção, tenha pontos de contato com a sociedade à sua volta.

Fontamara, primeiro romance da trilogia do exílio, pode ser considerado como uma alegoria crítica, às vezes direta, outras indireta, da Itália fascista. Apesar de na última versão do livro a palavra “fascista” aparecer poucas vezes, o regime totalitário de Mussolini é representado a partir de inúmeras situações vivenciadas pelos *cafoni* e por outros tantos signos que tecem a narrativa.

O exercício contra o esquecimento

É mediante a arte da escrita, numa narrativa comprometida com o não esquecimento, que o escritor italiano recupera, a partir de imagens guardadas na memória, a sua fala e a concretiza no discurso literário. Sem dúvida, no texto siloniano não há elementos surrealistas ou fantásticos, como apontaram alguns críticos. Ao contrário, o que pode ser identificado é uma forte relação entre a experiência real vivida pelo autor e aquela ficcional vivenciada por seus personagens. É, portanto, nesta relação mimética com o real que os artifícios da memória se mostram imprescindíveis na composição dos cenários, paisagens e personagens. A utilização da memória como um dos principais elos que compõem toda uma cadeia não é, em nenhum momento, escondida ou obscurecida pelo autor diante do leitor. Na verdade, não é só o autor que recorre aos arquivos da memória: também seus narradores não têm outra forma para relatar a história da aldeia italiana, *Fontamara*, senão fazendo uso dela.

A anedota do poeta grego Simônides de Ceo, único sobrevivente do desastre em que um teto do salão desaba, matando todos os presentes no banquete em homenagem ao boxeador Scopas, é recuperada por Harald Weinrich como exemplo da mnemotécnica, para dar início ao seu livro sobre o esquecimento:

No seu discurso o artista da memória precisa apenas repassar em pensamento a seqüência de lugares (latim, *permeare, pervagari, percurrere*), e com isso pode invocar em série as imagens da memória. Portanto, é sempre uma paisagem da memória na qual age essa arte, e, nessa paisagem, tudo o que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado. Só o esquecimento não tem lugar ali.⁹

Simônides é a única testemunha capaz de identificar as vítimas do desastre, e só consegue fazê-lo com a ajuda da memória que o auxilia a identificar os mortos segundo o espaço que ocupavam no salão. Essa memória, à primeira vista de tipo espacial, pode evocar outras imagens que, por sua vez, se associam a outras; é também aquela a qual recorre Silone durante o exílio suíço para minimizar as várias ausências sofridas e experienciadas. Como também confessa David Copperfield, personagem de Dickens, os momentos da infância não se apagam da memória:

Creio que a memória da maioria dos homens guarda estampados os dias da meninice mais do que geralmente se acredita, do mesmo modo que creio na faculdade de observação. A maior

parte dos homens feitos, que se notabilizaram por causa dessa faculdade, nada mais fizeram, segundo seu modo de pensar, se não conservá-la em vez de adquiri-la na sua madureza.¹⁰

A memória de Silone está intimamente ligada à experiência de sua infância no *Abruzzo*; a topografia, a natureza, os habitantes destas zonas e sua relação com a terra, somados aos valores de liberdade e justiça, são os elementos fundantes da sua escrita. De fato, no prefácio a *Fontamara*, assinado e datado, Silone faz uma apresentação do vilarejo e seus habitantes; afirma que os fatos que estão para ser narrados aconteceram também em outros lugarejos da Itália meridional. Localiza, detalhadamente, a pequena aldeia de Fontamara na planície do Fucino, como já se sabe, perto de sua cidade natal, Pescina. Um texto, este, que introduz o romance, mas, ao mesmo tempo, é construído na primeira pessoa do singular, onde o pronome *eu* ressoa do início ao fim, demarcando o lugar da fala do escritor: “Não haveria nada mais a se dizer sobre Fontamara, se não tivessem ocorrido os estranhos acontecimentos que estou para contar. Lá vivi os primeiros vinte anos de minha vida e não saberia mais o que lhes contar”¹¹. O olhar de Ignazio Silone é aquele do observador e da testemunha; a matéria a ser narrada é, assim, fruto da experiência vivida nesta região, como declara explicitamente:

[...] por vinte anos a mesma terra, as mesmas chuvas, o mesmo vento, a mesma neve, as mesmas festas, as mesmas comidas, as mesmas angústias, as mesmas penas, a mesma miséria: a miséria recebida dos pais que haviam herdado dos avós, e contra o qual o trabalho honesto nunca serviu para nada.¹²

O leitor depara-se, portanto, com uma narrativa composta por uma série de hábitos, tradições e sentimentos opostos, que só podem ser contados por um habitante, e não por um viajante; isto é, por aquele que guarda no seu interior essas lembranças únicas. O testemunho do autor exposto no prefácio, por conseguinte, tem ainda marcas que remetem a fontes documentais e à própria realidade da sociedade italiana da década de 30, e que, somadas à memória, auxiliam-no a traçar os contornos particulares de sua fala.

As primeiras páginas do prefácio demonstram um tom objetivo e descritivo, porém, esse texto não deixa de figurar numa zona de fronteira que se coloca entre a representação mimética do real e a representação de estados da alma por meio de indícios que apontam para alguma opinião ou, até, algum juízo de valor. Sem dúvida, Silone é um observador atento da realidade e um intérprete dos fatos e dados que a sua lente capta e rememora a todo instante. As descrições e detalhes fornecidos sobre *Fontamara* são interrompidos quando Silone, ainda no prefácio, relata um suposto verídico encontro com alguns fontamarenses, no período em que estava exilado na Suíça. É neste momento que o escritor concretiza e sela o pacto com o leitor. Um pacto que pretende manter a “veracidade” do que será relatado. Ora, como está dito, o que será contado é baseado naquilo que lhe foi dito pelos fontamarenses, que, por sua vez, são testemunhas dos acontecimentos e do desastroso fim de *Fontamara*.

É com o *incipit* “No ano passado” que o autor dá início a sua epopéia dos *cafoni*, como destacou o crítico Giovanni Russo; documento, história e ficção começam a se entrelaçar numa complexa trama. O lugarejo de *Fontamara*, de fato, pode ser visto como um microcosmo; este espaço imaginário congrega uma grande parte de traços que perfilam a sociedade italiana sob o regime de Mussolini: representações da força e da opressão, a censura, a violência, a figura obrigatória da carteirinha de filiação ao partido do Estado, o abuso de poder, o exército dos homens vestidos de preto. Todos esses elementos estão contidos no emaranhado de vozes e relatos do texto siloniano.

Uma narrativa-coral formada por quatro vozes principais: a primeira é a do próprio escritor, que fica registrada na escritura do prefácio, e as outras três correspondem exatamente aos três narradores fontamarenses. Silone descreve Fontamara como um lugar praticamente esquecido, que só começa a chamar a atenção, tanto de outras regiões como do exterior, depois dos eventos “supostamente reais” que estão para ser narrados. Os fios do relato ficcional, aos poucos, enlaçam-se e cruzam-se com aqueles do testemunho, imprimindo, assim, um caráter de “veracidade ficcional”.

Com efeito, continuando a formação dessa complexa rede narrativa, as expressões “Até que um dia” e “Uma noite” somadas à primeira, “No ano passado”, reforçam a estratégia selecionada por Silone para dar início ao romance. Ele afirma que num dia saudoso e nostálgico, durante os quinze anos de exílio suíço, voltando para casa, encontra três indivíduos perto da porta de sua habitação: faz com que entrem e, com um pouco mais de luz, afirma ser possível reconhecê-los. Segundo ele, os *cafoni* são reconhecíveis em qualquer lugar. Os três, então, acomodam-se e começam a explicar como e porque estavam fora da aldeia e de seu país.

O recurso utilizado para elaborar um texto introdutório, no qual justificar e explicar como e porque chegou ao conhecimento dos fatos que estão para ser narrados, aproxima Silone de um dos grandes autores da prosa italiana: Alessandro Manzoni. Da mesma forma que Manzoni, no século XIX, ao escrever *I Promessi Sposi* (1840), elabora um texto onde relata ter encontrado um manuscrito que contém os acontecimentos narrados, dando, desse modo, um forte tom de veracidade à sua fala, Silone, um século depois, faz uso de um artifício semelhante para dar maior autenticidade à história de seus personagens e firmar o pacto com o leitor.

Os fontamarenses, personagens fictícios, talvez os únicos sobreviventes das desventuras, conseguem fugir do microcosmo de Fontamara e vão para o exterior, onde supostamente encontram Silone. Pai, mãe e filho são as testemunhas que podem referir os fatos hipoteticamente presenciados. Sem dúvida, neste primeiro romance, o Silone escritor se afasta do Silone político, militante e intelectual; todavia, isto não significa que ele abandone as questões sociais que o inquietam. Na iniciação ao universo literário, ao dar oportunidade de fala aos *cafoni*, o autor oferece a ele mesmo como indivíduo nascido em uma família marsicana e tendo vivenciado aquele duro cotidiano o direito de fala, de porta-voz daquela realidade marginal. O perfil do ativista político e intelectual perseguido pelo regime fascista não é nulo; com efeito, ajuda e nutre o coro polifônico do Silone escritor. O testemunho dos fontamarenses é, também, o testemunho do escritor de Pescina ou de outro qualquer indivíduo que compartilhe dessa mesma realidade:

Primeiro falou o velho. Depois a mulher. Em seguida falou de novo o velho. Depois, de novo a mulher. Enquanto ela falava, devo ter adormecido, sem, no entanto, fenômeno realmente singular, perder a seqüência da narrativa, como se aquela voz surgisse do mais profundo de mim mesmo. Quando o dia clareou e eu despertei, o velho voltou a falar.¹³

A voz e o conteúdo dos relatos do velho, da mulher e do filho, personagens da ficção, são tão familiares aos sentidos reais do escritor que chegam a se confundir; de fato, mesmo adormecendo por pouco tempo, Silone não perde o fio nem a intensidade daquele testemunho. Aspectos de uma memória comum, que levam tanto Silone quanto os seus personagens a reviverem e lembrarem, mediante os relatos, uma espécie de *heimat*: uma mistura das idéias de lar, pátria e lugar de origem. A ordem apontada no prefácio é mantida ao longo da narrativa: primeiro o velho (Giuvà), o pai, depois a mulher (Matalé), a mãe, Giuvà novamente, ainda Matalé, e só então a palavra é dada ao filho para contar as experiências desventurosas em Roma. O fio da narrativa, por fim, é, ainda, recuperado pelos dois primeiros narradores.

Silone quando escreve não opta pela imparcialidade ou pela neutralidade. Ao contrário, a sua voz, enquanto indivíduo inserido e partícipe das sociedades italiana e européia, ecoa nas entrelinhas da narrativa. O jornal produzido pelo *cafoni*, depois de todas as desventuras, reflete a inquietação e a insatisfação diante da sociedade. *Che fare?*¹⁴, título do jornal, ressoa em cada artigo que questiona as situações vivenciadas – a falta de luz, a mudança do curso do riacho, o abuso das autoridades – e alguns poderes constituídos – o representante do governo, a igreja e a justiça. *Che fare?* é, ainda, a pergunta que, talvez, o próprio escritor se faz diante da decepção com o Partido e da quase impossibilidade de ação. É, acima de tudo, a pergunta deixada nas últimas palavras do livro para o leitor; é aquela pulga atrás da orelha. O mundo narrativo é aquele camponês do sul da península, mas

as problematizações construídas, ao longo da narrativa, não se limitam às fronteiras do sul ou da própria Itália.

À primeira vista, a escolha de falar e representar aspectos do *Abruzzo*, que para muitos italianos era uma realidade praticamente desconhecida, poderia fazer de Silone um escritor regionalista; todavia os questionamentos levantados e trazidos para o leitor vão muito mais além. Certamente, as referências a elementos da sociedade fascista estão circunscritos a um determinado período da história italiana e européia. Contudo, as temáticas não se restringem a uma realidade geográfica ou histórica. O grande tema siloniano é o gênero humano que transcende, com uma leitura mais atenta, os iniciais e aparentes traços particulares. As experiências de um *cafone*, como aponta em *Fontamara*, podem ser as mesmas dos *coolies*, *fellhas*, *mugics*, *peones* etc. O caráter universal da obra siloniana foi reconhecido por Albert Camus que na entrevista cedida ao jornal *Demain*, em 1957, logo após ter recebido o prêmio Nobel, afirmou: “É porque amo o meu país que me sinto europeu. Vejam Silone, que fala para toda a Europa. Se eu me sinto ligado a ele é porque ele é ao mesmo tempo incrivelmente enraizado na sua tradição nacional e também regional”. Uma personalidade, a de Ignazio Silone, ligada sim profundamente à sua terra natal, mas extremamente atenta e preocupada com as questões de seu tempo, impressas e, de certa forma, testemunhadas nos escritos literários, jornalísticos e ensaísticos.

A obra de Ignazio Silone é fruto da sua imbricada relação e inserção na sociedade e, portanto, da experiência do vivido. A elaboração ficcional pode ser vista como uma tentativa de ler, compreender, interpretar, falar e “desvendar” aquilo que está à sua volta. E é nesta tentativa que ele recupera os elementos mais próximos e caros: a realidade da terra natal. Uma tarefa que ele, enquanto escritor e intelectual, (re)propõe ao leitor através de seus textos.

Notas

- ¹ BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 123.
- ² *Cafone* é o personagem do camponês que aparece quase todos os textos silonianos.
- ³ Maurice Blanchot discute esses posicionamentos de escritores e homens de cultura no livro **Los intelectuales em cuestión – esbozo de una reflexión**.
- ⁴ SILONE, Ignazio. **Romanzi e Saggi**. vol. 2. Milão: Mondadori, 1999, p. 1212
- ⁵ SILONE, Ignazio. **Romanzi e Saggi**. vol. 1. Milão: Mondadori, 1999, p. 1355.
- ⁶ Esta e outras cartas e documentos fazem parte dos arquivos do Centro Studi Ignazio Silone.
- ⁷ Esta e outras cartas e documentos referentes ao autor fazem parte do acervo do Centro Studi Ignazio Silone, localizada na cidade de Pescina.
- ⁸ SILONE, Ignazio. **Uscita di Sicurezza**. Milão: Mondadori, 2001, p. 98.
- ⁹ WEINRICH, Harald. **Lete – arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 31.
- ¹⁰ DICKENS, Charles. **David Copperfield**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1957, p. 34.
- ¹¹ SILONE, Ignazio. **Fontamara**. São Paulo: Berlendis e Vertecchi, 2003, p. 21.
- ¹² *Idem, ibidem*.
- ¹³ SILONE, Ignazio. **Fontamara**, *op. cit.*, p. 26.
- ¹⁴ O título dado por Ignazio Silone ao jornal dos *cafoni* provavelmente tem uma ligação com o romance **Chto delat? (1864) – O que fazer?** – do escritor russo Nicolai Chernyshevsky, que influenciou Tostói, Lênin e, até, Gramsci.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. **La decadenza degli intellettuali: da legislatori a interpreti**. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- BERTONI, Federico. **Realismo e letteratura – una storia possibile**. Torino: Einaudi, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **Los intelectuales em cuestión – esbozo de una reflexión**. Madrid: Editorial, Tecnoa, 2003.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- _____. **O tempo da memória**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CAIRO, Luiz Roberto, et al. (Org.) **Nas malhas da narrativa – ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema**. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2007.
- DICKENS, Charles. **David Copperfield**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1957.
- FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. In **Quaderni**. Roma: Editori Riuniti, 2000.
- PETERLE, Patricia, et al. (Org.) **Escritura e sociedade o intelectual em questão**. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2006.
- SAID, Edward. **Representações do intelectual: as palestras de Reith de 1993**. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- SILONE, Ignazio. **Fontamara**. Tradução de oris Cavallari. São Paulo: Berlendis e Vertecchi, 2003.
- _____. **Romanzi e saggi**, vol.1 e 2. Milão: Mondadori, 1999.
- _____. **Uscita di sicurezza**. Milão: Mondadori, 2001
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.
- WEINRICH, Harald. **Lete – arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

*LUCINDE, O "SINFILOSOFAR" DA LITERATURA**

Angelita Maria Bogado**

Resumo: Este trabalho pretende estudar a expressão poética e filosófica existente no romance *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel (1772-1829). Crítico e pensador deste período, Schlegel concretiza nesta obra, através da linguagem e da forma, os ideais do Primeiro Romantismo (*Frühromantik*). Tendo como base o idealismo subjetivo da filosofia de Johann Gottlieb Fichte, ele desenvolve um conceito que chama de "poesia progressiva universal". A produção dos pensadores do *Frühromantik* girou em torno principalmente de ensaios filosóficos, da história da literatura e da crítica literária e o romance de Schlegel compreende a infinitude dessas questões. *Lucinde* está muito distante de ser um romance de entretenimento: trata-se de um projeto romântico. Filosofia, crítica literária e história da literatura em forma de arte.

Palavras - chave: *Lucinde*; Friedrich Schlegel; Filosofia; Teoria Literária; Fichte.

Abstract: The research consists in studying the poetic and philosophical expression existing in the novel *Lucinde* (1799), by Friedrich Schlegel (1772-1829). Critic and thinker from that period, Schlegel renders in this piece, through his language and structure, the ideal of the Early German Romanticism (*Frühromantik*). Based on the subjective idealism from the philosophy of Johann Gottlieb Fichte, Schlegel develops a concept which he names "universal progressive poetry". The production of the *Frühromantik*'s thinkers mainly moved around philosophical essays, history of literature and literary critique; and the Schlegel's novel comprehends infinities of these issues. *Lucinde* is quite far away from being an entertainment novel: it's a romantic project. Philosophy, literary critique and literature history turned into art.

Keywords: *Lucinde*; Friedrich Schlegel; Philosophy; Theory of Literature; Fichte.

* O prefixo "sin" do grego *syn* significa "juntamente", "ao mesmo tempo" e é utilizado por Schlegel para criar neologismos. No caso da palavra "sinfilosofar" está a idéia de reunir mundos e pensamentos que se completam, justamente na diversidade.

** Mestre em Estudos Literários (UNESP) e professora do CAHL, Centro de Humanidades e Letras, da UFRB.

1. O Romance-projeto de Friedrich Schlegel

Juntamente com seu irmão August Wilhelm Schlegel, e com Novalis e Tieck, Friedrich Schlegel foi um dos idealizadores da primeira fase do romantismo alemão (*Frühromantik*). O grupo de amigos e intelectuais ficou conhecido na história da literatura mundial como “o círculo de Jena”.

Em 1798 os irmãos Friedrich e August Wilhelm, líderes do grupo e do movimento literário, lançaram a revista *Athenäum* (1798-1800), que serviu de veículo disseminador das primeiras idéias românticas. Em uma das edições, encontra-se o famoso fragmento 216 de Schlegel, no qual ele aponta a Revolução Francesa, a *Doctrina das Ciências* de Fichte e o *Meister* de Goethe como as maiores tendências da época. Diante deste fragmento, pode-se inferir o contexto histórico, o posicionamento filosófico e a obra indicadora de caminhos para o autor de *Lucinde*. A Alemanha ainda não era um Estado. A revolução e a luta por liberdade e pelo Estado uno que, em outros países, a exemplo da França, davam-se no campo político e econômico, em terras germânicas aconteciam no campo cultural. Liberdade e unidade eram manifestações que, na Alemanha, ocorriam na filosofia e nas artes. Fichte, discípulo de Kant, contribuiu com reflexões sobre o autoconhecimento e a autoconsciência. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe publicado entre 1795-1796, indicara a forma – o gênero romance – acolhida pela primeira geração romântica como a mais apropriada para unir arte e filosofia.

A linguagem fragmentária e o uso da metáfora são alguns dos recursos empregados em *Lucinde* para tornar fluidos os limites entre a crítica e a ficção, entre filosofia e poesia, questionando assim o espírito hermenêutico da época.

“A teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance”, afirma Friedrich Schlegel em *Conversa sobre a poesia*¹. *Lucinde*, então, deve ser lido sob esta perspectiva. O romance-ensaio é uma tentativa de transpor o ideário romântico do plano teórico (*Conversa sobre a poesia*)², para o plano poético (*Lucinde*): “O original desta obra [*Lucinde*], de Schlegel, está justamente na tentativa de conciliar ficção com a reflexão filosófica e estética”³. As alegorias schlegelianas conectam o romance diretamente com as bases teóricas do movimento primeiro-romântico da Alemanha: a criação de uma “nova mitologia”, o “gênero romance” e a “poesia universal progressiva”.

O caráter fragmentário é o traço peculiar da escrita schlegeliana. *Lucinde* não foge a esta sistematização. O romance-projeto é composto de pequenos ensaios sobre as bases do movimento romântico alemão: a filosofia, o gênero, a “poesia universal progressiva”, bem como as características estéticas desta poesia – a ironia, o chiste, a nova mitologia, a crítica e o papel do leitor neste universo.

O caráter “universal” desta poesia procura confrontar elementos díspares, idéias e pensamentos divergentes, com a intenção de alcançar uma produção criativa e original e ultrapassar a fronteira normativa dos gêneros literários. Já o caráter “progressivo” não busca simplesmente abranger o homem e o mundo, vai além: aqui a poesia procura desencadear um processo de potenciação e reflexão do ser rumo ao infinito, um processo de formação que não se acaba.

Apresentaremos uma das bases mais importantes para o desenvolvimento da poesia romântica: o sistema filosófico de Fichte – o Eu põe a si próprio no centro da reflexão. Vamos expor como Schlegel vê neste primeiro princípio da filosofia transcendental de Fichte a possibilidade de uma criação livre e infinita da arte.

Veremos que inspirado no sistema filosófico de Fichte, Schlegel constrói através da alegoria uma síntese de *Lucinde* (Eu) e *Meister* (não-Eu) representado na figura de Guilhermine (personagem do romance).

2. Guilhermina: uma síntese entre Eu e não-Eu

Para Schlegel, toda obra de arte encerra um ideal em si mesma; perceber esse ideal e desdobrar suas potencialidades são tarefas do crítico. Além de detectar as fórmulas empregadas pelo autor na

elaboração da obra, o ofício do crítico é dar continuidade ao trabalho do escritor. Assim Schlegel concebe o crítico artístico. A crítica, ao revelar os mecanismos literários, atua como uma espécie de tradução que se realiza a partir do próprio fazer artístico. O crítico passa a ser um autor elevado a segunda potência, um “autor-amplificado”⁴, embuído de um espírito poético e filosófico. Rompe-se as fronteiras entre crítica e poesia, filosofia e arte e eleva-se a figura do crítico.

Em toda a extensão do texto há uma exigência de se deslocar a voz autoral em proveito do crítico/leitor:

Se eu imitar os gestos dela, logo imita ela a minha imitação; foi assim que combinamos uma linguagem feita de mímica, é assim que nos entendemos um com o outro por meio de hieróglifos próprios das artes plásticas e dramáticas.⁵

Esse jogo mimético traduz a relação estabelecida pelo autor Friedrich Schlegel entre sua própria narrativa, (o romance *Lucinde*) e o romance de Goethe (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), com o qual não apenas dialoga, mas também constitui uma intertextualidade crítica.

E quando Júlio declara: “A poesia serve-lhe [a Guilhermina] assim para ir entrelaçando as imagens floridas de todas as coisas”, a citação parece ilustrar alguns dos pressupostos básicos da poética schlegeliana para o gênero romance. Essa hipótese encontra respaldo tanto na própria construção do *Meister*, entendido por Schlegel como paradigma do romance romântico, quanto no fragmento 116⁶.

Outra exigência da crítica primeiro-romântica é a da autoreflexão. A obra deve produzir auto-conhecimento, isto é, um julgamento de si própria. Sobre isso Novalis declara “Alguns livros não precisam de recensão alguma, apenas de um anúncio; eles já contêm a recensão”⁷.

Em “*Charakteristik der kleinen Wilhelmine*”, o narrador descreve as características da pequena Guilhermina. Com apenas dois anos, esta criatura concentra elementos muito importantes para o entendimento da crítica romântica. Por meio de um discurso alegórico a figura dessa criança representa tanto o ideal de crítica como o de metacrítica. A criança figurativiza o ideal de unidade, reúne traços de feminilidade e de masculinidade. Em certos momentos parece simbolizar o *Meister* e em outras passagens reflete a si própria, e se torna *Lucinde*.

Considerada esta criança singular, não segundo a retrospecção de uma teoria unilateral, mas, como convém, em todos os aspectos e de um modo geral, poder-se-á ousadamente dizer a respeito dela, - e será talvez o melhor, - que é a pessoa mais espirituosa do seu tempo ou da sua idade. Isto não é pouco, já que tão raro é haver entre as criaturas de dois anos quem possua tão harmoniosa formação. A mais forte de todas as fortes provas da sua perfeição interior é a sua serena auto-satisfação.⁸

Porque esta característica [*de Guilhermina*] que estou descrevendo não deve representar mais do que um ideal, ideal que desejo esteja sempre presente aos nossos olhos. Aos meus, para que esta pequena obra de arte, consagrada a uma bela e graciosa sabedoria da vida, me não deixe nunca afastar para muito longe da linha subtil da decência; aos teus, para que tu nesse exemplo vejas a prévia desculpa de todas as impudências que eu espero ainda vir a cometer, ou, pelo menos, para que julgues e aprecies de um ponto de vista superior.⁹

Guilhermina, uma espirituosa e perspicaz criatura de apenas dois anos descrita por Júlio, parece ser uma alusão à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796). O nome Guilhermina (*Wilhelmine*) remete ao personagem Wilhelm Meister de Goethe, e ao mesmo tempo a Lucinde, pois o nome da criança está no feminino. Desta forma Schlegel produz uma unidade: *Wilhelmine* = *Meister* + *Lucinde*. A idade de Guilhermina (dois anos) se aproxima do tempo da obra de Goethe (*Lucinde* é publicado em 1799, três anos após a publicação do *Meister*).

Meister é apresentado no fragmento 216 da *Athenäum* como uma grande tendência do seu tempo: “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época”¹⁰. Ao tomarmos Guilhermine como uma alegoria do *Meister*, encontramos essa mesma idéia – da obra como uma “tendência”: “[Guilhermina] é a pessoa mais espirituosa do seu tempo ou da sua idade. Isto não é pouco, já que tão raro é haver entre as criaturas de dois anos quem possua tão harmoniosa formação”¹¹. Sobre esse modelo crítico idealizado por Schlegel, Benjamin declara: “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”¹².

A dificuldade de se estabelecer o jogo proposto pelo autor é intencional. No entanto, a narrativa nesse capítulo segue os três princípios básicos do sistema filosófico fichtiano: identidade (Eu), contradição ou oposição (não-Eu) e síntese (a unificação do Eu com o não-Eu). Fichte criou esse sistema na tentativa de superar a dualidade da filosofia kantiana que impossibilitava a unificação entre poesia e filosofia. Para construir a personagem Guilhermina, Schlegel parece ter se inspirado nesse ideal de síntese, pois essa criança se configura como uma unidade entre: *Lucinde* (Eu) e *Meister* (não-Eu); alegoria e símbolo; poesia e filosofia:

A razão de ser do não-Eu é manifestar o lado oposto do Eu-puro, ou seja, o não-Eu é o outro do Eu-puro, mas essa diferença não é excludente, pelo contrário, o não-Eu vem para completar o Eu-puro, a diferença é suprasumida na unidade com a identidade.¹³

Guilhermina seria a representação crítica da síntese entre *Lucinde* (Eu) e *Meister* (não-Eu), e como a crítica de Schlegel, ao romance de Goethe, transita entre o elogio e a contestação o leitor poderá enfrentar grandes dificuldades para caracterizar e compreender esta personagem.

3. A infinitude da reflexão e seus movimentos

*Um bom prefácio tem de ser, ao mesmo tempo, a raiz e o quadrado do livro.*¹⁴

Como já foi dito, *Lucinde* não é um romance de entretenimento, mas um ensaio crítico no qual Schlegel aplicou sistematicamente a teoria do conhecimento romântico que ele próprio criou juntamente com os outros jovens pensadores do grupo de Jena.

Para evidenciar o valor de verdade dessa sentença, o primeiro passo é definirmos a concepção do autor sobre o que vem a ser um texto crítico. O fragmento 403 da *Athenäum* nos indica sua posição: “A resenha genuína deveria ser uma equação crítica, resultado e experimento filológico e de uma investigação literária”¹⁵.

Para compreendermos melhor esta afirmação e provarmos que *Lucinde* segue a definição de “resenha genuína” do fragmento 403, será preciso contemplar os estudos de Fichte. Teóricos e críticos literários afirmam que a base da produção dos *Frühromantiker* está na filosofia de Fichte, pois eles “partem da filosofia de Fichte, e o pensamento de todos os representantes da primeira etapa do movimento romântico, em grau maior ou menor, **só pode ser compreendido a partir da Teoria da Ciência**”¹⁶.

A Teoria da Ciência ou *A Doutrina da Ciência*, como passaremos a nos referir doravante ao texto, foi publicada em 1794. Segundo o seu tradutor para o português, Rubens Rodrigues Torres Filho, trata-se de “um dos mais densos e difíceis [textos], de toda a filosofia ocidental”¹⁷. No entanto, mesmo diante de tais dificuldades, é preciso enfrentar o hermetismo do sistema fichtiano, se quisermos compreender o germe do movimento romântico.

As bases do grupo de Jena foram erguidas a partir da teoria da reflexão de Fichte, em *A Doutrina da Ciência*. Defensor da liberdade humana, ele encontrou no “Eu” a origem de toda sua busca: a autonomia do Ser pensante.

O Eu põe a si próprio no centro da reflexão, “Ele [o Eu], é ao mesmo tempo agente e produto da ação”¹⁸, isto é, sujeito e objeto da reflexão. Isso significa que a atitude do filósofo deve ser, sobretudo, um esforço no sentido de pensar-se a partir da própria interioridade: “toda a filosofia depende desta atitude: *pensa-te a ti mesmo*”¹⁹. Podemos afirmar o mesmo com relação à literatura primeiro-romântica, na medida em toda a gênese do idealismo alemão também parte desta premissa. O Eu de Fichte é forma pura que, ao refletir sobre a sua forma, gera a autoconsciência – “o que era eu, antes de chegar à autoconsciência?” Fichte pergunta e, em seguida, nos dá a resposta: “A resposta natural a isso é: eu não era absolutamente nada; pois eu não era eu”²⁰. Só somos algo a partir de nós mesmos, um eu “autodeterminante” e “autodeterminado” possuidor de uma liberdade desmedida e inconcebível até então.

Schlegel vê neste primeiro princípio da filosofia transcendental de Fichte a possibilidade de uma criação livre e infinita da arte. E, para fundar a teoria do conhecimento romântico, o autor de *Lucinde* transfere para o centro de suas reflexões, no lugar do Eu, a Arte.

A “*forma da forma como seu conteúdo*”, isto é, a forma [Eu, no caso, *Lucinde*], que reflete sobre sua própria forma [Eu, *Lucinde*], torna-se conteúdo (metalinguagem). Schlegel recria essa expressão de Fichte de forma poética: “O *sentido* que vê a si mesmo, torna-se espírito”²¹.

Isso nos permite examinar o significado da primeira parte do fragmento 403: “A resenha genuína deveria ser **uma equação crítica**”. O tradutor dos fragmentos de Schlegel para o português, Marcio Suzuki, em nota, nos traz uma elucidativa interrogação: “Será que espírito é sentido elevado à segunda potência?”²². A essa pergunta nos responderia Schlegel: “**o voltar para si, o Eu do eu, é a potenciação**; o sair de si a extração da raiz quadrada da matemática”²³. Por ora vamos nos deter apenas no início dessa proposição (ver grifo); e mais adiante veremos o segundo movimento: “o sair de si”. O auto-desdobramento do Eu é o primeiro movimento dessa “equação crítica” proposta por Schlegel. Esse movimento inicial da matemática schlegeliana, ou seja, o sistema pelo qual o “sinfilosofar” de *Lucinde* é construído pode ser observado no trecho a seguir, inserido no capítulo intitulado “Uma Reflexão”:

O pensamento tem a particularidade de poder tornar-se em seu próprio objeto, **e desse modo pensar sem fim**. Por isso a vida do homem culto e meditativo é a cultura e a mediação contínuas sobre o belo enigma do seu destino humano. Ele considera sempre de novo o destino, porque tal destino consiste sempre em destinar e ser destinado.²⁴ (grifo nosso)

Podemos observar, nesse primeiro princípio do Eu como sujeito-objeto da reflexão, não só as similitudes entre as teorias fichtianas e schlegelianas: o afastamento entre as idéias de um e outro também já pode ser constatado. Chamamos a atenção para a passagem acima grifada. É na infinitude que está o ponto de divergência entre eles.

Para Fichte a infinitude deve ser varrida da reflexão por ser desnecessária, ou melhor, perigosa. O expandir do eu se afasta cada vez mais do eu original, por isso o Eu deve buscar a finitude, e isso para que não ocorra um processo de distanciamento e, conseqüentemente, um apagamento desse Eu absoluto. A respeito das aproximações e afastamentos das teorias de Fichte e Schlegel, Benjamin considera que:

Na reflexão, no entanto, existem, como se viu, dois momentos: a imediatez e a infinitude. A primeira fornece à filosofia de Fichte a indicação para buscar exatamente nessa imediatez a origem e a explicação do mundo; a segunda [a infinitude], no entanto, turva essa imediatez, e deve ser eliminada da reflexão por meio de um processo filosófico. O interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, [...], separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original.²⁵

Para Schlegel, no entanto, o turvamento, ou seja, aquilo que indetermina o determinado, é a única possibilidade de o pensamento não cair no vazio estéril do autorefletir. O pensar do pensar

estético de Schlegel é e deve ser transformador. O “jogo” do determinado com o indeterminado é a possibilidade de representação do movimento enigmático da existência – velamento e desvelamento; infinito e finito – a potencialização do eu, o multiplicar-se de si mesmo não tolera a finitude proposta pela filosofia teórica de Fichte. E a arte, para Schlegel, pode suplantar os limites impostos pela filosofia. O artista sensível domina o Não-Eu (matéria), e o liberta de sua condição finita:

O indeterminado tem mais mistério, mas o determinado tem mais magia. A confusão incitadora [Die reizende Verwirrung] do indeterminado é mais romântica, mas a sublime formação do determinado é mais genial. [...] O determinado e o indeterminado, bem como a plenitude de suas relações determinadas e indeterminadas, formam um todo uno, [...], o próprio Universo não é mais do que um jogo do determinado com o determinado, e a verdadeira determinação do determinável é uma miniatura alegórica da vida e do movimento do fluxo eterno da criação.²⁶

Aqui, por meio da alegoria, Schlegel está em contato direto com Goethe. A discussão nesse fragmento de *Lucinde* recai sobre a querela mais famosa entre eles, referente às diferenças entre símbolo e alegoria. Na citação acima, a metáfora do indeterminado se aplica à alegoria e do determinado ao símbolo.

Nesse recorte pode-se perceber o segundo movimento da “equação crítica”; “o sair de si”. Retomemos a afirmação de Schlegel, focalizando, agora, sua parte final: “o voltar para si, o Eu do eu, é a potenciação; **o sair de si a extração da raiz quadrada da matemática**”. Essa operação de “sair de si” é efetuada pelo uso da alegoria, que é a equação capaz de conectar pensamentos, obras e épocas distintas devido ao seu caráter progressivo.

“A infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão”²⁷. Este itinerário [o sair de si] tem como função conectar a obra e o leitor com o mundo objetivo (o não-Eu). O autoconhecimento não se revela apenas através de um movimento de interiorização (potenciação), é preciso “sair de si” para se alcançar o conhecimento do Eu. O sair de si tem na verdade um percurso com destino certo: o si mesmo (*Lucinde*). Quanto mais o eu se afasta, mais ele se aproxima de si. Inspirados por Fichte, Novalis, assim como Schlegel, também se ocupou em refletir sobre os movimentos do entrar e sair de si nos seus fragmentos:

Retornar para dentro de si significa, para nós, abstrair do mundo exterior. Para os espíritos, a vida terrestre significa, analogicamente, uma consideração interior – um entrar dentro de si – um atuar imanente. Assim a vida terrestre origina-se de uma reflexão originária – um primitivo entrar-dentro-de-si, concentrar-se em si mesmo – que é tão livre quanto nossa reflexão. Inversamente, a vida espiritual neste mundo origina-se de um irromper daquela reflexão primitiva o espírito volta a desdobrar-se - o espírito volta a sair em direção a si mesmo – volta a suspender em parte aquela reflexão – e nesse momento diz pela primeira vez – eu. Vê-se aqui quão relativo é o sair e entrar. O que chamamos entrar é propriamente sair – uma retomada da figura inicial.²⁸

Os movimentos de potencialização (**EU²**) e de redução (**ÖEU**) se engendram para formar a “equação crítica” a que Schlegel se referiu em seu fragmento 403, e que Novalis chama de “romantizar”:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. **Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa**. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo – Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito – através dessa conexão este é logaritmicado – Adquire uma expressão corriqueira, filosofia romântica. *Lingua Romana*. **Elevação e rebaixamento recíprocos**.²⁹ (grifo nosso).

O "sinfilosofar" de *Lucinde* é resultado de um "experimento filológico e de uma investigação literária", assim como determina o fragmento 403. Nesta obra Schlegel buscou confrontar idéias e pensamentos divergentes com a intenção de alcançar uma produção criativa e original. Dentro da finitude do romance o autor incorporou a infinitude a qual Schlegel batizou de "poesia universal progressiva", assim definida por Márcio Suzuki: "A busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e romance, que não é de fato um gênero, mas o meio onde se combinam os gêneros"³⁰.

4. Auto-limitação

[Determinado e indeterminado] tendem por vias opostas, a aproximar-se do infinito e afastar-se do infinito. Com lentos mas seguros progressos, o indeterminado, que parte do centro da sua finitude e da sua beleza, dilata o seu desejo inato até ao ilimitado. O perfeito determinado, pelo contrário, com um salto ousado projecta-se para fora do bem-aventurado sonho do querer infinito, e, tornando-se cada vez mais fino, incessantemente se dilata na nobre **autolimitação** e na bela moderação.³¹ (grifo nosso)

As duas operações resultam sempre num refletir transformador, sendo que a preocupação com a originalidade da criação e sua infinitude são questões centrais e interligadas na teoria romântica. Os movimentos conscientes do "entrar e sair de si" (de potencialização e de redução) são procedimentos racionais que promovem o equilíbrio entre sentimento e razão. A presença da "auto-limitação" é fator determinante neste jogo romântico, é a força racional que distingue o poeta romântico do gênio do *Sturm und Drang*³².

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado [*begeistert*], se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso desconhecerá o valor e a dignidade da **autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado**. O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não se limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se com isso, um escravo.³³ (grifo nosso).

O leitor deve se "autolimitar" (distanciamento crítico) para que, assim, possa compreender o verdadeiro espírito de *Lucinde*. O texto dialoga com a produção artística do passado (por meio de análises e críticas alegóricas), e mantém vivo o diálogo com o pensamento artístico do futuro.

Fica evidente a preocupação de Schlegel com a recepção da obra. Ele vê em cada leitor um crítico em potencial. Essa tomada de posição dinâmica por parte do leitor exige dele, na visão de Schlegel, a reflexão mais elevada do "Eu". A respeito desses desdobramentos de graus, ele expressa o que espera do leitor-crítico: "aprecies de um ponto de vista superior". A construção da obra está nas mãos dos críticos e leitores. O narrador expõe o jogo alegórico para que o seu leitor possa desvelar sua verdadeira intenção:

[...] **E se este pequeno romance da minha vida te pode parecer demasiado rude e selvagem, pensa então em que também ele é uma criança**, suporta o seu inocente desmando com clemência materna, permite que a criança caprichosa te acaricie com beijos.³⁴

Se não quizeres [sic] ser demasiado rigorosa quanto à verossimilhança e à significação geral de uma simples alegoria; **se estiveres disposta a não ver nesta narrativa desajeitada maior malícia do que quanta pode confessar um narrador inábil** que não quer melindrar ninguém nos seus preconceitos; **contar-te-ei então nestas páginas um dos meus últimos sonhos de sonhador acordado, porque o resultado vem a ser o mesmo que o da característica da pequena Guilhermina.**³⁵ (grifo nosso).

Schlegel aposta no caráter progressivo da alegoria como meio de superar os limites da linguagem referencial, de desenvolver as potencialidades da língua, e de colocar a obra de arte no domínio do Absoluto (rumo ao infinito).

No capítulo final de *Lucinde* “Ludicidades da fantasia” (*Tändeleien der Fantasie*) Schlegel apaga os sinais do enunciador, ele parece querer nos falar sem espíritos intermediários, não há sinais de que Júlio, Antonio ou Lucinda estejam narrando as linhas finais do romance. O último texto de *Lucinde* assemelha-se a um ensaio, no qual estão condensadas as intenções (*Absichten*) de Schlegel:

Ter desígnios [Absichten], actuar por desígnios, enlaçar artisticamente uns desígnios com outros desígnios, para que surja um novo desígnio, é um mau hábito que está profundamente enraizado na natureza insensata do homem, que foi feito à imagem de Deus. Assim, quer ir e vir livremente, sem desígnio vogando sobre o rio de imagens e de sentimentos que eternamente flui na sua consciência, tem de estabelecer um projecto, tem de formular um desígnio, tem de obedecer a uma regra.³⁶ (grifo nosso)

Esse parágrafo representa a síntese das pretensões de Schlegel: *Lucinde* é o seu “desígnio enlaçado artisticamente”, em outras palavras, é o seu romance projeto, em que a teoria do romance é ela mesma um romance. Schlegel olha para o passado para que no futuro “surja um novo desígnio”. A liberdade do poeta deve ser conduzida pelo intelecto, assim é *Lucinde*, uma obra cerebral que obedece a uma regra, a confusão romântica, na qual, caos, fragmentação, diversidade, dissonância, ambigüidade, fantasia, são guiadas pela razão.

A dinâmica do espírito romântico, o eterno devir estão representados pela circularidade da obra no parágrafo final:

Este círculo mágico é que a cerca, e **este círculo é cada vez mais belo.** A alma não pode sair dele. **Tudo quanto forma e tudo quanto exprime tem a melodia de uma romanza [Romanze] maravilhosa, escrita de propósito sobre os belos segredos do mundo ingênuo dos deuses.** Essa romanza seria acompanhada pela música encantatória dos sentimentos, e seria ilustrada com as mais belas e significativas flores da maravilhosa vida do amor.³⁷ (grifo nosso)

Lucinde está se filiando ao círculo dos escritores de espírito romântico. O círculo mágico que enlaça essa obra não se assemelha a um círculo fechado e estéril, a circularidade promovida por esse romance é dinâmica. O movimento é similar a uma espiral, em que a circularidade conecta o homem com a história e a produção passada na tentativa de reencantar o futuro.

Notas

¹ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Conversa sobre a Poesia**. (tradução de Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.

² O pensamento teórico do grupo de Jena é apresentado, neste livro, em forma de diálogos. Amigos conversam sobre literatura e sobre a nova situação cultural. Juntos procuram estabelecer novas diretrizes capazes de refletir e representar esta nova era. O caráter fragmentário permeia toda a discussão.

³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A redescoberta do idealismo mágico. In: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. (Tradução de Marcio Seligmann-Silva). 3 ed. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 2002.

⁴ O termo "autor-amplificado" para designar o crítico na visão schlegeliana foi empregado por Seligmann-Silva em 06 de junho de 2006, na disciplina concentrada "Walter Benjamin, teórico da crítica", oferecida no Programa de Pós-Graduação, UNESP, Campus Araraquara.

⁵ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinda**. (Tradução de Álvaro Ribeiro). Portugal: Guimarães & C. Editores, 1979, p. 28. "Mache ich ihre Gegehrden nach, so macht sie mir gleich wieder mein Nachmachen nach; und so haben wir uns eine mimische Sprache gebildet und verständigen uns in den Hieroglyphen der darstellenden Kunst" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 21).

⁶ [Fragmento 116] "A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte, e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contenha em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda a espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. [...] (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997/Schlegel, 1997, p. 64)

⁷ BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. (Tradução de Márcio Seligmann-Silva). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 31.

⁸ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 27. "Betrachtet man das sonderbare Kind nicht mit Rücksicht auf eine einseitige Theorie, sondern wie es sich ziemt, im Grossen und Ganzen: so darf man kühnlich von ihr sagen, und es ist vielleicht das beste was man überhaupt von ihr sagen kann: Sie ist die geistreichste Person ihrer Zeit oder ihres Alters. Und das ist nicht wenig gesagt: denn wie selten ist harmonische Ausbindung unter zweyjährigen Menschen? Der stärkste unter vielen starken Beweisen für ihre innere Vollendung ist ihre heitere Selbstzufriedenheit" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 21).

⁹ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 30. "Denn diese Charakteristik soll ja nichts darstellen als ein Ideal, welches ich mir stets vor Augen halten will, um in diesem kleinen Kunstwerke schöner und zierlicher Lebensweisheit nie von der zarten Linie des Schicklichen zu verirren, und dir, damit du alle die Freyheiten und Frechheiten, die ich mir noch zu nehmen denke, im voraus verzeihst, oder doch von einem höhern Standpunkte beurtheilen und würdigen kannst" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 22).

¹⁰ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Dialeto dos fragmentos**. (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997.

¹¹ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinda**. (Tradução de Álvaro Ribeiro). Portugal: Guimarães & C. Editores, 1979.

- ¹² BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão.** (Tradução de Márcio Seligmann-Silva). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ¹³ SANTOS NETO, Artur Bispo. **A filosofia do Romantismo.** Maceió: EDUFAL, 2005.
- ¹⁴ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 21.
- ¹⁵ *Idem*, p. 128.
- ¹⁶ BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo.** 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 91. (grifo nosso)
- ¹⁷ TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Fichte vida e obra. In: **Os Pensadores.** (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992, p. 34.
- ¹⁸ FICHTE, Johann Gottlieb. A Doutrina-da-ciência de 1794. In: **A Doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos.** (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1992, p. 46. (**Os Pensadores**, Fichte)
- ¹⁹ BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo.** 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 86.
- ²⁰ FICHTE, Johann Gottlieb, *op. cit.*, p. 46.
- ²¹ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 112.
- ²² Cf. nota de Márcio Suzuki, In: **Dialeto dos fragmentos**, p. 200.
- ²³ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 44. (grifo nosso)
- ²⁴ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 162. "Das denken hat die Eigenheit, dass es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann. Darum ist das Leben des gebildeten und sinnigen Menschen ein stetes Bilden und Sinnen über das schöne Räthsel seiner Bestimmung. Er bestimmt sie immer neu, denn eben das ist seine ganze bestimmung, bestimmt zu werden und zu bestimmen" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde.** Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 105).
- ²⁵ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 33.
- ²⁶ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinda.** (Tradução de Álvaro Ribeiro). Portugal: Guimarães & C. Editores, 1979. "Das Unbestimmte ist geheimnisreicher, aber das Bestimmte hat mehr Zauberkraft. Die reizende Verwirrung des Unbestimmten ist romantischer, aber die erhabene Bildung des Bestimmten ist genialischer. Die Schönheit des Unbestimmten ist vergänglich wie das Leben der Blumen und wie die ewige Jugend sterblicher Gefühle; die Energie des Bestimmten ist vorübergehend wie das ächte Ungewitter und die ächte Begeisterung. Wer kann messen und wer kann vergleichen was eines wie das andre unendlichen Werth hat, wenn beydes verbunden ist in der wirklichen Bestimmung, die bestimmt ist, alle Lücken zu ergänzen und Mittlerin zu seyn zwischen dem männlichen und weiblichen Einzelnen und der unendlichen Menschheit? Das Bestimmte und das Unbestimmte und die ganze Fülle ihrer bestimmten und unbestimmten Beziehungen; das ist das Eine und Ganze, das ist das wunderlichste und doch das einfachste, das einfachste und doch das höchste. Das Universum selbst ist nur ein Spielwerk des Bestimmen des Unbestimmen und das wirkliche Bestimmen des Bestimmbaren ist eine allegorische Miniatur auf das Leben und Weben der ewig strömenden Schöpfung. Mit ewig umwandelbarer Symmetrie streben beyde auf entgegengesetzten Wegen sich dem Unendlichen zu nähern und ihm zu entfliehen. Mit leisen aber sichern Fortschritten erweitert das Unbestimmte seinen angebohrnen Wunsch aus der schönen Mitte der Endlichkeit ins Gränzenlose. Das vollendete Bestimmte hingegen wirft sich durch einen kühnen Sprung aus dem seeligen Traum des unendlichen That und nimmt sich selbst verfeinernd immer zu an grossmüthiger Selbstbeschränkung und schöner Genügsamkeit." (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde.** Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 105-106).
- ²⁷ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 34.
- ²⁸ NOVALIS. **Pólen.** (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 61.
- ²⁹ *Idem*, p.142.
- ³⁰ SUZUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: **O Dialeto dos fragmentos.** (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 17.
- ³¹ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 164.

³² Sobre o *Sturm und Drang* Karin Volobuef escreveu: "O romantismo na Alemanha foi precedido pela corrente literária pré-romântica denominada *Sturm und Drang* (1767-1785), um movimento de protesto realizado por jovens intelectuais que herdaram do Iluminismo a valorização da liberdade e autodeterminação do indivíduo, mas que nutriram forte descrédito em relação à possibilidade de realização desse ideal pela educação ou ensino" (VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999, p. 29).

³³ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Dialeto dos fragmentos**. (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997.

³⁴ "Und sollte dir ja dieser kleine Roman meines Lebens zu wild scheinen: so denke dir, das ser ein Kind sei und ertrage seinen unschuldigen Mutwillen mit mütterlicher Langmut und lass dich von ihm lieblosen" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 23).

³⁵ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinda**. (Tradução de Álvaro Ribeiro). Portugal: Guimarães & C. Editores, 1979, p. 31-32.

³⁶ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 181. "Absichten haben, nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben; diese Unart ist so tief in die närrische Natur des gottähnlichen Menschen eingewurzelt, dass er sichs nun ordentlich vorsezen und zur Absicht machen muss, wenn er sich einmal ohne alle Absicht, auf dem innern Strom ewig fliessender Bilder und Gefühle frey bewegen will" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 116-117).

³⁷ SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm, *op. cit.*, p. 185. "Immer schöner umgiebt sie dieser Zauberkreis. Sie kann ihn nie verlassen und was sie bildet oder spricht, lautet wie eine wunderbar Romanze von den schönen Geheimnissen der kindlichen Götterwelt, begleitet von einer bezaubernden Musik der Gefühle und geschimückt mit den bedeutendsten Blüthen des lieblichen Lebens" (SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 119).

Referências bibliográficas

BEHLER, Ernst. Goethes Wilhelm Meister und die Romantheorie der Frühromantik. In: **Études Germaniques**. vol. 44, n. 4 (176), out/dez 1989, p. 409-428.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. (Tradução de João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. (Tradução de Márcio Seligmann-Silva). 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BENN-IBLER, Veronika. "Friedrich Schlegel e o resgate do leitor no romantismo alemão na obra de Lucinde". In: **Cânones & Contextos**: anais, vol. 3/5. Congresso Abralic. Rio de Janeiro, 1998, p. 1125-1128.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75-111.

COMPAGNON, Antoine. A História. In: **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. (Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 195-223.

FICHTE, Johann Gottlieb. A Doutrina-da-ciência de 1794. In: **A Doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos**. (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1992, p. 35-176. (Os Pensadores, Fichte)

FUGITA, Natália Giosa. **Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister, de August-Wilhelm Schlegel; "Resenha de 'Algumas bservações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister', de August-Wilhelm Schlegel", de Friedrich Schlegel; "Sobre o Meister de Goethe", de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório**. 2007. 147 f. Trabalho Dissertação (Mestrado em História da Filosofia)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza**. Kriterion. Belo Horizonte, v. 46, n. 112, 2005, p. 183-190.
- GOTHE, Johann Wolfgang. **Escritos de arte**. (Traducción y notas Miguel Salmerón). Madrid: Síntesis, 1999.
- _____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. (Tradução de Nicolino Simone Neto). São Paulo: Ensaio, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.
- HEISE, E. & RÖHL, R. **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Ática, 1986.
- LÖWY, M. & SAYRE, R. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. (Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira). Petrópolis: Vozes, 1995.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.
- _____. **A não-ficção primeiro-romântica: os exemplos de F. Schlegel e Novalis**. Datilografado (trabalho em fase de elaboração).
- NOVALIS. **Pólen**. (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.
- ORTEGA, Francisco J. G. **"A piada é inesgotável, não a seriedade". A crítica hegeliana à ironia romântica e suas implicações para a teoria estética**. Kriterion, Belo Horizonte, v. 1001, Jun/ 2000, p. 20-45.
- POLHEIM, von Karl Konrad. Zur begrifflichen Komposition der Lucinde. In: **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 125-129.
- _____. Nachwort. In: **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005, p. 217-223.
- SANTOS NETO, Artur Bispo. **A filosofia do Romantismo**. Maceió: EDUFAL, 2005.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. (Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. **Poesia Ingênua e Sentimental**. (Tradução. pref., notas Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich Wilhelm. **Lucinde**. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005.
- _____. **Dialeto dos fragmentos**. (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. **Conversa sobre a Poesia**. (tradução de Victor-Pierre Stirnimann). São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Fragmentos da revista Lyceum e Fragmentos da revista Athenäum. In: CHIAMPI, I. (Coord.) **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1991, p. 35-44.
- _____. **Lucinda**. (Tradução de Álvaro Ribeiro). Portugal: Guimarães & C. Editores, 1979.
- _____. **Kritische Ausgabe**. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett Hans Eichner (Org.) München/Paderborn/Wien: ferdiand Schöningh, 1958 ss.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O Local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. A redescoberta do idealismo mágico. In: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. (Tradução de Marcio Seligmann-Silva). 3 ed. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 2002.
- _____. **Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin - Romantismo e crítica literária**. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999.
- SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1998.
- _____. A gênese do fragmento. In: **O Dialeto dos fragmentos**. (Tradução de Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 11-18.
- TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Campinas: Papirus, 1996.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Fichte vida e obra. In: **Os Pensadores** (Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Nova Cultural, 1992.

LITERATURA E HISTÓRIA: REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ ATRAVÉS DE A FERRO E FOGO I - TEMPO DE SOLIDÃO

Elaine dos Santos*
Rose Rehbein Lipke**

Resumo: Este trabalho estuda as relações entre Literatura e História como representações distintas de um mesmo acontecimento. Analisa-se a obra literária como a leitura social da História, em que o leitor pode construir novos significados para o real ausente e/ou presente da sociedade. Apresenta-se a Literatura como uma versão histórica de eventos e como a história dos sujeitos deste evento, para isso, destaca-se a História oficial da emigração/imigração alemã para o Rio Grande do Sul e a narrativa de “A ferro e fogo I” - “Tempo de Solidão”, de Josué Guimarães.

Palavras-chave: Literatura; História; imigração.

Abstract: This paper studies the relations between Literature and History as distinct representations of one same event. It is analyzed literary composition as the social reading of History, where the reader can construct new meanings for the absent or present Real of the society. It is presented Literature as a historical version of events and as the history of the subjects of this event. To this end, it is highlighted the official History of the German emigration/immigration to Rio Grande do Sul and the narrative of “A ferro e fogo I” - “Tempo de Solidão”, by Josué Guimarães.

Keywords: Literature, History, immigration.

* Professora mestre em Estudos literários pela Universidade Federal de Santa Maria (2001). E-mail: e.kilian@gmail.com.

** Professora licenciada em Letras pela Universidade Luterana do Brasil. Docente dos ensinios fundamental e médio no município de Novo Cabrais (RS).

I Introdução

História e Literatura são versões dos fatos podendo, portanto, serem distintas. A História oficial pode ser apenas uma versão político-econômica de um determinado acontecimento de acordo com a ideologia e os interesses de uma época, enquanto a Literatura pode constituir-se numa “versão” da História que, além de re-apresentar os fatos ocorridos, expõe, através dos personagens individuais e ficcionais, o sujeito social do evento e a sua trajetória, neste caso, ficcional. Para demonstrar que a Literatura tem se prestado à releitura da História oficial, utiliza-se como mote a História oficial da emigração/imigração do povo alemão para o Rio Grande do Sul e, em contraponto ao relato histórico, faz-se a análise da obra literária *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, de Josué Guimarães, em que, através dos personagens, não se revive o evento, mas se pode conhecer, além do acontecimento, o seu sujeito: o emigrante/imigrante alemão e sua degradante trajetória em seu país, como excedente social e instrumento a serviço do sistema no país estrangeiro.

II. Literatura e História: uma representação da passividade

A narrativa literária brasileira, no século XX, passou por profundas transformações. As duas décadas iniciais daquele século representaram um período de transição em que, de um lado, ainda havia a influência das tendências artísticas da segunda metade do século XIX; de outro, já começava a ser preparada a grande renovação modernista, que se iniciaria em 1922, com a Semana da Arte Moderna. A partir daí, a Literatura desvinculou-se, gradativamente, de um fazer literário universalizante e enveredou, paulatinamente, pelos caminhos da realidade brasileira, da história social, para, na década de 70, cravar suas raízes na História do país e mostrar um novo relato da passividade, trazendo a tona não só o evento histórico, mas a história do sujeito formador deste evento, cuja trajetória de vida, de um modo geral, se faz ausente na narrativa da História oficial.

Para Veyne, “a história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance (...)”¹. Sob tal perspectiva, reconhecer a História na Literatura e ler a História como Literatura é uma possibilidade que os estudos acadêmicos atuais nos oferecem, segundo aponta Burke:

(...) os historiadores contemporâneos demonstram mais respeito pela imaginação do que nos tempos, não muito distantes, em que afirmavam simplesmente descobrir ‘os fatos’. Um grupo de historiadores se dedica ao estudo da história do que eles chamam ‘representações’ (...). Até mesmo alguns historiadores econômicos (...) descobriram a utilidade do que eles chamam de ‘contra-factuais’, em outras palavras, os poderiam-ter-sido da história (...).²

Desta forma, a incerteza da veracidade do fato histórico associada à concepção que a História é uma narrativa, entre tantas outras “colocam a História oficial e a Literatura como leituras possíveis de uma recriação imaginária do real”³. Esta mudança teórica apresenta “como pressuposto básico a distinção entre passividade e narrativa histórica, aparecendo a primeira como o real acontecido e a segunda como o discurso ou o texto elaborado pelo historiador sobre aquela passividade”⁴.

A atual posição teórica situa História oficial e Literatura num mesmo patamar de credibilidade, pois ambas são a recriação da passividade de um evento. Conforme Chaves⁵, existiria “um momento privilegiado em que as paralelas se cruzam e a ficção imaginária ilumina a realidade insatisfatória que lhe deu origem”.

Logo, História e Literatura são versões do evento histórico em que a narração histórica é, via de regra, constituída pelo conhecimento dos fatos através da pesquisa e da leitura de documentos,

em que o historiador expõe sua versão ou a versão político-econômica da ideologia dominante, alheia ao sujeito ator do acontecimento. A narração histórica é a diégesis de um evento, ou seja, é a narração deste evento através do tempo sob a ideologia do sistema dominante à época do acontecido e da narração. De outro modo, a narração literária pode contar o fato histórico social e mostrar o sujeito que nele atuou, através de personagens quer ficcionais, quer resgatados da História oficial e ficcionalizados, e apresenta a passeidade de maneira verossímil, explicitando o evento histórico, político, econômico e a degradante história de vida do sujeito, que dele participou. A narrativa literária é a mimese de um evento, isto é, a narração indireta que apresenta o fato de maneira verossímil, em conformidade com os pressupostos aristotélicos que orientam os estudos literários desde a Antiguidade clássica⁶.

Os teóricos, ao definirem a História como uma narrativa igual a qualquer outra, apontam a História oficial e a Literatura em igualdade, pois elas “constroem uma versão plausível e criam um passado”⁷. Sendo assim, através de métodos diferentes, têm a mesma finalidade: reconstruir a passeidade.

Mesmo fazendo uso de técnicas distintas, História oficial e Literatura executam tarefas que são de natureza fictícia, pois elaboram discursos que recriam o passado, sem, de fato, recriá-lo como ele foi. Portanto, História oficial e Literatura, apesar da metodologia diferenciada, constituem narrativas que representam o real ausente.

Na História oficial, a narrativa tem como base “um fato preexistente”, a partir do qual o historiador constrói a sua versão, ou seja, os “conteúdos dos fatos que lhes dão coerência e significância são inventados ou descobertos pelo historiador”, de acordo com Leenhardt⁸. Entende-se daí que o fato é pode ser comprovado pela consulta em arquivos, mas a narrativa tende a seguir a ideologia do historiador, da época e da sociedade oficialmente constituída e dominante. Em Literatura, por outro lado, a pesquisa documental é dispensável, mas exige que o escritor tenha conhecimento/leitura do fato que lhe possibilite a contextualização da narrativa.

Constituindo-se narrativas históricas e literárias de tarefas ficcionais, que representam fatos da passeidade, elas pressupõem “uma ordenação do real e a busca de coerência (...) entre os dados”, conforme Leenhardt⁹. A coerência fictícia de uma narrativa é construída pelo autor, contudo, não basta um texto composto coerentemente pelo historiador ou pelo escritor, é necessário, sobretudo, que o leitor encontre nele significação e, para tanto, é aconselhável que o leitor tenha conhecimento empírico ou científico do fato para confrontar a narrativa com a sua experiência de leitura e atribuir-lhe sentido.

Na atualidade, a História já não veste mais o manto de detentora da verdade, embora ainda se mantenha fiel à legitimidade da fonte, ou seja, baseia-se em documentos. Esta base científica, que empresta fidedignidade à narrativa histórica, torna-a parcial e incompleta, pois o historiador apresenta os acontecimentos a partir de indícios coletados em documentos. De um modo geral, os documentos acessíveis ao historiador representam a versão oficial do fato construída pela ótica do vencedor, que se configura como o dominador, sem dar-se voz ao sujeito do evento.

Assim entendido, o discurso histórico representa uma expressão da passeidade, pois traz em si uma realidade alicerçada em documentos, que, teoricamente, comprovam a veracidade do fato, mas o mostram sem a presença da trajetória de vida do sujeito deste fato. Essa omissão do sujeito torna a narrativa histórica unilateral, expressão de uma veracidade estabelecida a partir das camadas privilegiadas da sociedade. O discurso histórico é a voz elitista da passeidade, que seleciona e resgata os elementos de acordo com os valores dos poderes sociais dominantes.

Na narrativa histórica, o sujeito formador do evento é excluído do processo narrativo como ator social da passeidade. Ele é ignorado como “substrato de uma identidade nova”, conforme assevera Pesavento¹⁰, mas é retratado como elemento “pertencente a comunidade simbólica que integra o nós”¹¹. Logo, a narrativa histórica é o relato dos fatos de acordo com os valores da elite dominante. Esses valores apresentam a passeidade como fatos políticos, econômicos em que o sujeito do fato é diluído no fato, ou seja, a voz elitista da História desobriga a História do desvelamento da passeidade

excludente, o que, em outras palavras, permite afirmar que o sujeito formador do evento histórico e sua história de vida são diluídos numa História global de fatos e não numa História social de sujeitos.

A Literatura, por sua vez, constrói, na análise de Pesavento¹², “pouco a pouco um ensaio de representação” da passeidade numa perspectiva social. A autora, contudo, analisa que, a princípio, a Literatura também é excludente, pois serve aos interesses da sociedade branca, ruralista e escravocrata, formadora da “comunidade política perante o Estado”¹³ e retrata a população, ator social da passeidade, de forma paternalista e ilustrada.

No Brasil, para discutir-se a representação da passeidade que se dá pela História e pela Literatura é preciso recuar aos tempos do Império, momento em que o Romantismo firma suas proposições como é o caso da construção de uma identidade nacional. Neste aspecto, à Literatura caberia

difundir os elementos que passariam, então, a ser considerados patrimônio comum a todo um grupo (...), coube-lhe realizar um trabalho que nem a História nem a Geografia eram capazes de fazer: tornar ‘fatos’ ou ‘dados’ reais para todos aqueles que deveriam compartilhar esse patrimônio.¹⁴

Deste modo, a natureza, o elemento nativo e um suposto passado comum tornam-se expressão de uma identidade nacional. Esse fazer literário, em consonância com Pesavento¹⁵, “é uma recriação imaginária distante das condições concretas da existência e a leitura do real feita pelo texto literário era dotada de uma carga de positividade para a elite branca e escravista e se apresenta como plausível e conveniente”.

No século XIX, a Literatura corroborou a representação elitista do real feita pela História que, através do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1844, pela dissertação *Como se deve escrever a história do Brasil*, de Carl F. Philip von Martius, atribuía ao historiador a missão de construir uma nacionalidade que afirmasse a independência política. Nesse sentido, Rouanet aponta que “à História, cabia-lhe traçar a biografia do próprio país”¹⁶.

Em outras palavras, Pesavento considera que Literatura e História “constroem uma identidade para o país onde a legitimação da supremacia luso-brasileira é dada ora pela idealização romântica da dominação, ora pela sua natural superioridade, perspectiva que se desdobra na também natural submissão”¹⁷.

A abordagem elitista e excludente da passeidade pela Literatura estendeu-se até a virada do século XIX para o XX, quando o Realismo começou a desvendar a incômoda realidade nacional e apresentar, de acordo com Pesavento, no “mercado de trabalho em formação os egressos da senzala, os caboclos brasileiros e os imigrantes europeus, numa hierarquia de aceitação que associa o elemento branco estrangeiro como o motor da regeneração social”¹⁸.

O movimento modernista, que se iniciou em 1922, apresentou uma nova proposta para a representação nacional, de pendor dessacralizante, ou seja, olhar o presente e reescrever o passado, conforme pondera Bernd a literatura iniciava “um perseverante questionamento de si mesma”¹⁹. A partir do movimento modernista, passou-se a escrever uma nova narrativa literária “resgatada no localismo e não mais dissociada da sociedade [...] em busca de um outro país, que se oculta por trás das aparências”²⁰. Dessa forma, o Modernismo pode ser considerado o propulsor de uma Literatura desvinculada dos modelos internacionais e comprometida com um fazer literário social, em que, conforme Pesavento, “a realidade nacional é assumida na sua condição de complexidade e conflito, de forma mais perceptiva do que aquela apresentada pela narrativa histórica”²¹.

Essa perceptividade presente na Literatura permite entrecruzar a leitura da História e da Literatura, “pois ficção e historiografia são dois procedimentos, dois caminhos diferentes (...), duas estratégias discursivas que podem concorrer na mesma função social”²².

Diante destas premissas, Literatura e História são uma representação verossímil do real, elas são reconstrutoras da passeidade e expõem “duas verdades distintas: aquela dos atores cuja história é contada e aquela dos historiadores cujos pressupostos são explícitos”, no dizer de Leenhardt²³.

Enquanto representações verossímeis da passeidade, História e Literatura estabelecem “uma relação simbólica entre o texto de história ou de ficção e aqueles a quem ele é destinado”²⁴. Assim compreendidas, infere-se que é de competência do leitor estabelecer, através da sua leitura, o elo entre a escrita e a sociedade que a produziu e a leitura como compreensão da sociedade que recebeu a obra, isto é, o leitor deve perceber que o discurso é resultante da ideologia da sociedade e, que este mesmo discurso, é responsável pela formação, pela transformação e pela evolução da sociedade. Pode-se, portanto, afirmar que as inferências construídas pelo leitor transformam História e Literatura “em partes ativas no movimento global da evolução social”²⁵.

As convenções da verdade e da ficcionalidade representam o diferencial das narrativas histórica e literária. Enquanto o historiador deve ater-se a relatar o que aconteceu, ao romancista é permitido enunciar o que poderia ter acontecido. Pode-se, sob este prisma, concluir que o diferencial da narrativa histórica e literária é que, na histórica, o historiador, por ser real, credita autenticidade ao texto. Já, na narrativa literária, é o narrador que faz o relato e apresenta os fatos a partir do seu ponto de vista e, mesmo passando pelo teste da autenticidade, a narrativa é tida como romance, pois é narrada por um ser ficcional. Como o narrador tem uma existência ficcional “está despido da autoridade que em geral conferimos ao historiador”²⁶.

Mesmo o historiador impondo a convenção da veracidade ao texto histórico e o narrador impingindo o caráter de ficcionalidade ao texto literário, sabe-se que os limites fronteiriços entre História e Literatura são difusos, e, por isso, permitem leituras cruzadas de um mesmo evento:

Se a correlação entre Literatura e História é importante no nível da Literatura em geral se reveste de uma importância ainda maior no que tange ao Brasil e aos demais países da América que tiveram um passado colonial e onde a História foi escrita pelos conquistadores em um primeiro momento e posteriormente pelos colonizadores.²⁷

Sob a ótica da construção narrativa latina, cuja História foi pautada pela idealização, é possível concluir que o relato da História oficial é a voz do dominador, a versão da elite, que apresenta os fatos atendendo à prescrição, ao ditame e ao preconceito do dominador. O dominado, sujeito ator do evento, e sua trajetória de vida são relegados ao esquecimento.

A Literatura, por sua vez, permite-se o resgate da versão não oficial e a atribuição de voz às camadas populares, que participaram do evento sem, contudo, emitir seu posicionamento, sua compreensão sobre ele. Em consonância com esta análise, a Literatura não narra uma história, mas várias histórias, pois, segundo Bernd, “resgata e traz à tona a fala esquecida” do vencido. A autora ainda argumenta que a narrativa literária recompõe a ²⁸memória histórica e, mesmo sendo a representação do real,

está intimamente ligada a um trabalho de recomposição identitária, pois que a afirmação identitária passa necessariamente pelo resgate da memória, a qual funcionará como substrato, como fundamento a partir do qual poderá construir-se a identidade de uma comunidade²⁹

A narrativa literária é a reconstrução da memória cultural, é, pois, a voz do dominado “rememorando percursos que se teceram no avesso da História”³⁰. A Literatura tornou-se, no Brasil, após o advento do movimento modernista, uma releitura da História, “um contramovimento desestabilizador que possibilita o resgate de uma História que não pôde ser escrita, que ficou silenciada por controles acionados pelo contexto cultural e social”, conforme concebe Bernd³¹.

Diante dessas considerações, o texto literário é o desmitificador da conjuntura social estabelecida, pois traz em seu bojo uma pluralidade de discursos que desvelam a sociedade e tudo que ela esconde.

A Literatura é, nessa perspectiva, a história escrita na contramão da História oficial, pois desvela o obscuro da História e desmitifica o evento histórico, revelando não só o acontecimento, mas o sujeito em sua posição de substrato social dominado e esquecido, o ator do evento e sua

condição de vida. A Literatura é, deste modo, o resgate da passividade que dá voz, e vez, ao dominado, é a versão não elitizada da História.

Sendo Literatura e História narrativas que representam o real ausente, busca-se, neste trabalho, tendo como mote a História oficial e a narrativa *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, apontar as duas narrativas como versões distintas do evento da imigração alemã para o Rio Grande do Sul.

III. A História oficial

A partir do século XVII, o Estado alemão passou a ser conduzido pela Prússia. Frederico Guilherme organizou a administração, a indústria, a agricultura, transformando Berlim numa grande cidade; seus sucessores proclamaram-se reis da Prússia e consolidaram o seu poderio. As anexações territoriais, dos antigos principados do Santo Império, ocorreram entre 1740 e 1786, Frederico II tornou-se aliado dos “junkers” (nobres, ricos), aos quais confiou a chefia do Exército e a administração local. Formou-se, assim, um grande reino capitalista, mas o país foi devastado pelo poderio franco-russo na Guerra dos Sete Anos, de 1756 a 1763.

Nas guerras contra o Império Napoleônico, firmou-se o sentimento nacionalista do povo alemão. Em 1806, Napoleão dominou o Santo Império, dando origem à Confederação do Reno e, na Prússia, nasceu o movimento nacionalista romântico: racista e agressivo. Em 1815, criou-se a Confederação Germânica, de inspiração austríaca, englobando 34 Estados soberanos.

Até o início do século XIX, a Alemanha manteve-se essencialmente rural. Processou-se, naquele século, uma revolução agrícola e demográfica: “O fato principal dessa revolução agrícola foi a abolição da estrutura feudal”³², ou seja, realizou-se uma reforma agrária que liberou o camponês médio e garantiu-lhe uma propriedade capaz de manter o sustento da família. O pequeno camponês, pelo contrário, viu-se

reduzido a uma pequena exploração, que não representa mais que um recurso econômico; para viver, terá de se empregar como trabalhador agrícola ao serviço do senhor, ou arrendar terras suplementares.³³

A reforma agrária dificultou a vida do pequeno camponês de tal forma que ele obrigou-se a migrar para os centros urbanos, em busca de melhores condições de vida. Entretanto, como a Alemanha, até 1860, mantinha, em conformidade com Lando e Barros, “essencialmente o regime do artesanato do mestiço, disperso pela província”³⁴, produziu-se um excedente populacional do substrato social, para o qual a emigração tornou-se a única alternativa.

Por outro lado, em 1834, aconteceu a “Zollverein”, união aduaneira entre as unidades independentes, política de livre comércio entre os Estados que favoreceu a industrialização, absorveu grande parte da mão-de-obra, mas causou a falência dos artesãos e da indústria doméstica, os quais se juntaram “às fileiras dos que deixam o país buscando no Novo Mundo melhores condições de vida”³⁵. Assim sendo, a reforma agrária e a industrialização, associadas ao crescimento demográfico, promoveram a diáspora do povo alemão em busca da sobrevivência que, de outra forma, poderia ser entendida como a exclusão de um substrato social em busca do equilíbrio de um capitalismo nacionalista.

Enquanto o povo alemão saía do seu país em busca da sobrevivência, no Brasil, desejava-se povoar e colonizar as províncias. A transferência do governo e da corte portuguesa, em 1808, provocou mudanças políticas e econômicas como a “abertura dos portos às nações amigas, instalação de indústrias no país e liberdade de comércio”³⁶. Essas medidas propiciaram o afluxo de europeus, que logo chegaram e, conforme Karan, ocuparam as “cidades litorâneas e proporcionam ao Brasil grande impulso comercial e industrial”³⁷.

No intuito de povoar a colônia, fixando os domínios portugueses, D. João VI recorreu à imigração, fundando colônias no Espírito Santo, na Bahia e no Rio de Janeiro. Essas colônias receberam

imigrantes alemães e suíços que não prosperaram, pois a maioria dos estrangeiros não possuía experiência na produção agrícola. Em 1820, a promulgação de uma lei concedendo terras a imigrantes católicos objetivava atrair colonos alemães. Essa tentativa favoreceu o ingresso de gente despreparada para a colonização e os núcleos colonizadores novamente fracassaram.

Em 1821, D. Pedro assumiu o governo do Brasil, então Colônia, e, em 1822, proclamou a Independência, sendo aclamado Imperador do Brasil em 1823. Assim que assumiu o poder, como Regente, D. Pedro extinguiu o regime de sesmarias e as áreas de terra doadas, a partir de então, tornaram-se menores. Além disso, ele também “destina algumas áreas à colonização (...) mantendo a política de povoamento com brancos europeus (...) apesar de não existir legislação imperial que dispusesse acerca da matéria”³⁸. Estabeleceu-se, no País, uma política de branqueamento da população, pois, ao anunciar a vinda de alemães para o Brasil, o Imperador explicou a significativa vantagem do emprego da mão de obra branca.

A colonização com imigrantes alemães, desde então, objetivava a povoação do Rio Grande do Sul e a Coroa Imperial destinou-lhes

a Real Feitoria do Linho e Cânhamo, em que se usava o trabalho servil (negro). Segundo o relatório do Presidente da Província, o Desembargador Feliciano Fernandes Pinheiro, Visconde de São Leopoldo, em março de 1824 foi ele incumbido de encerrar as atividades daquele estabelecimento para instalar no lugar colonos alemães.³⁹

Enquanto no Rio Grande do Sul, retirou-se o negro e preparou-se a instalação dos alemães, na Alemanha, a propaganda empreendida pelo governo brasileiro empenhava-se em atrair novos colonos. O recrutamento, em 1824, na Alemanha, era organizado pelo “Major Jorge Antônio von Schaeffer, agente direto do Governo Brasileiro, da confiança do Imperador e da Imperatriz”⁴⁰. O objetivo real da colonização, ao que tudo indica, era recrutar “soldados para formar os batalhões estrangeiros contratados desde 1823 pelo I Império”⁴¹. Para atrair mais facilmente os alemães, Schaeffer oferecia-lhes condições muito favoráveis:

viajariam a expensas do Governo Brasileiro, seriam logo naturalizados, liberdade de culto, receberiam 77 hectares de terra por família, cavalos, vacas, bois, diárias de 160 réis, isenção de impostos e prestação de serviços por dez anos. A única condição que se lhes impunha era a inalienabilidade de suas terras por dez anos.⁴²

Muitas vantagens e promessas feitas eram, evidentemente, inviáveis, pois a “própria Constituição do Império opunha-se (...) e as promessas o Governo nem sempre pôde manter”⁴³. Iniciou-se, desta forma, em 1824, com

a ação colonizadora do Governo Imperial (...) a imigração para o Rio Grande do Sul, onde se efetuou a maior colonização oficial do país (...) com a colonização, visava o Governo garantir a posse e exploração de regiões menos povoadas, conturbadas por questões de limites.⁴⁴

Muito cedo, os imigrantes descobriram que tudo que lhes fora oferecido não passava de promessas, pois “só aos primeiros habitantes foram concedidas terras sem atraso (...), os que chegaram em dezembro de 1824 encontraram dificuldades em instalar-se e os que vieram depois esperaram meses”⁴⁵.

Além do atraso na concessão de terras e do não cumprimento das promessas, os colonos “começaram por trabalhar às tontas, pois que tudo ignoravam a respeito do solo, das plantas e do ritmo das estações”⁴⁶. Miseráveis, sem terras, sem conhecer a língua, o clima, o solo, a vegetação, os imigrantes ainda enfrentavam, segundo Roche, o “refluxo dos exércitos inimigos que varrem o Rio Grande do Sul”, sendo arrastados para a Segunda Guerra Cisplatina e, mais tarde, para a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai⁴⁷.

Em 1830, “a Lei de Orçamento suprime todos os créditos para a colonização estrangeira”⁴⁸ e os colonos não receberam o que lhes fora prometido, visto que a lei aprovada apresentava vigência retroativa. Esta lei fez o imigrante perder a confiança no Estado brasileiro e a sua sobrevivência, em terras estranhas, numa cultura estranha, deveu-se à “solidariedade étnica”⁴⁹.

A partir de 1830, suspendeu-se a colonização subvencionada pelo Governo e o fluxo imigratório caiu consideravelmente. Passou-se a adotar, então, o sistema de contrato com empresas privadas, que se encarregavam da propaganda e do recrutamento na Alemanha. Esses contratos pagavam como “recompensa de 30 ou 15 mil réis por colono, conforme este tivesse mais ou menos de 12 anos”⁵⁰. Sucessivamente, várias empresas firmaram contrato com o Governo Provincial e elas, além de receber a recompensa por cada indivíduo que imigrasse para o Rio Grande do Sul, receberiam vultosos empréstimos reembolsáveis a longo prazo.

A emigração/imigração da Alemanha para o Rio Grande do Sul estender-se-ia por todo o século XIX até a primeira metade do século XX. A emigração foi, para a Alemanha, o estabelecimento do equilíbrio social de um Estado nacionalista, e, para o Brasil, a aquisição de colonos que substituíram, paulatinamente, o trabalho negro, ocupando a terra e nela produzindo.

A emigração/imigração foi, sob este prisma, um negócio que atendeu o interesse político e econômico de dois países: Alemanha e Brasil. O emigrante/imigrante alemão era o excedente social excluído de sua pátria pelo capitalismo nacionalista e, no Rio Grande do Sul, tornou-se o braço que o governo imperial precisava para defender seus interesses políticos, econômicos e, neste sentido, incluindo-se a defesa da própria fronteira territorial.

Conhecer o evento imigratório do povo alemão para o Brasil, em particular para o Rio Grande do Sul, através da História oficial é conhecer uma versão do evento. Esse mesmo acontecimento, entretanto, é apresentado, sob outra ótica, através da narrativa literária *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, de Josué Guimarães, prosador sul-rio-grandense, que, em muitas de suas produções literárias dedica-se a revisitar a História oficial.

O fazer literário de Josué Guimarães, segundo Martins,

confere aos seus livros, a sua obra em geral, um caráter ético, estético e político. Seja pela forma de denúncia social, seja pela repressão injusta, pelo sofrimento do imigrante ou pela ironia que subjaz no seu texto, há por parte do autor uma complementação da palavra do outro, pois nossas palavras não são apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam.⁵¹

Josué Guimarães morreu em 1986, mas a sua visão da passeidade permanece viva em suas obras. Sua história por trás da História continuará, por muitas gerações, apontando origens, explicando o passado e os valores da sociedade em que se vive.

IV. A ferro e fogo I – Tempo de Solidão

A literatura produzida no Rio Grande do Sul tem sido pródiga na abordagem da temática histórica, preferência que, durante muito tempo, recaiu sobre a Guerra dos Farrapos, evento que mobilizou estancieiros gaúchos contra o Império. Zilberman, no entanto, explica:

A temática sugerida pelo processo de colonização do Estado, veio cuja exploração se inicia na década de 30 [do século XX] e intensifica-se mais tarde, substitui o foco orientado para o conflito liderado por Bento Gonçalves. O fato é explicável: o Rio Grande do Sul foi das poucas áreas brasileiras ocupadas por grupos de imigrantes, como açorianos, alemães, italianos, judeus. Ao contrário de outras regiões, cuja formação racial se deveu à confluência de portugueses, negros e índios durante o período colonial (...).⁵²

A pesquisadora cita, entre outras obras, *Um rio imita o Reno*, de Vianna Moog, como “a primeira experiência com assunto ligado aos grupos de colonizadores europeus⁵³, acrescentando ainda a presença do imigrante germânico em *O tempo e o vento*, de Erico Veríssimo, e a diversidade de costumes que ele, o imigrante, introduziria, no meio sulino.

Referindo-se à produção romanesca de Josué Guimarães, Zilberman registra:

Josué Guimarães narra a saga dos colonos alemães no Rio Grande do Sul nos volumes de *A ferro e fogo: Tempo de solidão* (1972) e *Tempo de guerra* (1974). A trilogia, (...) inacabada, situa a ação no século XIX, concentrando-se nos episódios da chegada e instalação das famílias oriundas da Europa. E procura inverter a imagem com que o imigrante alemão aparece na ficção sulina: mostra-o agricultor e homem da terra, procurando adaptar-se ao novo mundo, aceitando seus valores, adotando suas lutas (...) e recebendo muitas vezes a rejeição do meio.⁵⁴

Para Barbieri, em *A Ferro e fogo I – Tempo de Solidão* (1972), Josué Guimarães “assumindo postura crítica diante da História institucionalizada e da ficção investiga a saga dos colonos alemães, no Rio Grande do Sul”⁵⁵. Nesta narrativa, através de personagens ficcionais ou personagens resgatados da História oficial, desmitifica-se a realidade histórica da imigração alemã no Rio Grande do Sul, uma vez que o heroísmo do emigrante/imigrante pregado pela História oficial e, segundo Barbieri, pelos interesses “pessoais de riqueza e domínio” são colocados por terra e é apresentada a história de vida do emigrante/imigrante que se faz pelo viés literário, portanto, ficcional, mas que permite ao pesquisador inquirir as verdades históricas e, ao contrapô-las ao fazer literário, revisitá-las, reconhecer a História de sua gente, de sua terra⁵⁶.

“Ao tecer vagarosamente os fios de uma narrativa que nasce da realidade histórica, Josué se coloca contra essa realidade”, conforme Barbieri⁵⁷, e nos apresenta, através da vivência e da ação dos personagens, não o evento político econômico da História oficial, mas o resgate de memórias omitidas pela História e pelo germanismo enraizado nas comunidades oriundas de ascendentes alemães. No transcorrer da narrativa de *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, o narrador, através da ação dos personagens, desvela o passado, desmitificando o evento da imigração e colonização alemã, assim como o sujeito desse evento: o imigrante alemão:

O dono da bodega esperou que cada um caísse para o lado que aciasse melhor e destacou dois negros para a missão de fazer com que tivessem o destino das noitadas anteriores. Ele sabia: Grundling, no outro dia, pagava sempre a bebidas, as garrafas e os copos quebrados.

Na brumosa manhã do dia seguinte, domingo, o seleiro Schneider e os outros trataram de voltar aos casebres da extinta Real Feitoria do Linho Cânhamo, no Faxinal da Courita, onde há mais de três meses aguardavam que o governo cumprisse como o que lhes fora prometido na Alemanha⁵⁸.

Em *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, mostra-se “que a história institucionalizada pode ser lida pelo avesso”⁵⁹, ou seja, a História oficial pode ser lida através de uma outra história: a Literatura, que dá voz e vez ao discurso do excluído e completa – ou, no mínimo, borra - as lacunas da História oficial.

Com os personagens de *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, o narrador revela sentimentos, convicções, hábitos, interesses do universo individual para caracterizar o coletivo, isto é, cada personagem representa uma parcela do coletivo social. Assim posto, Guimarães, para Barbieri, “ao narrar o fenômeno imigração, põe por terra a glória e o heroísmo da historiografia gaúcha que trata da imigração alemã”⁶⁰. A narrativa dá lugar às “vozes diversificadas socialmente” e demonstra que a trajetória do emigrante/imigrante não é uma história gloriosa, mas uma história trágica da luta de um sujeito pela sobrevivência, cuja única alternativa é buscá-la, no desconhecido, na terra estranha.

A narrativa evidencia, através da fala do personagem Carlos Gründling, o nacionalismo alemão e uma mal disfarçada idéia de superioridade do seu povo: “veio da nobre e generosa Hamburgo”⁶¹. O racismo e a supremacia racial enraizada na elite dominante da raça alemã são evidentes no comportamento e na fala de Gründling: “- Digo a vocês agora que Deus inventou o negro para derrubar a mata, cavar a terra e carregar água. Não há sol que consiga queimar a sua pele (...). Para domar cavalo xucro, campear, marcar boi e servir mate (...) para isso o diabo inventou o índio”⁶². Porém, ao mesmo tempo em que eleva a raça e o povo alemão a uma categoria superior, Gründling não hesita em suprimir, trair e explorar seu povo em benefício próprio. Para ele, só o dinheiro importa: “com dinheiro se compra mulher, escrava, branca, mestiça, terra, carroças, se compra gado ou negro, delegado de polícia e até presidente (...) ouro é o que vale”⁶³. Ao longo da narrativa, o racismo e a pretensa supremacia da raça alemã transparecem na arrogância de Gründling, que, às custas da exploração, enriquece:

Com o passar do tempo Gründling começou a entrar no comércio graúdo de planhões de grapiapunha, remos para lanchões, rodas ferradas para carretas, madeiras-de-lei, lombilhos lavrados (...). Aos poucos foi aumentando o primeiro galpão, as meia-águas descendo até quase o chão. Carretas e carroções descarregando as compras feitas nas colônias; outros partindo abarrotados para Porto Alegre onde, seis meses depois, abria novo armazém no Caminho Novo, enchendo os depósitos com tudo o que vinha da encosta da serra, desde a Linha erval até Linha Hortênsio, descendo por Estância Velha e São Leopoldo.⁶⁴

Por sua vez, Daniel Abrahão Lauer Schneider, na narrativa, permite perceber o substrato social excedente da população alemã que, expulso dos campos pela reforma agrária e não absorvido pela indústria da Alemanha, no início do século XIX, engrossa os aglomerados urbanos de miseráveis, cuja alternativa é emigrar em busca da sobrevivência no Novo Mundo. Ele é o personagem que representa o coletivo de uma população expulsa de sua terra para atender aos interesses do capitalismo e estabelecer o equilíbrio social da Alemanha: “aquela gentinha que caeci pelos arredores de Hamburgo (...) muitos deles morriam de fome”, afirma Gründling⁶⁵. Schneider é o atraído, por promessas, para uma terra de sonhos: “Bem vindo à terra da fartura. Semente cuspidada, no outro dia o broto furando o chão, o arbusto verde e gordo, a árvore”⁶⁶. Daniel Abrahão é o elemento usado pelo Governo Imperial do Brasil para encobrir um dos motivos possíveis da imigração no Rio Grande do Sul: importar mercenários para garantir a defesa dos limites da província. Schneider é o trabalhador livre que foi introduzido no Rio Grande do Sul para garantir a posse e a exploração de regiões menos povoadas, e cuja função é produzir gêneros alimentícios. Schneider é o personagem que representa o indivíduo dominado pelo sistema, é o ser humano na condição de excedente social explorado e enganado pelo dominador. É o sujeito sem importância, largado a própria sorte,

Atravessar todo o oceano nos porões de um navio-gaiola, feito bicho ou negro escravo, para enfiar nas bebedeiras em vez de amanhar a terra, plantar, colher, encher a burra – isso não era próprio de um Lauer Schneider (...). À noite sonhava com o cheiro de pão fresco da Europa, com o perfume das cucas açucaradas, com a fritura das grossas salsichas e do chucrute conservado na vinha d’alhos.⁶⁷

Daniel Abrahão é o sujeito submisso e trabalhador, que aceita a sua trágica condição de excedente social, que vive à sombra dos outros, que não toma decisões, que só acata ordens: “Olhem só para as mãos deste negro cativo (...) que atende pelo nome de Daniel Abrahão Lauer Schneider (...) e vejam o que ele veio fazer aqui nesta terra (...) derrubar árvores como lenhador, cavar a terra como as toupeiras”⁶⁸.

Escondido das tropas brasileiras e castelhanas durante os combates pela independência da Província Cisplatina, Daniel Abrahão desce à condição plena da miserabilidade, como um animal, passa a viver em um poço:

Minutos depois Catarina fazia descer no balde uma cuia já preparada e uma pequena chaleira de água quente. Ele jamais esqueceria o sabor daquele primeiro mate tomado nas trevas. Sua vida ganhava, agora, uma nova rotina. Fazia as necessidades numa lata, para não emporcalhar ainda mais a água, que Catarina trocava todos os dias. Conseguia dormir no seco, sentindo o corpo murcho e os membros lassos.⁶⁹

E de lá, nas trevas, presente o estupro da esposa, aprende a reconhecer as passadas das tropas amigas e inimigas, ausenta-se da vida familiar até que a racionalidade, a esperança e a espera pelas terras prometidas o abandonam, substituídas pela fé em Deus e pelo trabalho que o dignifica.

A esposa de Daniel Abrahão, Catarina Klumpp Schneider é a representante do emigrante/imigrante que luta, não só pela sobrevivência e pela vida, mas, sobretudo, pela mudança de sua condição socioeconômica: “melhor será baixar a cabeça, esforçar-se com os braços, pois é disso que se tira o pão e não com sonhos”⁷⁰. Catarina retrata o imigrante alemão cujo objetivo é emergir de sua posição de substrato social dominado e explorado. Ela é a representação do imigrante decidido, que enfrenta o desconhecido em busca da ascensão econômica e social: “Pode mandar preparar o prometido, ‘Herr’ Gründling. Nós iremos”⁷¹. Catarina representa o imigrante alemão capaz de suprimir os sentimentos e aceitar, calado, as humilhações para preservar a própria vida e a vida dos seus: “Teria gritado (...) gritar terminaria por atrair para lá os escravos e o magote de soldados também. Seriam massacrados, inclusive as crianças”⁷². Catarina corporifica, na narrativa, o imigrante alemão que veio para o Rio Grande do Sul disposto a trabalhar e prosperar, aproveitando todas as oportunidades e enfrentando todos os perigos para ganhar dinheiro:

comprou couros e correias, tachas e cordéis, ferramentas, (...) entregando tudo ao marido: - A partir de agora vais exercer tua profissão. Precisamos ganhar dinheiro (...) Catarina iniciou contatos com seus amigos da colônia (...) Queria comprar sua produção e vendê-la em Porto Alegre.⁷³

Suas decisões, contudo, roubam-lhe a feminilidade, ela, afinal, deve assumir o papel de chefe da casa, torna-se comerciante próspera e enfrenta, frente a frente, aquele que sonogou o direito à concretização dos ideais sonhados na Europa:

- Se atravessar a rua, Íerr Grundling, recebe uma bala (...).
Catarina levantou a espingarda na altura do rosto, dedo no gatilho (...).
Juanito enfiou a cabeça na janela e uma outra espingarda foi apontada contra Grundling.
Jacobus e Emanuel surgiram no portão da oficina, barras de ferro na mão, caras de poucos amigos. Atrás deles, Daniel Abrahão com a Bíblia em punho, olhos fixos no homem que estacara.
- Volte, Íerr Grundling, ou eu atiro – insistiu Catarina sem baixar a arma .⁷⁴

Apesar disso, diante do sofrimento de Grundling, com a morte de Sofia, é capaz de amainar seu ódio: “Catarina caminhou até o grupo, seguiu ao lado dele, sem uma palavra, olhando duro para a frente, com medo de chorar”⁷⁵. A mulher que fora submetida à humilhação do estupro, que erigira um império comercial, vence, naquele momento, o passado e a dor, se faz mais humana, mantendo a dignidade, a honradez que seus valores familiares e religiosos legaram.

O Major Jorge Antônio von Schaeffer, por sua vez, é um personagem resgatado por da História oficial, é o personagem real/fictício que representa as intenções e a corrupção das instituições oficialmente constituídas: o Governo Imperial do Brasil e as entidades e órgãos públicos alemães que promovem a emigração/imigração. Schaeffer encarna o personagem dominador, protegido pelo manto oficial, e externa as intenções governamentais. É o personagem que dá voz à elite criadora e mantenedora da estratificação social, que delibera e dispõe sobre a vida do sujeito substrato social excedente. Através deste personagem tematiza-se o interesse do Governo Imperial na colonização do Rio Grande do Sul por imigrantes alemães, isto é, usá-los como defensores do Império e de

fronteiras: “Acima de tudo o Imperador queria soldados (...) teve os soldados pedidos”⁷⁶; fazê-los atuar no branqueamento da população do Brasil: “esses alemães vão fazer filhos nas mulheres da terra, surgirá uma geração de homens altos e fortes, louros, rosados”⁷⁷; empregá-lo como mão-de-obra para a produção de alimentos. O Major mostra a elite que, para satisfazer aos seus interesses financeiros e raciais, negocia seres humanos “não eram escravos, mas loiros patrícios de Dona Leopoldina, embora pagos como negros, a tanto por cabeça”⁷⁸ e dispõe da vida dos indivíduos por ela excluídos. É o dominador que, para manter a hegemonia e o poder, subjuga, engana, discrimina e expõe o indivíduo substrato social a uma aviltante condição de vida.

Dr. Hillebrand é o personagem que, por seu turno, representa o diretor nomeado para as colônias, sendo indicado para estabelecer a ligação entre os imigrantes e o Governo Provincial. O diretor é o encarregado de manter a ordem na colônia e defender o interesse dos imigrantes.

Hillebrand voltou para casa na companhia do pastor, preocupado com o abandono a que haviam relegado aquela pobre gente. Estava disposto a viajar até Porto Alegre e, de viva voz, relatar ao presidente os seus fundados temores, quanto ao sucesso da colonização em tão boa hora iniciada.⁷⁹

Mas a maioria dos diretores “acende uma vela a Deus e outra ao Diabo”, conforme reza o ditado popular, se, por um lado, defende os interesses dos colonos, por outro, defende os interesses do dominador.

João Daniel Hillebrand [...] enche-se de bríos com a Guerra Cisplatina, os castelhanos invadindo território brasileiro, agora também terra de seus patrícios que continuavam a chegar regularmente, redige um memorial endereçado ao Brigadeiro Salvador José Maciel, colocando os alemães a serviço da causa nacional. Trinta e sete soldados marchariam como voluntários para os campos de batalha. O presidente achou pouco. Finalmente havia cinqüenta deles, treze dos quais no laço, arrancados das suas mãos as enxadas e colocados no lugar delas velhas espingardas de carregar pela boca. Companhia de Voluntários Alemães.⁸⁰

O diretor parece conhecer a verdade – histórica – sobre a emigração/imigração: excluído social é o emigrante alemão, excluído social é o imigrante alemão no Rio Grande do Sul.

Eles não entendiam as ordens dadas em português (...) Recebiam ordens e não cumpriam. Como castigo, vinte chibatadas no lombo, na frente das tropas. Pedro Meng se enforcara nas traves de uma cancela, pela vergonha de apanhar na frente de seus companheiros alemães. Então passaram a cavar latrinas, limpar armas, lavar cavalos. Isso eles entendem, dissera um oficial brasileiro. O Dr. Hillebrand revoltado com o tratamento que estava sendo dado aos seus homens. Escreve outro memorial ao presidente da Província, historiando os vexames, os sacrifícios, as chibatadas, como se fossem negros escravos.⁸¹

Deve-se, ainda, mencionar Mayer, personagem que representa os imigrantes mercenários e aventureiros, ele é o imigrante que se coloca à disposição do dominador e do sistema, em troca de dinheiro: “Trouxera muitas armas contrabandeadas da fronteira”⁸². Mayer é a representação do indivíduo que entra no país como imigrante colonizador, cuja função não é trabalhar e instalar-se nas colônias, mas servir ao dominador e defender os interesses do sistema. “Vamos de carne para canhão (...) Esses filhos de uma puta ficam aqui atrás, de binóculos, no fresquinho, a gente lá naquele paliteiro de lanças dos castelhanos”⁸³. É o mercenário alemão, na linha de frente das tropas, defendendo o interesse do sistema.

Schneider, Catarina, Grundling, Schaffer, Hillebrand, Mayer constituem distintas versões, expectativas, interesses que cercaram o processo de colonização do Rio Grande do Sul pelos alemães. De qualquer forma, todos corporificam o fim do heroísmo e aproximam o leitor do evento sem

glamorização, evidenciando as dores, os sofrimentos e os interesses obtusos que cercaram um importante período da História do país.

A leitura de *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão* nos permite conhecer uma história da imigração alemã que a História oficial não conta, e que a descendência alemã, em geral, encobre com uma história de heroísmos e glórias. A narrativa é uma história em que a realidade utópica da História oficial e a versão histórica dos descendentes alemães dão lugar a uma reconstrução do evento, desmitificando o fato organizado, selecionado e sintetizado do dominador e expondo, através da ação individual dos personagens, a trajetória coletiva do imigrante alemão no Rio Grande do Sul.

A ferro e fogo I – Tempo de solidão nos leva a mergulhar no fundo do poço da História oficial da imigração alemã e, de lá, emergir com uma outra história, que vem despida de glória. As diferenças da estrutura social são retomadas por Josué Guimarães, na narrativa *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão*, de maneira desmitificadora, e a história heróica, que cerca o imigrante e a imigração, dá lugar a uma outra história: a história trágica de sujeitos excluídos por um sistema opressivo e dominador. Os episódios desenvolvidos na narrativa possibilitam uma nova visão da trajetória de vida do emigrante/imigrante alemão e da ocupação do território do Rio Grande do Sul por este segmento populacional.

Por um lado, a narrativa nos apresenta, através da ação dos personagens, os contrastes decorrentes de uma sociedade injusta e de um sistema opressor e excludente. Por outro lado, com o personagem Catarina, a narrativa expõe o imigrante alemão que, às custas de muito trabalho e coragem, conquistou a nova terra e, nela, implantou uma nova ordem social.

A ferro e fogo I – Tempo de Solidão é uma versão da imigração alemã que possibilita ao leitor conhecer, além do evento da colonização, a trajetória do sujeito deste evento: o imigrante alemão. *A ferro e fogo I – Tempo de Solidão* é, deste modo, uma história ficcional de uma história factual, que proporciona ao leitor construir significados não só para o real ausente da passividade, mas também para os valores do presente nas comunidades oriundas de ascendência alemã, ainda hoje, fortemente germanizadas.

V Considerações finais

“Ler a História como Literatura, ver na Literatura a História se escrevendo, isto é possível?”⁸⁴. Discurso histórico e discurso literário apresentam a mesma essência fundamental: representar a passividade. Essa fundamentação é que permite o entrecruzamento de leituras e serve de base para construir-se a trajetória de um povo, uma nação, pois História e Literatura são duas formas distintas de “representação e presentificação de um ausente”⁸⁵. Tanto História como Literatura constituem-se de narrativas que retratam o real ausente, isto é, ambas representam o evento no espaço e no tempo e recriam um mundo social a partir de fontes e indícios.

Em História, o historiador constrói a sua versão do real ausente fazendo uma releitura documentada da passividade e, portanto, representa a passividade através de registros deixados por quem participou dos eventos e que por ele – historiador – são reimaginados. A História nada mais é do que a reimaginação do passado que oferece uma leitura aceitável e verossímil desse passado, cujo objetivo é “formular uma identidade nacional, desenhar o perfil do cidadão, estereotipar o caráter de um povo correspondem a práticas que envolvem relações de poder e que objetivam construir mecanismos de coesão social”⁸⁶. Dessa forma, a História é a representação unilateral e positivista de uma sociedade coesa, ou seja, uma sociedade integrada, igualitária, sem a presença de substratos sociais. A História é a releitura do passado, sob o critério da veracidade testável, apoiada em registros unilaterais que representam a voz do dominador.

Na Literatura, o narrador reconstrói o real ausente a partir de indícios e memórias, buscando explicar à coletividade o seu passado, na voz narrativa de múltiplas vozes. É a representação do real ausente através dos personagens, que reconstroem os sujeitos formadores do evento e que dão voz a

uma sociedade coletiva, onde se faz presente o dominador e o dominado. À narrativa literária é dispensada o critério da veracidade comprovável, mas ela apresenta um cuidado claro com a reconstrução do real ausente no tempo, no espaço e na configuração do evento e do sujeito do evento. A Literatura é a reconstrução da passeidade coletiva, é a voz diversificada que representa o real ausente e que atende ao “desejo presente em toda a comunidade de buscar as suas origens, explicar o seu passado”⁸⁷.

Ler a História é conhecer a face de uma sociedade igualitária, justa e homogênea. É uma narrativa de uma única voz, que representa a passeidade sob o aspecto de eventos políticos econômicos, sem a presença do sujeito formador dos eventos. A História é uma versão da passeidade onde há espaço, apenas, para o dominador. É uma versão verossímil da passeidade em que a presença do sujeito social é omitida.

Ver, na Literatura, a História se escrevendo, é conhecer a passeidade através de múltiplas vozes. A narrativa literária nos apresenta a passeidade histórica e social dos acontecimentos através da ação dos personagens nela presentes. É uma narrativa que retoma o fato histórico e os aspectos sociais do evento, revelando a condição do sujeito dentro de uma sociedade opressora e injusta. Assim entendida, faz-se a narrativa que resgata o sujeito social através do fato histórico e das memórias, retratando o homem nos diferentes grupos sociais que compõem a sociedade.

A Literatura é uma forma, entre várias, de se ler o passado, e a narrativa literária é uma versão da passeidade, construída por um autor e relatada por um narrador ficcional, sem compromisso com a veracidade do fato, representando, entretanto, de maneira verossímil, o real ausente.

História e Literatura são, portanto, duas representações e leituras distintas da passeidade, construídas de acordo com a ideologia de cada povo e de cada época, que adquirem significação a partir do processo de interpretação reconstruída pelo leitor a partir de sua ideologia e de suas experiências de vida e de leitura. Literatura e História são uma leitura de duas faces da passeidade, cuja leitura entrecruzada permite construir ou refigurar a passeidade social e compreender valores da sociedade atual.

Notas

- ¹ VEYNE, P. M. **Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história.** Trad. de Alba Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 18.
- ² AGUIAR, F. *et. al.* **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário.** São Paulo: Xamã, 1997, p. 113.
- ³ LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. J. **Discurso histórico e narrativa literária.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 10.
- ⁴ *Idem, ibidem.*
- ⁵ CÍAVES, F. L. **História e Literatura.** 3 ed. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999, p. 9.
- ⁶ SOUZA, R. A. **Teoria da literatura.** 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- ⁷ LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. J. *op. cit.*, p. 10.
- ⁸ *Idem, p. 11.*
- ⁹ *Idem, p. 12.*
- ¹⁰ *Idem, p. 26.*
- ¹¹ *Idem, ibidem.*
- ¹² *Idem, p. 24.*
- ¹³ *Idem, ibidem.*
- ¹⁴ ROUANET, M. H. Nacionalismo. *In: Introdução ao Romantismo.* Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1999.
- ¹⁵ LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. J. *op. cit.*, p. 25.
- ¹⁶ ROUANET, M. H. *op. cit.*, p. 18.
- ¹⁷ LEENHARDT, J. PESAVENTO, S. J. *op. cit.*, p. 26.
- ¹⁸ *Idem, p. 28.*
- ¹⁹ BERND, Z. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: EdUFRGS, 1992, p. 18.
- ²⁰ LEENHARDT, J. PESAVENTO, S. J. *op. cit.*, p. 31.
- ²¹ *Idem, p. 31.*
- ²² *Idem, p. 42.*
- ²³ *Idem, p. 43.*
- ²⁴ *Idem, p. 43.*
- ²⁵ *Idem, p. 44.*
- ²⁶ *Idem, p. 129.*
- ²⁷ *Idem, p. 130.*
- ²⁸ *Idem, p. 131.*
- ²⁹ *Idem, ibidem.*
- ³⁰ *Idem, ibidem.*
- ³¹ *Idem, p. 132.*
- ³² DACANAL, J. H. e GONZAGA, S. **A imigração alemã.** 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p. 13.
- ³³ *Idem, ibidem.*
- ³⁴ *Idem, p. 14.*
- ³⁵ *Idem, p.15.*
- ³⁶ KARAN, E. M. C. **Raízes da colonização: em destaque a colônia Guaporé e o município de Dois Lajeados.** Porto Alegre: CORAG, 1992, p. 35.
- ³⁷ *Idem, ibidem.*
- ³⁸ KARAN, E. M. C, *op. cit.*, p. 36.
- ³⁹ *Idem, ibidem.*
- ⁴⁰ ROCHE, J. **A colonização alemã e o Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Editora Globo, 1969, p. 94.
- ⁴¹ LANDO, Aldair Marli. BARROS, Elaine Cruxên. **A colonização alemã no Rio Grande do Sul, uma interpretação sociológica.** Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976, p. 35.
- ⁴² ROCHE, J, *op. cit.*, p. 95.
- ⁴³ *Idem, ibidem.*

- ⁴⁴ DACANAL, J. H. e GONZAGA, S, *op. cit.*, p. 21.
- ⁴⁵ ROCHE, J, *op. cit.*, p. 95.
- ⁴⁶ *Idem*, p. 96.
- ⁴⁷ *Idem*, p. 16.
- ⁴⁸ *Idem*, p. 99.
- ⁴⁹ *Idem, ibidem.*
- ⁵⁰ *Idem*, p. 106.
- ⁵¹ REMÊDIOS, M. L. R. **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1997, p. 26.
- ⁵² ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3 ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992, p. 110.
- ⁵³ *Idem*, p. 111.
- ⁵⁴ ZILBERMAN, R. **Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: LP&M, 1985, p. 50.
- ⁵⁵ REMÊDIOS, M. L. R, *op. cit.*, p. 26.
- ⁵⁶ *Idem*, p. 27.
- ⁵⁷ *Idem, ibidem.*
- ⁵⁸ GUIMARÃES, J. **A ferro e fogo I – Tempo de Solidão**. 10 ed. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 8-9.
- ⁵⁹ REMÊDIOS, M. L. R, *op. cit.*, p. 30.
- ⁶⁰ *Idem, ibidem.*
- ⁶¹ GUIMARÃES, J, *op. cit.*, p. 8.
- ⁶² *Idem*, p. 7-8.
- ⁶³ *Idem*, p. 7.
- ⁶⁴ *Idem*, p. 90.
- ⁶⁵ *Idem*, p. 49.
- ⁶⁶ *Idem*, p. 9.
- ⁶⁷ *Idem*, p. 11.
- ⁶⁸ *Idem*, p. 8.
- ⁶⁹ *Idem*, p. 43.
- ⁷⁰ *Idem*, p. 11.
- ⁷¹ *Idem*, p. 18.
- ⁷² *Idem*, p. 38.
- ⁷³ *Idem*, p. 129-130.
- ⁷⁴ *Idem*, p. 168.
- ⁷⁵ *Idem*, p. 237.
- ⁷⁶ *Idem*, p. 50.
- ⁷⁷ *Idem, ibidem.*
- ⁷⁸ *Idem*, p. 11.
- ⁷⁹ *Idem*, p. 56.
- ⁸⁰ *Idem*, p. 53.
- ⁸¹ *Idem, ibidem.*
- ⁸² *Idem, ibidem.*
- ⁸³ *Idem*, p. 76.
- ⁸⁴ LEENHARDT, J. PESAVENTO, S. J. *op. cit.*, p. 9.
- ⁸⁵ *Idem*, p. 19.
- ⁸⁶ *Idem*, p. 20.
- ⁸⁷ *Idem, ibidem.*

Referências Bibliográficas:

- AGUIAR, F. *et. al.* **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.
- ALMANAQUE LISA MUNDIAL 93**. São Paulo: Editora Lisa S.A., 1993.
- BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: EdUFRGS, 1992.

- CÍAVES, F. L. **História e Literatura**. 3 ed. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.
- DACANAL, J. H. e GONZAGA, S. **A imigração alemã**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- GUIMARÃES, J. **A ferro e fogo I – Tempo de Solidão**. 10 ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- KARAN, E. M. C. **Raízes da colonização: em destaque a colônia Guaporé e o município de Dois Lajeados**. Porto Alegre: CORAG, 1992.
- LANDO, Aldair Marli. BARROS, Elaine Cruxên. **A colonização alemã no Rio Grande do Sul, uma interpretação sociológica**. Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1976.
- LAZZAROTTO, Danilo. **História do Rio Grande do Sul**. 4 ed. Porto Alegre: Sulina, 1982.
- LEENHARDT, J. PESAVENTO, S. J. **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- MÜLLER, Telmo Lauro. **Colônia Alemã: histórias e memórias**. 2 ed. Porto Alegre: EST, 1981.
- REMÉDIOS, M. L. R. **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1997.
- ROCHE, J. **A colonização alemã e o Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ROUANET, M. H. Nacionalismo. In: JOBIM, J.L. (org). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1999.
- SOUZA, R. A. **Teoria da literatura**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- VEYNE, P. M. **Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história**. Trad. de Alba Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- WERLANG, William. **História da Colônia de Santo Ângelo**. Santa Maria: Palotti, 1995.
- WERLANG, Willian. **A família de Johannes Heinrich Kasper Gerdau: um estudo sobre a industrialização no Rio Grande do Sul, Brasil**. Agudo, RS: Editora Werlang, 2002.
- ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3 ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992.
- ZILBERMAN, R. **Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: LP&M, 1985.

ESTRANGEIROS NO LUGAR E NO MOMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM CERTO MAL-ESTAR INGLÊS

Álex Leilla*

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre um certo mal-estar sócio-político-cultural presente nos roteiros de filmes e romances escritos pelo indo-britânico Hanif Kureishi, e as possíveis relações do seu estranho e caótico mundo londrino com aquele traçado pelas letras do cantor inglês Stephen Patrick Morrissey, ontem vocalista dos Smiths (uma das bandas mais representativas do pop-rock dos anos de 1980), hoje em trajetória solo mais do que consolidada. Esta escolha orienta-se pelas possibilidades de leituras das categorias de estranho e estrangeiro, conceituadas por Bhabha e Bauman.

Palavras-chave: Literatura comparada; Hanif Kureishi; Morrissey; estranho; estrangeiro.

Abstract: This work aims to reflect on a certain socio-political and cultural uneasiness present in the movie scripts and in the novels written by the Indian-British author Hanif Kureishi. It also aims to understand possible connections between Kureishi's strange and chaotic Londoner world and that one represented by the British singer Stephen Patrick Morrissey in his lyrics. This choice is based on the possibilities of reading the "foreigner" and "stranger" categories, conceptualized by Bhabha and Bauman.

Keywords: comparative literature, Hanif Kureishi, Morrissey, stranger, foreigner.

* Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Doutora em Estudos Literários pela UFMG e Mestre em Letras pela UFBA. Publicou os livros **Urbanos** (contos, 1997), **Obscuros** (contos, 1999), **Henrique** (romance, 2001), **O sol que a chuva apagou** (novela, 2009), tendo sido contemplada com o edital de Criação Literária da Petrobrás (2006/2007), com o projeto Primavera nos ossos (em processo de finalização). E-mail: alexleilla@ig.com.br.

Uma das questões mais visíveis nos textos de Hanif Kureishi é o entrecruzamento de olhares estrangeiros que explodem em seus textos. Os estrangeiros e sua solidão. Os estrangeiros e suas vivências. Os estrangeiros e seu caminhar. Ser estrangeiro, estar estrangeiro. A própria condição híbrida do autor, que é indo-britânico, o faz ser sempre visto como alguém “de fora”: na Inglaterra, onde cresceu e se formou, é “estranho”, um oriental, tanto pelos aspectos físicos quanto culturais; no Paquistão, devido ao fato de ter estabelecido um trânsito desde muito cedo com a Europa (formação, costumes, idioma), é visto também como “estranho”, um não-nativo.

Sua escrita incorpora esse problema com a referência de origem, que está perdida: se no lugar onde nasceu e de onde seus pais são não pode ser reconhecido, em solo europeu, devido a sua condição étnica, será sempre um estranho, independentemente do quanto de valores locais tenha sido introjetado nessa vivência londrina. Essa condição confusa — uma não-identidade ou um espaço móvel de identificações provisórias — se transforma num terreno movediço de construção e desconstrução de formas discursivas que vão refletir sobre a difícil sobrevivência desses seres “párias”, sempre “estranhados” e apontados como diferentes em qualquer lugar aonde chegam.

De forma parecida, embora com diferenças consideráveis, pode-se dizer que esse mundo conflituoso de Kureishi também explode nas letras das canções de Morrissey. Descendente de família irlandesa, porém nascido na Inglaterra, na cidade industrial de Manchester, o ex-vocalista dos Smiths viveu tanto a infância quanto a adolescência em bairros tidos como “marginais”. Por ser de origem pobre, filho de um operário com uma funcionária de uma biblioteca (responsável por despertar no filho o amor pela literatura), no repertório de imagens de suas canções o que mais aparece não são a riqueza, o *glamour*, os clichês e a tradição de conquistas da cultura inglesa, mas os subúrbios, as chaminés das fábricas, os conjuntos habitacionais populares, a miséria, a repressão dos sistemas educacionais de ensino público, a luta pela sobrevivência, o isolamento, a discriminação, a rejeição e a incomunicabilidade.

Trata-se de todo um universo marginal que se apresenta e se representa, num jogo de forças entre o diverso e o mesmo, a exemplo da letra de *This night has opened my eyes*, do repertório smithiano, inspirada na peça *Um gosto de mel*, de autoria de uma das escritoras preferidas de Morrissey, a dramaturga Shelagh Delaney. Essa peça, de 1958, que também foi levada à tela, é uma referência crucial para se entender certos painéis tristes e sem saídas daqueles ingleses não-vitoriosos, não-glamurosos, não-ricos, cantados por Morrissey em muitas de suas canções.

O letrista opõe, muitas vezes, o modo de “ser” do Sul com o do Norte do país, para flagrar as diferenças irredutíveis entre os próprios ingleses, expondo uma nação multifacetada, com problemas étnicos que, desde a sua origem, não foram resolvidos. Sua Inglaterra é uma espécie de barril de pólvora segurado por forças tênues de união: a língua inglesa (que ele mostra em *The national front disco* não ser tão “inglesa” assim), o amor ao futebol (abordado do ponto de vista de um torcedor fanático em *We'll let you know*), e um certo passado histórico comum (cantado em músicas que narram perda de lugares referenciais, como *Late night*, *Maudlin Street* e *Piccadilly Palare*). Aqui e ali, entretanto, percebe-se um panorama confuso e multifacetado, semelhante ao de Kureishi, e totalmente distante de um mundo regido por valores e identidades sólidas, fixas, cristalizadas, como ingenuamente poderíamos supor que deveriam ser os produtos de uma cultura tipicamente britânica.

Mas o que seria uma cultura tipicamente britânica? Antes que nos percamos em terrenos muito complexos e, por isso mesmo, vagos, é importante ressaltar que, aqui, nos referimos àquelas noções de identidade com as quais todo povo lida e escolhe ser reconhecido. Ou seja, o que Homi Bhabha chama de “local da cultura”. Uma das possibilidades de se entender porque a vivência dessa identidade não ocorre nos diferentes contextos usados pelos dois autores é, justamente, refletindo sobre a dificuldade de se resolver as questões histórico-político-sócio-culturais que já existiam entre os povos da Grã-Bretanha — como é o caso da Irlanda do Norte, subjugada pela hegemonia econômica da Inglaterra —, e as novas questões que surgiram a partir da entrada dos povos orientais, invadidos e dominados, no passado, pelos conquistadores europeus. Nesse contexto, ser ou não ser estrangeiro lembra a canção de Caetano Veloso: depende mais do momento do que do lugar.

Muitas produções artísticas inglesas contemporâneas abordam essa perda de capacidade de separar os povos: de certa forma, todos se odeiam, têm cotidianamente a consciência dos limites étnicos entre si, mas estão historicamente mesclados, quer pelas fusões amorosas (os casamentos mais comuns são entre ingleses e escoceses, mas também existem entre ingleses e irlandeses, irlandeses e indianos etc.), quer pela proximidade das fronteiras e nomadismo (quase todos os irlandeses, por exemplo, vão, num determinado momento de suas vidas, para a Inglaterra, estudar ou trabalhar; os indianos têm bairros inteiros criados pelo governo inglês etc.). Sendo assim, o “estrangeiro” pode estar, em muitos casos, menos circunscrito ao espaço do que a uma situação específica de confronto.

Esse barril de pólvora europeu pode ser percebido claramente em filmes britânicos como *Delicada atração*¹, de Hettie McDonald; *Beautiful people*², de Jasmin Dizdar; ou mesmo na produção premiadíssima da Macedônia-Inglaterra, *Antes da chuva*³, de Milcho Manchevski. Todos eles mostram tanto a Europa bretã quanto a dos balcãs permeadas por focos de conflitos étnicos, políticos, religiosos e econômicos. Se vão explodir de forma grave como ocorreu na França, em 2005, é uma questão mais da lógica da vida do que de exercícios futurólogos. Aliás, parece que barris de pólvora não faltam na Europa, como mostra Luciano Máximo em *Quem segura essa bomba?*, matéria publicada na *Revista Caros Amigos*⁴ que aborda os problemas da mesma estirpe em solo português. Todos eles giram em torno de um fantasma: os estrangeiros.

A palavra “estrangeiro” povoa, direta ou indiretamente, todos os estudos que trabalham com as noções de cultura e alteridade, uma vez que os países periféricos e pós-coloniais têm sua (s) história (s) inscrita (s) sempre a partir de um olhar de fora, um pensar de fora, uma língua de fora. Nos ensaios “O compromisso com a teoria”⁵ e “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”⁶, Homi Bhabha pensa questões relativas à identidade, cultura, teoria e ação política, tendo em vista todo um sistema de formação e condicionamento do discurso colonial, cuja *estrutura* ou estruturação ele esquadrinha para melhor entender. Embora muitos critiquem Bhabha devido a um hermetismo linguístico e um certo lugar-comum em seus textos, seus ensaios ainda são importantes para se discutir a pertinência ou não de noções acerca da hegemonia cultural e política, o multiculturalismo, a negociação cultural, a questão da identidade, o hibridismo e o conceito de nação.

Um dos primeiros lembretes que o pensador, também indo-britânico, faz ecoar feito fantasma durante sua análise sobre a condição pós-colonial é a assertiva de que na história dos países europeus já havia, desde o início, a marca de grupos exilados, de situações de diáspora, de refúgio em guetos, reuniões em cafés e bares dos centros das grandes cidades. Desta forma, a condição de “estrangeiro” sempre foi vivida de maneira constante pelos europeus que, com as grandes navegações, passam a ser “os estrangeiros” dos novos mundos, aqueles que chegaram com costumes, valores e, principalmente, com o poder de fora. E, com esse mesmo poder (para sermos sintéticos e óbvios) subjugarão tudo que consideravam “primitivo” ou “não-civilizado” na terra do outro.

Essa noção de um poder que vem do exterior, inteiro, identificado, com língua e armas próprias, e se estabelece entre os nativos, subjugando-os, está presente nas discussões acerca da alteridade e identidade cultural e, muitas vezes, constitui seu principal foco de análise. Entretanto, o que Bhabha traz é uma espécie de lembrete sobre o “sentir-se diferente, sentir-se estrangeiro”: isso já era uma marca inscrita na pele do próprio colonizador enquanto habitante de sua nação, ou seja, o seu lugar já estava, desde o princípio, questionado, no terreno da provisoriamente dos limites geográficos de cada país europeu e de suas crises sócio-político-culturais.

Isso explica porque, nos discursos fundadores das nações modernas ou da “maneira de ser moderno”, o provisório, o instável e o ilegível são como fantasmas a serem rejeitados, a exemplo da narrativa de Thomas Mann, *A montanha mágica*, em que seu personagem, Hans Castorp, mesmo já se sabendo curado da tuberculose, tem grande dificuldade em deixar o local para onde foi em busca de cura, pois os caminhos do mundo lá fora se tornaram, novamente e sempre, impossíveis de serem previstos, traçados, solidificados. Uma prova disso é o contexto histórico do romance: a Primeira Guerra Mundial, que está se formando dia a dia, atingindo seus países de origem, enquanto eles, os

européus enfermos, tentam se re-equilibrar num terreno neutro, numa estação de repouso nas montanhas.

Assim, a estação de repouso passou a ser um lugar familiar, seguro, por isso, mágico. Os lugares de onde vinham tornaram-se estranhos, desconhecidos, e, como de praxe no panorama moderno, o estranho deveria ser evitado, temido, odiado. Vê-se, aí, uma fusão entre “estranho” e “estrangeiro”, uma vez que na estação de repouso havia estrangeiros de vários países europeus (mas principalmente dos quatro pilares modernos: Alemanha, Itália, França e Inglaterra), e a essa condição foi acrescentada a de “estranho”, obtida a partir do temor que sentiam do mundo de onde vieram, da vida distante que um dia possuíram e tiveram de abandonar.

Para Zygmunt Bauman, no ensaio “A criação e anulação dos estranhos”⁷, o que diferencia a relação que a sociedade moderna tinha com os estranhos da relação que tem, hoje, a sociedade pós-moderna, é a impossibilidade de traçar um lugar fixo para eles. Esse lugar, tal como existia na modernidade, correspondia à fronteira (das cidades, dos estados, dos países):

A diferença essencial entre as modalidades socialmente produzidas de estranhos modernos e pós-modernos é que, enquanto os estranhos modernos tinham a marca do gado da aniquilação, e serviam como marcas para a fronteira em progressão da ordem a ser constituída, os pós-modernos, alegre ou relutantemente, mas por consenso unânime ou por resignação, estão aqui para ficar. [...] Se eles não existissem, teriam de ser inventados.⁸

Dessa forma, guardados os graus de variações subjetivas que decorrem dos usos da palavra “estranho”, que vão desde a noção freudiana de “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” até uma certa mitificação do “estranho/estrangeiro” que povoou um certo período a literatura (a exemplo de romances como *Teorema*, de Pier Paolo Passolini, ou *Cleo e Daniel*, de Roberto Freire), retorna-se ao entendimento de Homi Bhabha (tomado de empréstimo de Eric Hobsbawm) de que “a própria história da nação ocidental moderna é construída sob a perspectiva da margem da nação e do exílio de migrantes”. Ou seja, é “antigo” e “estrutural” sentir-se “outro”, sentir-se “diferente”. Essa noção é importante para se perceber as contradições existentes nas produções artísticas e discursivas daqueles que já nasceram sob o signo da mistura, do múltiplo, da confusão.

O conhecimento do “outro”, conceito amplamente difundido nos Estudos Culturais e de Literatura Comparada, é uma das preocupações de Homi Bhabha. Essa alteridade, tão discutida por aqueles que trabalham com produções de qualquer que seja a minoria social, é ainda associada às histórias de resistência dos grupos minoritários em questão. A partir de 1960, convencionou-se ler a experiência da dor e da exclusão como uma configuração do “outro”, do “diferente”. Mas, segundo Bhabha, historicamente, sabe-se que as histórias de vencidos e vencedores são tão interpenetradas que *eles* somos *nós* e vice-versa. Por isso, ele chama a atenção para o hibridismo cultural que marca a maioria das culturas conhecidas, lembrando que apenas insistir numa “devolução do poder” (ou da voz) a sujeitos que foram violentados num determinado tempo e espaço, não é suficiente para fazer perceber os diferentes graus de absorção e/ou introjeção na cultura oprimida do discurso-opressor. Segundo ele, o crítico pós-colonial que não vê tais liames na estruturação do pensamento colonial acaba por se identificar, num discurso polarizador, com as *divagações do crítico eurocêntrico despolitizado* ou, então, cair no abismo da militância panfletária, que separa luta e saber teórico.

Em *O álbum negro*, *Intimidade* (romances) e *Minha adorável lavanderia* (filme) Hanif Kureishi traça um painel bastante complexo acerca da convivência de paquistaneses, indianos e outras minorias étnicas no solo europeu, mais precisamente em Londres, *the babylon city*, como a chamava Caio Fernando Abreu. Em muitos momentos, principalmente em *O álbum negro*, a questão dos embates culturais é tão forte e multifacetada que remete imediatamente às letras de *Everyday is like Sunday*, *Bengali in the platforms* ou *This is not your country*, de Morrissey. Tais embates estão bem próximos da teoria de Bhabha, no que se refere à impossibilidade de perceber os problemas, as crises, a violência e a resistência das minorias não mais invadidas em seus territórios/países, mas dispersas no solo europeu, sem, antes,

compreender a interpenetração dos discursos, de valores hegemônicos nas estruturas heterogêneas que são desenhadas pelo cinema e literatura.

O romance *O álbum negro* narra a história de um estudante paquistanês, Shahid, em Londres, dividido, confuso e afetado por uma necessidade de sobreviver dentro de um mundo caótico e fascinante, onde nem ele mais consegue identificar o que seria seu, ou seja, de origem paquistanesa, e o que é do outro, ocidental, europeu, inglês etc., e onde se localizaria o seu desejo pessoal/masculino/subjetivo. Ele faz uma faculdade que lhe excita e lhe retrai ao mesmo tempo. Goza do direito de estudar, concedido pelo governo britânico às minorias étnicas, mas tem consciência de que a faculdade em si já é uma espécie de gueto, um arranjo governamental que exclui e controla muito mais do que concede.

Ao mesmo tempo em que ama a literatura e a música *pop*, principalmente o músico negro norte-americano Prince (que, inclusive, inspira o título do livro), o personagem sabe das ilusões e afastamentos que ambos os universos artístico-discursivos ocidentais trazem para um habitante originário de um outro mundo, como ele. Shahid é um ser do caos, que anda dentro do caos, pensando suas questões mais caras. Lembra, em muitos momentos, o caminhar produtivo de Rimbaud, o *walk writing*, abordado por Maurício Vasconcelos em *Rimbaud das Américas e outras iluminações*⁹, uma vez que é andando em Londres, tal qual Rimbaud na França, e sentindo/vivendo/pensando sua estrutura perversa, caótica, bela e cosmopolita que o personagem apreende, reflete, seleciona e rejeita valores, quer sejam seus, de seu povo, quer sejam estranhos, londrinos, europeus, ocidentais.

Sendo ele mesmo um estrangeiro em Londres, habita, junto com sua gente, uma espécie de fronteira que, há muito, encontra-se confusa, impossível de ser totalmente detectada. Ainda que geograficamente os bairros onde eles vivem sejam periféricos, essa demarcação se perde diante do caminhar livre, do ir e vir dos povos, vasculhando outras ruas e outros bairros distantes, desconhecidos. Em relação ao seu povo disperso em Londres há de tudo: Shahid, que estuda e busca um equilíbrio entre esses dois mundos, Londres e o Paquistão, Ocidente e Oriente; a professora Deddee, por quem ele se apaixona, e o marido dela, exemplos de intelectuais perdidos dentro do sistema educacional britânico destinado a estrangeiros, mas incapaz de integrá-los; os colegas de Shahid, desinteressados e entediados, que frequentam a faculdade mais por hábito do que por ideal; os vizinhos paquistaneses, conservadores e fanáticos religiosos que o convidam para se converter à causa religiosa; seu irmão drogado e fora da lei, que despreza os valores paquistaneses e sente-se inglês, tal qual o pai de ambos se sentia, acreditando, também, que bastava o dinheiro para serem aceitos no mundo londrino; a mãe deles que vive no Paquistão, dentro dos moldes mulçumanos; Zulma, a cunhada de Shahid, que vive uma parte do ano na Inglaterra, curtindo os prazeres do mundo consumista inglês, e outra na sua terra natal. Enfim, há um verdadeiro esquadrinha das diversas tendências do povo paquistanês, o que demonstra a intenção autoral de representá-los sem uma unidade político-cultural, e, sim, fragmentados, perdidos e múltiplos.

Já em *Minha adorável lavanderia*, um garoto paquistanês homossexual tenta sobreviver aos ataques raciais que sua lavanderia — símbolo da conquista de sua família no solo europeu — sofre de grupos neofacistas. O personagem vive um relacionamento amoroso com um *punk*-europeu, representado no cinema por Daniel Day-Lewis. Vê-se, assim, um complexo embate cultural ser materializado. Dessa guerra de valores e costumes entre o grupo do protagonista e o de seu namorado surgem algumas negociações, um certo “jogo de corpo” que solidifica o relacionamento amoroso.

Paralela à luta pela sobrevivência dos personagens, há também a desintegração do núcleo familiar paquistanês, temas caros ao universo de Kureishi, que sempre somará a esses dois pólos (luta e origem) a questão do desejo, do direito e experimentação da sexualidade. A cena em que o *punk* dá um beijo meio de lado e meio de língua no protagonista, na porta da lavanderia, diante dos neofacistas que não conseguem visualizar direito a cena, pode ser considerada um símbolo do chamado “espaço intervalar de convivência cultural”. Por uma questão de posicionamento, isto é, por estarem num ponto da calçada em que o ângulo não os permite ver direito o que acontece, os neofacistas não podem agredir o casal *gay* e multirracial, pensam que o protagonista, dono da lavanderia, está apenas

pagando ao *punk* por ele ter pintado a fachada do estabelecimento. Entretanto, aproveitando a pouca visibilidade, o *punk* erotiza a relação “aparentemente” profissional.

Nesse filme, há todo um aproveitamento das oportunidades cotidianas, um viver segundos de trégua, de afeto e poesia, na guerra urbana que se desenrola em todos os cantos da cidade. É essa potência que interessa a Kureishi ressaltar, não mais a guerrilha armada, as lutas étnicas, os discursos políticos já estéreis diante da impossibilidade de traçar limites entre o que é inglês, o que é irlandês, o que é galês, o que é escocês, o que é paquistanês ou indiano ou africano etc.

Intimidade também traz um panorama desses conflitos sócio-étnico-afetivo-culturais londrinos, menos na cidade e mais dentro do seio de uma família paquistanesa, a partir da voz narrativa de um homem, roteirista, pai de dois filhos, que pretende abandonar o núcleo familiar em prol de sua liberdade pessoal, sexual e afetiva. Sua voz discute a opressão do modelo burguês papai-mamãe-filhinhos, expondo a tendência à anulação da singularidade do indivíduo e a automação dos papéis que tal estrutura traz. A contradição entre o amor familiar e a morte diária de seus indivíduos assume contornos de panorama dos conflitos de uma geração que viveu a contracultura, com seus avanços sexuais e políticos, mas se viu, tempos depois, aprisionada dentro do mesmo sistema de valores caducos a que combateu. Para Kureishi, não há nenhum porto seguro, fórmula mágica ou escudo capaz de livrar o indivíduo desses conflitos: quando eles não vêm de fora, do outro, que estranha e agride tudo *aquilo que não é espelho*, vêm de dentro, das forças de liberdade individuais, do desejo.

É interessante ressaltar também que o sexo é um lugar de força tanto nos roteiros cinematográficos quanto nos romances do autor. É vivenciando a sexualidade, inclusive fora da relação a dois, com outras pessoas, outros jogos e papéis, que as personagens discutem e aprofundam tanto suas questões internas quanto as situações caótico-político-sociais do país onde escolheram viver e do país que deixaram para trás. Não se trata, portanto, de dar voz aos “coitadinhos” e “oprimidos” paquistaneses, mas de flagrá-los em suas lutas cotidianas, com suas dores e suas forças, suas contradições, suas violências e conquistas.

Um contraponto interessante ao universo de Kureishi, narrado sempre a partir de vozes paquistanesas, são as já mencionadas letras de *Bengali in the platforms*, *Everyday is like Sunday* e *This is not your country*. Nelas, Morrissey dá voz não ao “oprimido oriental que retorna como invasor”, mas ao inglês, ex-invasor, que, agora já desprovido de armas e de um poder oficializado, vê seu resto de harmonia desaparecer com a chegada dos orientais e a conseqüente explosão dos conflitos multirraciais oriundos dessa outra invasão.

A capacidade de penetrar no que seria a estrutura de formação discursiva desse sentimento — do inglês invadido, ultrajado pela imposição de uma convivência com valores e costumes estrangeiros — é a maior força das letras de Morrissey, que vai registrando frases contraditórias, entre aspas, flagrando essa zona de estranhamento entre as duas culturas, porém, sem tomar um partido claro. Quando aborda a sexualidade de seus personagens, no entanto, o letrista a coloca num espaço de incerteza, e, ao contrário de Kureishi, a vivência sexual e a afirmação do desejo não são vistas como oportunidades de aprofundamento de discussões ou posituação das subjetividades. Nas letras, Morrissey opta por ressaltar que gostar de homens, de mulheres ou de ambos, ou mesmo não gostar de sexo, não leva à equação alguma acerca de si mesmo. Sua tese desconcertante e recorrente é a de que o sexo nada revela da interioridade do sujeito. Porque essa interioridade é feita de cacos, de *flashes* incomunicáveis, incompartilháveis.

Ser gente, dentro do projeto de Kureishi, é vivenciar as várias faces do desejo, apossando-se dele e desautorizando a entrada de forças de condicionamento e normatização do erótico, do sexual. Através do sexo, os personagens se autorreconhecem e conhecem o outro. No universo de Morrissey, no entanto, o sexo é secundário. Em suas letras, ser gente é a grande tragédia do ser humano e o reconhecimento dessa condição trágica vem antes de qualquer possibilidade de descoberta ou vivência sexual. É exatamente por serem humanos que os sujeitos configurados em suas letras estão separados dos outros, mesmo de seus objetos de desejo, e jamais podem se descobrir, se reintegrarem ou traçarem pactos com o outro.

Mesmo reconhecendo a sexualidade como um processo complexo, as letras de Morrissey não apostam numa performance capaz de positivar a condição homo, hetero ou bissexual. Ao contrário, a ideia de uma sociabilização das relações afetivas leva os sujeitos quase sempre para uma queda em clichês e estereótipos dos quais a voz narrativa constantemente faz pouco caso. Vozes e corporalidades capazes de inscrever em sua superfície *as diferenças* de/no modelo hegemônico e/ou heteronormativo existem, e as letras dele podem até cantá-las, mas isso em nada afeta o isolamento trágico dos sujeitos que, enquanto vivos, são representados como estranhos e impenetráveis. É o que vemos na canção *Little man, what now?*¹⁰, na qual o letrista homenageia Little Richard.

A letra remete ao roqueiro que, com seu visual andrógino e sua dança sexualizada, quebrou desde o início os padrões comportamentais polarizadores, chocando a classe média branca norte-americana de sua época — para quem a demarcação entre masculino e feminino era bastante rígida. O desconhecimento, por parte das novas gerações, da performance pioneira de Little Richard é motivo para a amarga homenagem que Morrissey presta ao roqueiro em *Little man, what now?*. Quando questiona o que teria ocorrido após a passagem fulgurante de Richard, a letra registra os jogos perversos do *mainstream*, que podem se nutrir de qualquer energia sexual, inclusive da andrógina, sem necessariamente permitirem a expansão livre dessa libido: “Velho demais para ser uma criança prodígio/Muito jovem para os papéis principais/Quatro temporadas/e eles te cortaram/Nervosamente jovem/ (não vá sorrir!)/O que aconteceu com você?/Aquele eclipse repentino te torturou?”¹¹.

Trata-se do retorno do transgressor à solidão do mesmo e do nenhum. É o canto de uma solidão impossível de ser negociada, que enclausura a subjetividade numa redoma. Quer se viva brevemente o desejo, como em *Hand in glove* ou em *Handsome devil* (canções da época da banda Smiths, que abordam o homoerotismo), quer se opte pela ironia à própria necessidade de realização sexual-amorosa, como em *I know its over* e *Last night I dreamt that somebody loved me*, o que importa ao letrista é destacar que nada retira os sujeitos do tédio e da diferença inconciliável de sua interioridade. Nascer como seres humanos estragou a saúde deles, parece dizer *clariceanamente* a voz melancólica de Morrissey. O estrago é irremediável.

Essa outra maneira de aproveitar o multifacetado, o híbrido, o multicultural, faz tanto as letras de Morrissey quanto os textos de Kureishi serem um lugar rico para se discutir formas e linguagens possíveis para uma outra crítica teórica das divisões entre Países Desenvolvidos e Periféricos e seus desdobramentos. Afinal, qual seria a função de uma crítica acerca da alteridade se as perspectivas artísticas — lugar por excelência onde se podem pensar as efervescências culturais —, de natureza múltipla, não são ouvidas em sua variedade infinita?

Mais do que reflexos dos supostos interesses desse objeto (minorias, povo etc.), o que aparece nos discursos das personagens de Kureishi e nas letras de Morrissey é a hibridização da própria noção de diferença. Ou seja, o *um* e o *outro* estão interpenetrados, e seus embates, muitas vezes, por mais violentos que sejam, mostram a impossibilidade dos limites entre o que é originário de um e o que vem do outro. Trata-se, então, de reconhecer que todo e qualquer discurso que se ocupa do outro, sem prever e expor as contradições de sua estruturação nas formas discursivas da cultura, fatalmente está, de alguma maneira, idealizando esse “outro”. Reconhecer isso já é o primeiro passo para se livrar das imagens pré-selecionadas que, sem tal reconhecimento, perigam ser o foco de produção das ideias.

Um outro aspecto que surge no panorama traçado por Hanif Kureishi e Morrissey é a noção de hegemonia. Segundo Stuart Hall¹², tal noção tem a ver com o espaço intervalar de negociação e não significa, exatamente, o mesmo que dominação cultural. Por isso, está no intervalo entre direita e esquerda. Habita o imaginário e é capaz de se reproduzir mesmo em contextos opostos. Não perceber o mecanismo operacional dessa diferença impediria de ver determinadas nuances que aproximam e afastam *colonialismo* de *imperialismo*, entre outras coisas. Para Hall, o colonialismo estaria mais para a dominação, posto que usava claramente a força física contra os dominados (escravos, por exemplo); enquanto o chamado imperialismo (o norte-americano, por exemplo) estaria mais para a hegemonia, porque negocia, mesclando à conquista não somente a força, e, sim, outros instrumentos de fascínio,

como o cinema hollywoodiano, o McDonald's, a Coca-Cola etc. A força e seu aparelhamento bélico são usados em espaços onde tais apelos culturais estariam bloqueados pela ação de uma outra cultura hegemônica — é o caso da mulçumana no Oriente Médio, por exemplo.

Já a postura de Homi Bhabha aponta para uma rearticulação do discurso de identidade e da sua reconstrução no tempo da nação, a partir de um descentramento, de um deslocamento do *local da cultura*. Embora Foucault, com sua teoria da descontinuidade e dos micropoderes (que revelaram tanto a exclusão de vários outros tempos no tempo dos enunciados históricos, quanto uma mobilidade permanente nos mecanismos de estruturação do poder), e Deleuze e Guattari, com a teoria do rizoma (conceito que já remetia a esse corpo de situações culturais, representativas e móveis, dentro de uma mesma fala, cultura, nação), já tivessem trazido uma possibilidade de articulação dos discursos do sujeito híbrido, tais teorias, somadas a de teóricos culturalistas, também levaram ao multiculturalismo, que é um conceito rejeitado por Bhabha. Para ele, a própria maneira como as culturas pós-coloniais são indefinidas já mostra que as categorias mais utilizadas pelos estudos multiculturais — de classe, identidade e gênero — são insuficientes para articular os discursos produzidos por elas, necessitando de outros conceitos, como *geração, local, localidade geopolítica, orientação sexual, negociação* etc.

Bhabha questiona como os valores culturais são negociados nesses lugares, pois a aquisição de poder em *histórias comuns de privação e discriminação* pode, muitas vezes, ser antagônica e conflituosa. Ele mostra que a própria história da *nacionalidade* tem efeito ambivalente nas narrativas, uma vez que ser estranho/exilado é, ao mesmo tempo, estar longe e sofrer a sombra, a projeção da nação no lugar que deveria ser de exílio, de fuga. Caso de Hanif Kureishi, por exemplo.

Interessa ao pensador indo-britânico não só a história dos movimentos nacionais — quando esse povo, então, emerge e sua performance é pedagogicamente inscrita na história nacional — mas, também, as tradições da escrita que tentam construir narrativas do imaginário social desse povo-nação. Por isso, a crítica deve abranger as narrativas e as contra-narrativas, o pedagógico e o performático, afinal, pegando de empréstimo uma afirmação de Fanon, Homi Bhabha afirma que o povo reside numa *zona de instabilidade oculta*. Essa zona é um conhecimento, uma significação cultural, é nela que se articulam o moderno, o colonial, o pós-colonial, o nativo etc. Não pode, portanto, ser um conhecimento estável nem fixo, uma vez que o pedagógico e o performático se enfrentam de maneira antagônica e ambivalente, e o suplementar é a renegociação desse tempo, dos termos e das tradições do povo-nação.

Assim, não é instalando o “um” e o “outro” no mesmo espaço que suas diferenças serão aceitas e respeitadas, até porque essa “instalação” seria sempre utópica e mascaradora daquilo que é irreduzível entre as culturas diversas. Ele propõe, então, um lugar móvel de negociação entre as fronteiras.

O conceito de fronteira surge do entendimento de que é necessário o espaço de negociação (não de apagamento ou banalização) para esses sujeitos híbridos, “produtos de uma interação cultural originada nas fronteiras, onde os significados e valores são (mal) lidos e os signos apropriados de maneira equivocada”¹³. Muitos desses “equivocos” constituem o universo discursivo das letras de Morrissey, quando captura a mistura de sentimentos antagônicos e desarticulados dos ingleses que estão incomodados em seu próprio país, tema, aliás, trabalhado em quase todo o álbum *Viva Hate*, assim como também materializam as representações múltiplas de Hanif Kureishi.

Desta forma, pode-se afirmar que ambos os criadores, dentro de seus universos parecidos, porém, distintos, estão escrevendo uma história outra dos tempos londrinos, britânicos. Entendendo, aqui, tanto o conceito de tempo quanto o de história não mais como um corpo discursivo coeso e contínuo, e, sim, dentro das noções mais contemporâneas, como a de Sandra Pesavento¹⁴, que relativiza histórias e tempo a partir de seus aspectos culturais e artísticos.

O retrato que eles pintam da Inglaterra é fragmentado, disforme, estranho para quem se acostumou a pensar a história dos países europeus, principalmente Inglaterra, Alemanha, França e Itália, como a história da própria civilização ocidental, dentro de um conjunto uno de características harmônicas e tradicionais, sedimentadas por narrativas que lhes conferiam uma identidade sólida,

facilmente localizável. O viver/ver as fronteiras, (para usar uma expressão deleuziana), não mais como se forjou que elas deveriam ser e, sim, como são, diariamente, faz dançar diante dos olhos uma outra Europa, multifacetada, hibridizada, confusa, própria daquela zona de instabilidade oculta, onde o conhecimento é mediado pelas negociações culturais, e os espaços e conquistas são precários, momentâneos, vividos no cotidiano das relações sociais, políticas, afetivas, econômicas e sexuais.

Notas

- ¹ MCDONALD, Hettie. **Delicada atração**. Grã-Bretanha, 1996, 96 min.
- ² DIZDAR, Jasmin. **Beautiful people**. Grã-Bretanha, 1999, 123 min.
- ³ MANCHESVSKI, Milcho. **Antes da chuva**. ING/MACEDÔNIA, 1994, 145 min.
- ⁴ MÁXIMO, Luciano. Quem segura essa bomba? In: **Revista Caros Amigos**, São Paulo, n. 105, p. 25,dez/2005.
- ⁵ BHABHA, Homi. O compromisso com a teoria. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 42-68.
- ⁶ BHABHA, Homi. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 199-238.
- ⁷ BAUMAN, Zygmunt. A criação e anulação de estranhos. In: **O mal-estar na pós-modernidade**. Trad. Mauro e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ⁸ BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 43.
- ⁹ VASCONCELOS, Maurício Salles de. **Rimbaud das Américas e outras iluminações**. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade, 2000.
- ¹⁰ MORRISSEY. **Viva Hate**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1987.
- ¹¹ MORRISSEY e Stephen STREET. Little man, what now? In: **Viva Hate**. EMI. 1988. (faixa 02). No original: Too old to be a child star/ too young to take leads/ four seasons passed/ and they AXED you/ nervously juvenile/ (WON'T SMILE!)/ What became of you?/ did that swift eclipse torture you?
- ¹² HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ¹³ BHABHA, Homi. *DissemiNação*, *op. cit.*, p. 204.
- ¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. A criação e anulação de estranhos. In: **O mal-estar na pós-modernidade**. Trad. Mauro e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BHABHA, Homi. O compromisso com a teoria. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 42-68.
- _____. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 199-238.
- DELANEY, Shelagh. **Um gosto de mel**. Trad. João Marschner. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. e seleção Roberto Machado. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 237-269.
- HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KUREISHI, Hanif. **O álbum negro**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Intimidade**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MÁXIMO, Luciano. Quem segura essa bomba? In: **Revista Caros Amigos**, São Paulo, p. 25, nº 105, dez./2005.
- MONTERO, Paula. O projeto pós-colonial. In: **Jornal de Resenhas**, n. 53, Belo Horizonte, 14/08/1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- VASCONCELOS, Maurício Salles de. **Rimbaud das Américas e outras iluminações**. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade, 2000.

Referências de Cds:

SMITHS, The. **Louder than bombs**. Rio de Janeiro: WEA, 1987.

MORRISSEY. **Viva hate**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1987.

_____. **Bona drag**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1990.

_____. **Your arsenal**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1992.

_____. This is not your country. In: **Box Morrissey's singles**, volume I, de 1987-1991. Londres: Sire Records, 2000.

Referências de filmes:

DIZDAR, Jasmin. **Beautiful people**. Grã-Bretanha, 1999, 123 min.

FREARS, Stephen. **Minha adorável lavanderia**. ING, 1986, 110 min. (Roteiro de Hanif Kureishi).

MANCHESVSKI, Milcho. **Antes da chuva**. ING/MACEDÔNIA, 1994, 145 min.

MCDONALD, Hettie. **Delicada atração**. Grã-Bretanha, 1996, 96 min.

MARCOS HISTÓRICOS DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA: HEGEMONIA NORTE- AMERICANA E CONVERGÊNCIA AUDIOVISUAL

João Paulo Rodrigues Matta*

Resumo: A evolução da indústria cinematográfica é caracterizada por transformações frequentes, que tornam cada vez mais complexas a sua dinâmica produtiva e seu impacto social, econômico e cultural. Acredita-se que buscar a melhor compreensão dessa indústria passa pela discussão de marcos históricos. O objetivo deste artigo é investigar e discutir a conformação histórica de dois marcos fundamentais da evolução da indústria cinematográfica: a hegemonia norte-americana e a convergência audiovisual. Para isso, apresenta-se uma revisão da evolução histórica dessa indústria, realçando as características que levaram à conformação dos marcos histórico-estruturais em destaque, e situando-a como vertente precursora da indústria de entretenimento.

Palavras-chave: indústria cinematográfica; indústria audiovisual, indústria de entretenimento; história do cinema.

Abstract: The evolution of movie industry is characterized by frequent technical and organizational transformations. The best comprehension of this industry goes through the understanding of its historical traits. This article aims at investigating and discussing two fundamental marks of the evolution of movie industry: the USA hegemony and the audiovisual convergence. For this purpose, it presents a review of the historical evolution of that industry with emphasis on the characteristics of those two historical marks, thus showing it as predecessor of entertainment industry.

Keywords: movie industry; audiovisual industry, entertainment industry, movie history.

*Administrador (UFBA), Doutorando no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (UFBA), Mestre em Administração (UFBA), pesquisador especializado em economia e gestão da cultura e do audiovisual, membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT-UFBA) e Analista de Desenvolvimento da Agência de Fomento do Estado da Bahia (DESENBAHIA). E-mail: jpmatta@terra.com.br.

1. Introdução

A evolução da indústria cinematográfica é caracterizada por transformações freqüentes, que tornam cada vez mais complexas a sua dinâmica produtiva e seu impacto social, econômico e cultural. Acredita-se que buscar a melhor compreensão dessa indústria passa pela discussão de marcos histórico-estruturais. Diante da importância multiplicadora do cinema na configuração da sociedade contemporânea, o aprofundamento desse debate é de interesse geral.

O objetivo deste artigo é investigar e discutir a conformação histórica de dois marcos fundamentais da evolução da indústria cinematográfica: a hegemonia norte-americana e a convergência audiovisual. Para isso, apresenta-se uma revisão da evolução histórica da indústria, realçando as características que levaram à conformação dos marcos históricos em destaque, e situando-a como vertente precursora da indústria de entretenimento. Na seção que segue a introdução, discorre-se sobre o nascimento e afirmação da indústria, e a hegemonia francesa. Em seguida, aborda-se como se deu a hegemonia norte-americana após a I Guerra Mundial. Na seqüência, antes das considerações finais, discute-se como o cinema passou a compor a indústria audiovisual.

2. O Nascimento da Indústria

Segundo Gomes, “o aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte [...] foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento”¹. De fato, o advento do cinema como forma de lazer no final do século XIX pode ser visto como um marco do surgimento da indústria de entretenimento² Entretenimento: o ato de se divertir ou proporcionar a alguém momentos agradáveis.

Rosenfeld esclarece:

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte.³

Apesar da opinião de Rosenfeld, ao situá-lo como uma atividade industrial e econômica associada à demanda do homem contemporâneo por lazer, o cinema não foi originado a partir desta perspectiva. O que motivou o seu advento foram inspirações e aspirações científicas. Nos dizeres de Laurent Mannoni, autor do livro *A Grande Arte da Luz e da Sombra*: “a invenção do cinema foi balizada por uma multidão de aparelhos extremamente engenhosos, de imagens de uma variedade infinita e de pesquisadores e cientistas de um rigor bastante moderno”⁴.

Desse modo, quando em 28 de setembro de 1895, em Paris, “os irmãos Lumière deram a primeira exibição pública mundial do cinematógrafo”, comenta Silveira, “pensavam ter criado um instrumento de pesquisa para laboratórios e anfiteatros, cujo fim seria registrar a realidade sob novos aspectos, reproduzindo-a com uma dimensão superior ao microscópio”. Ele ainda complementa: “pouco importa que outros inventores, em outros países, tivessem desenvolvido na mesma época a idéia de aparelhos semelhantes ou tentado a exibição comercial de algumas cenas [...] com os Lumière ficou a glória do nascimento”⁵.

Um mágico do teatro francês, Georges Méliès, foi o primeiro a realizar filmes como espetáculos de entretenimento. Após os Lumière, Méliès foi o principal personagem na evolução da indústria. Ele produziu os primeiros filmes de ficção, *Viagem à Lua* e *A Conquista do Pólo*, de 1902. Coube também a Méliès a construção do primeiro estúdio de filmagens do mundo⁶.

Se Méliès prestou grande contribuição para que o cinema desenvolvesse seu potencial como entretenimento, Charles Pathé teve papel chave na sua ascensão como indústria. “Aos poucos, firmando as bases de um truste, a princípio horizontal, depois também vertical, exercendo o controle da

distribuição e da exibição ao lado da produção, [Charles Pathé] transformara o cinema artesanal numa grande indústria”⁷.

A dinâmica de transformação da companhia cinematográfica Pathé⁸ de truste horizontal em truste vertical é capital para a compreensão da conformação atual da indústria de cinema. Até meados da década de 1910, os filmes produzidos eram vendidos diretamente para exibidores. Na medida em que foram sendo formados trustes horizontais, dominando a produção, estes começaram a perceber que se alugassem os filmes, ao invés de vendê-los, aufeririam mais lucros. De fato, segundo Rosenfeld⁹, entre 1902 e 1907, grandes companhias produtoras francesas, norte-americanas e alemãs apoiaram o surgimento de agências de distribuição, ou mesmo passaram a criar suas próprias – “surge o intermediário ou atacadista que estabelece a ligação entre os fabricantes, concentrados em poucos lugares, e os varejistas, dispersos em centenas de cidades e vilas”, passando os produtores a receberem percentagens sobre as receitas dos exibidores.

O desenvolvimento do elo de distribuição foi vital para a ascensão da indústria cinematográfica no mundo. Ao longo dos anos, o distribuidor passou a ser o elo chave para que a cadeia produtiva obtivesse o máximo de receita. Diante disso, grandes companhias, como a Pathé, tendo capital para isso, optaram por concentrar as três etapas do processo produtivo, multiplicando o faturamento, ao compor trustes verticais. Essa lógica de concentração de poder se manteve e alcançou seu auge em Hollywood.

Ao se investigar a lógica industrial que levou à ascensão da Pathé e a hegemonia francesa até a I Guerra Mundial e comparar com a trajetória de ascensão do cinema norte-americano, verifica-se que as estratégias adotadas pelos franceses foram replicadas e aperfeiçoadas por Hollywood. A tendência de formação de oligopólio por meio de trustes horizontais ou verticais que dominavam o mercado global caracterizou primeiro a hegemonia francesa e depois a hegemonia de Hollywood¹⁰.

Estruturados os três níveis fundamentais da indústria – produção, distribuição e exibição –, firmava-se um negócio, no qual se comercializam direitos (ingressos) para que as pessoas assistissem a filmes por um tempo definido. Dessa forma, a mercadoria cinematográfica, em última instância, caracterizava-se como a prestação de um serviço. A estrutura da cadeia produtiva só voltaria a passar por modificações significativas com a popularização da televisão nos anos de 1950¹¹.

Sob aquela sistemática produtiva, ilustra Silveira, “em 1910, a hegemonia do cinema francês era talvez mais total do que a hegemonia de Hollywood em 1950”¹². “Já em 1907, a produtora Pathé tinha escritórios em Londres, Nova Iorque, Berlim, Moscou, São Petersburgo, Bruxelas, Amsterdã, Barcelona, Milão, Calcutá, Cingapura etc. [...] logo tais escritórios também se espalharam pela Ásia e América Latina”¹³. Estima-se “que de 60 a 70% dos filmes exportados para todo o mundo provinham dos estúdios parisienses, principalmente de três grandes firmas: Pathé, Gaumont e Éclair”¹⁴. Sendo um país em grau avançado de industrialização, a França possuía um mercado amplo e uma população com alto poder aquisitivo. Por conta disso, os filmes franceses conseguiam cobrir investimentos e gastos de produção e auferir lucro internamente, podendo assim se comercializar cópias para outros países por preços comparativamente mais baixos que produções locais ou de outros países, atraindo os exibidores locais e fazendo com que a receita crescesse ainda mais externamente¹⁵.

Em seu curso de afirmação social, cultural e comercial, como o primeiro entretenimento de massas, o cinema chamou a atenção de estudiosos, que identificaram especificidades em sua forma de expressão e, em especial, um caráter estético, o que veio a lhe fazer alcançar o título de Sétima Arte, “a única realmente moderna”. Segundo Silveira¹⁶, Ricciotto Canudo, “um italiano de cultura francesa”, foi o primeiro a definir a sétima arte por volta de 1911, em seu Manifesto das Sete Artes: o cinema teria a peculiaridade de congregar todas as outras (arquitetura, música, pintura, poesia e prosa, escultura e teatro), por ser “a arte plástica em movimento”.

Pode-se constatar que, nas duas primeiras décadas do século XX, o cinema se afirmou como indústria de entretenimento e como sétima arte. Esta evolução conjunta configura-se numa dialética fundamental para a indústria cinematográfica, impactando na relação entre os agentes de produção, e destes com os demais elos da cadeia produtiva. A verificação da tensão “indústria versus arte”

também permite compreender o conflito entre a repetição de modelos e a criação de novidades, essencial para a evolução e renovação da indústria¹⁷.

3. A hegemonia norte-americana

Até a eclosão da I Guerra Mundial, a França manteve a hegemonia na indústria cinematográfica mundial – a Pathé permaneceu como a maior produtora do mundo, fornecendo cerca de 40% dos filmes lançados na Inglaterra, contra 30% de filmes norte-americanos. “Os italianos supriam 17% do mercado inglês e mesmo a Austrália tinha uma indústria capaz de produzir filmes com regularidade”¹⁸.

Justamente no ano em que se iniciou a I Guerra Mundial (1914), o cineasta norte-americano David W. Griffith realizou o primeiro grande clássico do cinema, o longa-metragem *O Nascimento de uma Nação*. Segundo Silveira¹⁹: “*O Nascimento de uma Nação* marcou o advento da hegemonia cinematográfica americana”. Exatamente no ano em que, por motivo da guerra, as maiores forças industriais da Europa Ocidental tiveram que reduzir consideravelmente sua produção, os EUA lançaram um grande sucesso de público e crítica, sendo o primeiro filme a ultrapassar US\$ 10 milhões de bilheteria²⁰.

A grandiosidade das produções e o estilo narrativo que Griffith trouxe com *O Nascimento de uma Nação* (1914) e *Intolerância* (1916) foram capitais para a evolução do cinema norte-americano. Pode-se dizer que foi a partir do estilo inaugurado por Griffith que o cinema produzido nos EUA alcançou e desenvolveu o estilo narrativo que possibilitou que seus filmes tivessem sucesso crescente tanto no mercado interno como no mundial²¹. O cinema norte-americano desenvolveu inegável competência industrial e mercadológica, mas também estética e técnica, conseguindo, como nenhuma outra cinematografia até então, corresponder às expectativas do público de cinema.

Por outro lado, o cenário interno da indústria cinematográfica norte-americana parece ter-se desenvolvido de tal forma que possibilitou que as facilidades oriundas do advento da I Guerra Mundial fossem aproveitadas com eficiência. Em sincronia com o pioneirismo e a ascensão da indústria francesa, os EUA fizeram com que sua produção evoluísse e alcançasse um público crescente. Inicialmente, a produção se concentrou em Nova Iorque, migrando progressivamente para a Califórnia em virtude de vantagens geográficas e de custo. Este processo de migração viria a se acentuar em torno de 1914, consolidando Hollywood como o grande centro de produção.

Assim, como conseqüência do início da guerra, a indústria norte-americana iniciou sua trajetória hegemônica:

[...] as indústrias francesa, italiana, inglesa e a alemã se viram forçadas a reduzir sua produção, abrindo espaço para a penetração americana não apenas na Europa, mas também na América Latina (antes dominada pelos franceses) e no Japão (antes dominado pelos italianos). Estima-se que ao fim da guerra os Estados Unidos já produziam 85% do número de filmes exibidos no mundo e 98% daqueles exibidos no seu mercado doméstico. A ascensão americana foi acompanhada de aumento na escala de produção, concentração e integração vertical com as atividades de distribuição de filmes que culmina no sistema de grandes estúdios de Hollywood.²²

Entre 1914 e 1919, Hollywood desponta como grande centro de produção mundial. Instrumentos mercadológicos como o *star-system*, o estabelecimento de gêneros como o *western*, o *happy-end*, inerentes ao modelo predominante da narrativa cinematográfica norte-americana, desenvolveram-se e contribuíram para o sucesso. A repetição, marca do viés industrial do cinema, foi utilizada com maestria. A repetição de modelos bem sucedidos foi um artifício poderoso descoberto pela indústria para lidar com uma atividade que se mostrou lucrativa, mas também significava assumir altos riscos, que se acentuavam com o aumento dos custos de produção.

Após o final da I Guerra Mundial, os EUA foram o país que mais se beneficiou na esfera econômica, e não foi diferente com o cinema. A hegemonia norte-americana na indústria cinematográfica manteve-se como um símbolo de sua hegemonia global, para a qual o cinema teve e mantém papel estratégico, com o seu efeito multiplicador – social, econômica e culturalmente.

Se outrora a França havia liderado, durante e após a I Guerra, “firmas americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se aos seus proprietários; concedendo-lhes créditos com a condição de que eles adquirissem os filmes”²³. Tal prática passa a ocorrer em outros países, alastrando-se uma “invasão cultural” norte-americana pela Europa. Seguindo raciocínio similar, continua Rosenfeld²⁴: “por meio de manipulações sutis e pressões de toda a ordem”, filmes americanos “infiltram-se lentamente nos mercados da Europa, ameaçando a existência das indústrias cinematográficas nacionais”.

Além disso, o tamanho e a qualidade do mercado interno dos EUA ajudaram a consolidar a supremacia global de Hollywood. Como esclarece Rosenfeld, na virada dos anos de 1920:

[...] os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria fílmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado. Contando então com cerca de 20 mil cinemas, os produtores americanos iriam consumá-lo, amortizando-lhe o preço de custo no próprio mercado interno. Em consequência dessa situação privilegiada, podiam oferecer os seus filmes nos mercados externos a qualquer preço, pois toda a renda vinda do exterior era lucro certo.²⁵

Estava consumada a hegemonia de Hollywood. Baechlin resume com precisão a lógica estrutural e competitiva que sustentou e desenvolveu a indústria cinematográfica norte-americana dos anos vinte até 1948.

O investimento de capitais cada vez maiores para a produção em série de filmes de longa-metragem estimulou a ‘seleção natural’ em favor de firmas mais fortes economicamente [...]. As maiores empresas, quer seja partindo da produção, da distribuição e da exibição, procuravam assegurar-se dos elos da cadeia que lhes faltavam. Assim, impedem a penetração de novos competidores. O capital bancário interessa-se particularmente pela aquisição de circuitos, uma vez que a exibição parece ser o negócio mais seguro... Mas daí este capital parte, com o tempo para conquistar os pontos-chave da distribuição e produção. Depois da Guerra, os produtores médios, os distribuidores e os exibidores independentes têm de ceder, paulatinamente, à pressão dos trustes financeiros, tornando-se dependentes e são absorvidos ou aniquilados. “A concorrência se limita, portanto, a um pequeno número de empresas, cuja autoridade se estende simultaneamente à produção, distribuição e exploração”.²⁶

Seguindo uma lógica oligopolista, as grandes companhias tomam corpo com o “sistema de estúdios”, buscando a verticalização de toda a cadeia, concentrando o máximo de atividades – o que dificulta a vida de estúdios, distribuidores e exibidores de menor porte²⁷. Seguindo este movimento, por iniciativa dos maiores estúdios, surge, em 1922, a Motion Picture Association of America (MPAA), associação comercial integrando as maiores empresas da indústria norte-americana, com o objetivo de defender seus interesses no mercado nacional e internacional.

O sistema de grandes estúdios de Hollywood teve seu auge nos anos de 1920; contudo, a “revolução técnica” com o advento do cinema sonoro revigorou a frequência às salas de exibição nos anos subseqüentes. A incorporação do som acabou por reforçar o domínio do cinema norte-americano. Concorrer com filmes distribuídos pela indústria hegemônica e que ainda contavam esta novidade técnica se mostrou inviável economicamente. O alto investimento demandado pela transição técnica e o efeito da crise de 1929 aumentaram o poder das grandes companhias de Hollywood. Como efeito, oito empresas passaram a dominar os mercados nacional e internacional, as chamadas *majors*: Warner Brothers, RKO, Twentieth Century-Fox, Paramount, MGM, e, em menor escala: Universal, Columbia e United Artists²⁸.

Até 1948, as *majors* fizeram crescer o seu poder oligopolista, contando com a MPAA para defender seus interesses. No auge da “era de ouro” de Hollywood, em 1939, foram lançados 400 filmes, dentre eles, *E O Vento Levou*, que arrecadou de US\$ 390,5 milhões, sendo a 42ª bilheteria da história do cinema. Em volume de produção, entre 1938 e 1941, chegou-se ao máximo patamar, produzindo-se por ano respectivamente: 448, 469, 473 e 497 filmes. A partir de 1942, houve queda, chegando-se a 210 filmes em 1967²⁹.

Seguindo sua estratégia de verticalização, nos anos de 1930, as *majors* adotaram práticas coercitivas e anticompetitivas nos contratos com exibidores. Destacaram-se o *blind-booking*³⁰ e o *block-booking*³¹, que permitiam garantir mercado, transferindo grande parte dos riscos associados às incertezas da demanda para o exibidor. Diante disso, as *majors* foram crescentemente acusadas de adotarem condutas monopolistas de mercado, ao forçarem a venda de pacotes de filmes³².

Tais práticas de monopólio “perduraram até 1948, quando foram legalmente abolidas pela decisão da Suprema Corte de Justiça americana no processo da Paramount”³³. Assim, decretou-se nos EUA a separação entre produção e distribuição, e exibição – combatendo a dinâmica de concentração da cadeia cinematográfica. Era o fim do “sistema de estúdios” em Hollywood.

O desfecho do processo Paramount teve implicações transcendentais para a organização da indústria cinematográfica, pois, corroborando os efeitos da televisão, implicou aumento significativo de incerteza em relação à demanda nos mercados cinematográficos. Uma de suas principais conseqüências foi o abandono do modelo fordista de organização industrial praticado nos grandes estúdios pelo qual artistas e técnicos firmavam contratos exclusivos e de longo prazo com um único estúdio. Assim, durante os anos cinquenta, a indústria transitou para modelo de organização mais flexível no qual os contratos eram feitos filme a filme e transferia-se para o mercado boa parte das atividades que eram anteriormente desenvolvidas no âmbito do estúdio. Isso permitiu aos grandes estúdios desinvestirem na produção e concentrar suas atividades na distribuição. Hollywood perde suas vantagens competitivas na produção, mas os grandes estúdios mantiveram seu poder de mercado através do controle da distribuição.³⁴

O golpe que as *majors* receberam em seu poder de concentração de ganhos ao longo da cadeia produtiva cinematográfica e, principalmente, a popularização da televisão nos EUA, nos anos de 1950, modificaram a estrutura e a lógica produtiva do cinema. O eixo principal para a obtenção de vantagens competitivas passou a ser a distribuição, quando se deu o aumento dos riscos em relação à demanda por filmes nas salas de exibição, o que tornou desvantajoso concentrar um grande conjunto de atividades num estúdio. A produção continuaria a ser um elo produtivo essencial, mas secundário, considerando o funcionamento e o desempenho de toda a cadeia industrial. Assim, as *majors* se adaptaram à nova lógica de competição, passando a liderar o processo a partir da distribuição.

4. O surgimento da indústria audiovisual

O início das transmissões regulares de televisão começou nos EUA e na Europa Ocidental nos anos de 1930. Ocorre que, enquanto na Itália acontecia o *Neo-realismo*, o fenômeno da popularização da mídia televisiva, que fez com que aos poucos as salas de cinema deixassem de representar o principal veículo de comunicação e entretenimento de massa, ganhou força no pós-guerra. Esse efeito foi sentido inicialmente nos EUA, o que causou grande impacto na indústria cinematográfica³⁵. Batz mostra a dimensão do impacto da expansão da mídia televisiva no mercado norte-americano de salas de exibição:

Nos EUA [...], desde 1946, a freqüência aos cinemas no decurso de sete anos caiu consideravelmente com a introdução da televisão e o progressivo acesso aos automóveis. Em 1947, registravam-se 4,7 bilhões de espectadores; em 1955, em oposição, somente a metade: 2,5 bilhões de espectadores.

Ao todo, a perda de público nos EUA atingia, em 1959 – em relação a 1947 – aproximadamente 2,5 bilhões de pessoas (53,4%). Enquanto havia nos EUA, nos anos do pós-guerra, cerca de 20.000 cinemas, sua quantidade caiu até 1959 para 11.335.³⁶

Por outro lado, em 1953, 46,2% dos lares norte-americanos já possuíam receptores de sinal televisivo³⁷.

Diante do cenário de queda do mercado de salas de exibição, para muitas pessoas, até hoje, o advento da popularização da mídia televisiva apenas conspirou contra o cinema. No entanto, este raciocínio parece equivocado. Na verdade, a televisão, na medida em que ganhou popularidade tomou sim o público das salas de exibição, passando a competir com os exibidores. De outro ângulo, porém, a mídia televisiva também se tornou uma nova plataforma (ou janela) de exibição para a indústria cinematográfica. Daí se dizer que, com o advento da televisão, e principalmente a partir do momento em que esta se consolida como novo meio de comunicação imagética, bem como com produções cinematográficas sendo exibidas na TV, ou com o passar dos anos, profissionais da televisão vindo trabalhar na indústria de cinema, e vice-versa, emergiu a indústria audiovisual, fruto da integração e inter-relações entre as indústrias de cinema e televisão e desdobramentos impulsionados por transformações tecnológicas subseqüentes.

Na verdade, quando o governo norte-americano proibiu a verticalização entre produção, distribuição, e exibição, em 1948, acabou estimulando a articulação entre os dois primeiros elos da cadeia cinematográfica com a nova janela de exibição que começava a se popularizar, o que aumentou ainda mais a importância da distribuição, que agora tinha de atender a demanda de duas mídias. Assim, a integração entre cinema e televisão, nos EUA, delineou-se de forma precursora já nos anos de 1950 e mais fortemente nos anos de 1960³⁸.

Neste momento, convém citar o Oscar, a mais importante cerimônia de premiação da indústria cinematográfica, que acontece anualmente em Los Angeles, Califórnia, desde 1929³⁹. O glamour do prêmio que contribuiu para a preservação e a renovação do *star-system* é um dos maiores símbolos do poder de Hollywood, o qual se reforçou com o início de sua transmissão pela TV⁴⁰.

Segundo Gomes, a primeira transmissão do Oscar ao vivo pela televisão para os EUA, em 1953, pode ser vista como “um grande passo” de aproximação, “visto que até então o cinema e a TV eram inimigos”⁴¹. Ela completa:

Os grandes estúdios tinham medo de perder suas estrelas para a TV e criaram termos proibindo seus astros de aparecerem em shows televisivos. Mas os canais de TV precisavam de estrelas conhecidas para chamar o público e o cinema vinha perdendo espectadores.

Esta conjugação de interesses fez com que uma aproximação se efetivasse no Oscar de 1953. Desde quando a cerimônia foi transmitida pela televisão para outros países em 1969, o Oscar se mantém como um dos espetáculos mais vistos no mundo, sendo um símbolo de integração entre cinema e TV, e um instrumento importante na definição de estratégias da indústria cinematográfica⁴².

Assim, entre a década de 1960 e o início da década de 1970, a aproximação entre cinema e televisão se efetivou. Seja porque, mesmo sendo financiada por receitas publicitárias – de menor risco, a televisão precisava das produções e das estrelas do cinema para compor e qualificar sua programação –, o que renovou o valor do amplo acervo de filmes (catálogos) das *majors* –, seja via a locação dos estúdios para as produções televisivas, ou ainda através da força política que Hollywood construiu na primeira metade do século XX⁴³.

Desde o início dos anos sessenta que a economia cinematográfica de Hollywood soube reagir positivamente ao aparecimento da televisão, conseguindo obter a tempo limites aos radiodifusores para a produção e comercialização de obras (*syndication financial rule*), e mesmo o impedimento da programação exclusiva de produção própria (*prime time access rule*), reservando para si o grosso da oferta de conteúdos audiovisuais.⁴⁴

Dentre as especificidades e as conseqüências do “syndication financial rule”, a produção direta para a televisão foi importante para as *majors*, destacando o caso de duas companhias:

Apoiadas pela regulamentação da Federal Communications Commission (FCC), vigente até 1993, que proibia as redes de televisão de produzir e distribuir mais de 30% dos seus próprios programas – quota essa que era esgotada por jornalismo e esporte – as redes de televisão aproveitaram a reserva de talentos de Hollywood substituindo a produção de filmes de classe B por filmes semanais de gênero, comédias, mistério e faroeste para a TV. Os EUA foram, assim, pioneiros na passagem da dramaturgia televisiva ao vivo para o filme, bem como na introdução das séries de TV nas quais a autoria (assinatura do diretor ou roteirista) perde a importância. A renda dos direitos de TV tornou-se fonte importante de renda para os produtores de cinema americanos: a Warner Bros e a Disney são bons exemplos de quão bem sucedida pode ser a invasão da TV pela indústria do cinema.⁴⁵

Assim, nos anos de 1960, a integração entre as duas mídias imagéticas de entretenimento se consolidou, perdura e se desenvolve até hoje. Percebe-se, ao analisar as duas últimas citações, que o governo norte-americano teve papel chave na efetiva integração, num movimento que reconheceu a importância e favoreceu a indústria cinematográfica. Além de evitar que cinema e TV evoluíssem separadamente, o governo dos EUA estimulou a convergência entre as duas mídias, ao criar meios para que a televisão e o cinema se desenvolvessem como vertentes produtivas diferentes, mas integradas numa mesma estrutura, conformando assim a indústria audiovisual.

Na medida em que se consolidava a configuração da indústria audiovisual, a indústria cinematográfica teve que repensar suas estratégias, o que implicou numa transformação do papel das salas de exibição. A reversão da queda de público das salas parece ter ocorrido nos anos de 1970 porque esta perspectiva foi internalizada. A introdução de diferenciais técnicos ou gerenciais no serviço de exibição e a compreensão de que as salas não eram mais a única janela de exibição deram suporte ao surgimento de novas estratégias de distribuição.

Já no pós-guerra, as produções de Hollywood, outrora focadas num alcance massivo, focaram segmentos de mercado específicos. Dentre outros, dois segmentos de mercado se destacaram e se desenvolveram: filmes de arte, voltados para um público mais exigente, e filmes para jovens com faixa etária entre 14 a 24 anos. Os filmes de arte passaram a ter um público cativo e relevante na medida em que a televisão destronava o cinema como veículo de entretenimento de massa, dando espaço ao cinema de autor⁴⁶. As produções voltadas para o público jovem afloraram nos anos setenta, originando os chamados *blockbusters*, estratégia que renovou e hoje dita o ciclo de poder econômico das *majors*⁴⁷.

Os *blockbusters* fizeram subir os custos de produção e os gastos com marketing na indústria, o que fez serem incluídas técnicas de merchandising, por exemplo. O grande marco de consolidação de todas essas tendências que re-impulsionaram a bilheteria nas salas de exibição nos EUA foi o lançamento do filme *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, em 1977. *Guerra nas Estrelas* foi um divisor de águas para a indústria cinematográfica, mostrando o acerto das estratégias adotadas e sinalizando novos caminhos, como a ênfase em efeitos especiais ou visuais⁴⁸.

A evolução das estratégias de lançamento de *blockbusters* fez surgir um novo conceito de salas de exibição: o sistema multiplex – complexo de exibição, contando com um conjunto de salas num mesmo empreendimento comercial, onde se podem auferir receitas também com a concessão de serviços acessórios, como com a venda de lanches ou a exploração de máquinas de jogos. O modelo multiplex permitiu maior eficiência e eficácia nos lançamentos mundiais dos *blockbusters*.

Com o avanço tecnológico e surgimento de novas mídias que compuseram a indústria audiovisual, os lançamentos da indústria cinematográfica desenvolveram a estratégia de *windowing*. Nela, as salas de cinema assumem a posição de mercado primário de exibição. Após serem comercializados nos cinemas nacionais e estrangeiros, os filmes são revendidos para os mercados subseqüentes com baixos custos adicionais, atingindo, passo a passo, as diversas janelas de

exibição caseiras: pay per views, vídeos e DVDs, TVs pagas, TVs abertas nacionais e estrangeiras e quaisquer outras mídias (transmissões via internet, telefones celulares etc.).

No contexto atual, as salas de exibição auferem cerca de 18% das receitas totais da indústria cinematográfica, cabendo o restante às janelas subseqüentes. Apesar disso, sabe-se que o *glamour* e efeito do lançamento nas salas impactam no desempenho nos mercados subseqüentes⁴⁹.

Sobre a conformação atual de Hollywood, imersa na indústria audiovisual e de entretenimento, Moran comenta:

Não obstante a enorme capacidade de adaptação demonstrada pelo cinema [norte-]americano, durante os anos sessenta prognosticava-se a morte de Hollywood. Essa, contudo, nunca chegou a acontecer, ocorrendo, de fato, uma transmutação para a chamada “New Hollywood”, ou seja, um sistema centrado nas atividades de distribuição no qual a produção de filmes passou a ser feita por meio de “pacotes” ou “agências” financiadas pelas distribuidoras. Essas, por sua vez, transformaram-se via aquisição, absorção ou fusão em verdadeiros conglomerados de atividades de diversão e lazer que incluem, além de cinema, televisão, publicação, produção e gravação musical, esportes e turismo, entre outros. Nos anos mais recentes, a propriedade desses grandes conglomerados foi internacionalizada, sobretudo com as aquisições japonesas. Hollywood não é mais só cinema e nem só americana.⁵⁰

Como reforça o texto antes citado, o cinema originou a indústria de entretenimento e contribuiu para a sua afirmação e evolução como vertente audiovisual, sendo que, ao longo deste percurso, a indústria cinematográfica passou pela hegemonia francesa e chegou à norte-americana, que prevalece e se sofisticou. Hoje o poder das *majors* se espalha e se confunde entre grandes conglomerados de entretenimento. Para Neves, Hollywood

[...] soube adaptar-se institucionalmente às conseqüências da evolução tecnológica ao compreender muito rapidamente que cada novo suporte (vídeo, difusão por cabo e por satélite, disco compacto...) representava uma tremenda revitalização de seus ativos, pois permitia novos ciclos de vida comercial aos seus catálogos.⁵¹

Com efeito, como bem resumiu Neves, quando, a partir dos anos de 1970, surgiram o vídeo, a TV a cabo e, posteriormente, a TV “a satélite”, as *majors* já haviam assimilado que o eixo central de competitividade estava na distribuição⁵². Assim, com o tempo, como se adaptaram e colheram benefícios atendendo duas mídias de exibição, ao invés de uma, também passaram a atender mídias subseqüentes. Atualmente, tanto distribuem audiovisuais para as referidas mídias nos EUA e no resto do mundo, como estão se adaptando e aumentando a escala de distribuição para atender plataformas digitais. O site institucional da MPAA esclarece que a entidade defende os interesses nacionais ou globais das *majors* em mercados de salas de exibição, televisão, cabo, vídeo e em qualquer outra mídia existente ou que possa surgir⁵³.

5. Considerações Finais

A hegemonia norte-americana e a convergência audiovisual são dois fatores estruturais fundamentais para se compreender a dinâmica atual da indústria cinematográfica. O conhecimento da conformação histórica destes fatores é um balizador fundamental para a formulação de estratégias e políticas eficazes para a atividade. Iniciativas em prol da indústria que não considerem tais elementos tendem a ser inadequadas ou inócuas.

A partir do momento que o cinema se tornou parte da indústria audiovisual, sua melhor compreensão e, conseqüentemente, a assertividade das políticas e estratégias voltadas para esta atividade depende da observância desse novo contexto estrutural. Na ótica sistêmica que caracteriza

o audiovisual, alternativas de apoio precisam ter esta perspectiva. Ao se ter esta dimensão sistêmica, percebe-se que, ao desenvolver-se políticas que reforcem a indústria cinematográfica, estar-se-á reforçando a indústria audiovisual. O alto valor sócio-econômico do produto cinema evidencia-se ao se constatar que ele permanece sendo o único serviço audiovisual a alcançar todas as principais janelas de exibição.

Na verdade, pensar qualquer segmento audiovisual sem considerar a dimensão sistêmica da atividade é um equívoco estrutural. Mais do que isso, como o audiovisual também pode ser visto como uma vertente da indústria de entretenimento ou da indústria cultural, sua dimensão sistêmica é ainda mais ampla. A observação da trajetória de Hollywood evidencia que essa amplitude sistêmica foi assimilada, permitindo que o poder das *majors* se espraiasse para além das fronteiras do audiovisual.

A hegemonia norte-americana é um dado na indústria cinematográfica desde a I Guerra Mundial. Sua configuração parece estar relacionada com a tendência de formação de oligopólio que permeia a indústria, desde o período anterior sob a hegemonia francesa, e que se renova e readapta conforme ela evolui. O fato é que políticas de apoio e estratégias para o cinema têm de levar em conta esse cenário de dominação de Hollywood, internacionalmente defendido pela MPAA, com o apoio do governo dos EUA⁵⁴. Parcerias internacionais e articulações através de organismos multilaterais são caminhos para minimizar seus efeitos. Neste sentido, a discussão no âmbito da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO) que levou à aprovação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais, em outubro de 2005, foi um avanço importante.

Notas

- ¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- ² Entretenimento: o ato de se divertir ou proporcionar a alguém momentos agradáveis. Indústria de entretenimento: um grupo de empresas ou organizações com estrutura e tecnologia de produção similares que produzem ou suprem a demanda por entretenimento com bens ou serviços substitutos (VOGEL, 2004).
- ³ ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ⁴ RODRIGO, M. Uma Luz na Origem do Cinema. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 5 set. 2003. Fim de Semana, p. 8.
- ⁵ SILVEIRA, Walter. **A História do Cinema Vista da Província**. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1978.
- ⁶ SILVEIRA, Walter, *op. cit.*; Cinema em Dia. Infocine. Breve Cronologia do Cinema Mundial. Cinema em Dia. Niterói, n. 2, 2004, p. 226-230.
- ⁷ SILVEIRA, Walter, *op.cit.*, p. 23.
- ⁸ Fundada por Charles Pathé em 1903 (P.A., 2004).
- ⁹ ROSENFELD, Anatol, *op .cit.*, p. 71.
- ¹⁰ Numa situação de oligopólio, um número pequeno de empresas domina o mercado, mantendo barreiras à entrada de novos competidores. A formação de um truste é uma modalidade de oligopólio. Trustes horizontais ou verticais visam atender os interesses de grupos empresariais dominantes e atentam contra a livre concorrência de mercado (BRITTO, 2002).
- ¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Indústria Cinema**. São Paulo: Brasiliense. 2001.
- ¹² SILVEIRA, Walter, *op. cit.*, p. 33.
- ¹³ BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 24.
- ¹⁴SILVEIRA, Walter, *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*
- ¹⁶ SILVEIRA, Walter. O Instrumento do Humanismo. *In: Fronteiras do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966a., p. 170-171.
- ¹⁷ ROSENFELD, Anatol, *op. cit.* Georges Méliès e Charles Pathé podem ser vistos como personagens representativos do início desta tensão. O primeiro ao simbolizar a criação e inventividade, e o segundo, marcando a figura do industrial replicador de modelos de sucesso.
- ¹⁸ MINC – Ministério da Cultura – Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil. *Pesquisa Desenvolvida pelo Ministério da Cultura*, Brasil, 1997 ou 1998. Disponível em <<http://www9.cultura.gov.br/relats/relats.htm>>. Acesso em 10 set. 2003.
- ¹⁹ SILVEIRA, Walter, *op. cit.*, p. 171.
- ²⁰ Cinema em Dia. Infocine. *op. cit.*
- ²¹ Bernardet (2001) considera que Griffith marcou o início da maturidade da linguagem cinematográfica. Em seus filmes, artifícios estéticos e técnicos até então dispersos se organizaram num sistema coeso.
- ²² MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil. *Pesquisa Desenvolvida pelo Ministério da Cultura*, Brasil, 1997 ou 1998. Disponível em <<http://www9.cultura.gov.br/relats/relats.htm>>. Acesso em 10 set. 2003. p. 20.
- ²³ ROSENFELD, Anatol, *op. cit.*, p. 105.
- ²⁴*Idem, ibidem.*
- ²⁵ *Idem*, p. 110.
- ²⁶ *Idem*, p. 115.
- ²⁷ Em ações de verticalização ou integração vertical, empresas assumem o controle sobre diferentes estágios (ou etapas) associados à progressiva transformação de insumos em bens finais. A integração pode ser para trás (*upstream*), podendo chegar aos primeiros estágios da produção, ou para frente (*downstream*), podendo alcançar

à “distribuição-comercialização do bem final ou à prestação de serviços pós-venda” (BRITTO, 2002).

²⁸ VOGEL, Harold L. **Entertainment Industry Economics: a guide for financial analysis**. New York: Cambridge University Press, 2004.

²⁹ PROKOP, Dieter. A Estrutura Monopolista Internacional da Produção Cinematográfica. In: **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. vol 53, cap. 1. São Paulo: Ática, 1986, p. 28-42. Claquete. Top 100 Mundial. 2001. Disponível em <<http://www.claquete.com/noticias/bilheteria>>. Acesso em 12 mar. 2004.

³⁰ Arrendamento de filmes em pacotes fechados que não permitiam a escolha de filmes.

³¹ Arrendamento de filmes ainda não disponíveis para exibição em pacotes inteiros.

³² MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil, *op.cit.*

³³ *Idem*, p. 21.

³⁴ *Idem*, *ibidem*.

³⁵ MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil, *op.cit.*

³⁶ PROKOP, Dieter, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil, *op. cit.*

³⁸ SILVEIRA, Walter. O Triunfo da Televisão. In: **Fronteiras do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966b, p. 145-149.

³⁹ A criação do Oscar, em meio à crise de 1929, foi fruto de articulação entre a MPAA e sindicatos de profissionais. Uma autocelebração em defesa da indústria.

⁴⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales, *op. cit.*

⁴¹ *Idem*, p. 20.

⁴² *Idem*, *ibidem*.

⁴³ A força política da MPAA na defesa dos interesses das *majors* se fez sentir na negociação da integração com a TV e pode ser sentida atualmente na estruturação do mercado das mídias digitais.

⁴⁴ NEVES, Artur Castro. A Europa na Encruzilhada Informacional: inovação e recursos humanos face aos modelos culturais. In: **Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro**, 1999, p. 88-99. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin07/sin07_20.pdf>. Acesso em 11 dez. 2003.

⁴⁵ MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Diretores como F. Fellini, I. Bergman, A. Kurosawa, L. Buñuel, S. Kubrick, M. Forman, R. Polanski, e J. Huston alcançaram notoriedade neste período, nos anos de 1960 e 1970.

⁴⁷ PROKOP, Dieter, *op. cit.* MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil, *op. cit.*

⁴⁸ O filme custou US\$ 11 milhões e arrecadou mundialmente US\$ 797,9 milhões (Cf. Claquete, 2001). VOGEL, Harold L., *op. cit.*

⁴⁹ MPAA. The Motion Picture Association of America. Home Page Institucional. 2008. Disponível em <<http://www.mpa.org>>. Acesso em 30 ago. 2008.

⁵⁰ MINC – Ministério da Cultura, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ NEVES, Artur Castro, *op. cit.*, p. 90.

⁵² NEVES, Artur Castro, *op. cit.*

⁵³ MPAA, *op. cit.*

⁵⁴ O braço institucional para o comércio exterior da MPAA é a Motion Picture Association (MPA). Sua sede é em Washington, mas possui escritórios em Los Angeles, Bruxelas, São Paulo, Singapura, e Toronto (MPAA, 2008).

Referências Bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Indústria Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BRITTO, Jorge. Diversificação, Competências e Coerência Produtiva. In: KUPFER, David; HASENCLEVER, Lia (orgs.). **Economia Industrial: fundamentos teóricos e práticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2002.
- Claquete. *Top 100 Mundial*. **2001**. Disponível em <<http://www.claquete.com/noticias/bilheteria>>. Acesso em 12 mar. 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- Cinema em Dia. Infocine. Breve Cronologia do Cinema Mundial. **Cinema em Dia**. Niterói, n. 2, p. 226-230, 2004.
- MATTA, João Paulo Rodrigues. **Análise Competitiva da Indústria Cinematográfica Brasileira no Mercado Interno de Salas de Exibição, de 1994 a 2003**. 2004. 296 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- MINC** – Ministério da Cultura – Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil. *Pesquisa Desenvolvida pelo Ministério da Cultura, Brasil, 1997 ou 1998*. Disponível em <<http://www9.cultura.gov.br/relats/relats.htm>>. Acesso em 10 set. 2003.
- MPAA. **The Motion Picture Association of America**. Home Page Institucional. 2008. Disponível em <<http://www.mpa.org>>. Acesso em 30 ago. 2008.
- NEVES, Artur Castro. *A Europa na Encruzilhada Informacional: inovação e recursos humanos face aos modelos culturais*. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. 1999. p. 88-99. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin07/sin07_20.pdf>. Acesso em 11 dez. 2003.
- P.A. Cine Shopping. História**. 2004. Disponível em <<http://www.pacinema.com/index.asp?pg=3>>. Acesso em 10 mar. 2004.
- PROKOP, Dieter. A Estrutura Monopolista Internacional da Produção Cinematográfica. In: _____. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. Vol. 53, cap. 1. São Paulo: Ática, 1986. p. 28-42.
- RODRIGO, M. **Uma Luz na Origem do Cinema**. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 5 set. 2003. Fim de Semana, p. 8.
- ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- SILVEIRA, Walter. **A História do Cinema vista da Província**. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1978.
- SILVEIRA, Walter. O Instrumento do Humanismo. In: _____. **Fronteiras do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966a, p. 167-188.
- SILVEIRA, Walter. O Triunfo da Televisão. In: _____. **Fronteiras do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966b, p. 145-149.
- VOGEL., Harold L. **Entertainment Industry Economics: a guide for financial analysis**. New York: Cambridge University Press. 2004.

A CULTURA POLÍTICA OITOCENTISTA NA ÉPOCA JOANINA ENTRE A GAZETA DO RIO DE JANEIRO, O CORREIO BRASILIENSE E A IDADE D'OURO DO BRAZIL

Janaina Cardoso de Mello*

Resumo: O trabalho tem como objetivo desenvolver uma análise comparativa dos discursos políticos presentes nos primeiros periódicos oitocentistas, a saber: a Gazeta do Rio de Janeiro, o Correio Braziliense, e a Gazeta Idade D'Ouro do Brazil. Os jornais dos primeiros anos do século XIX eram comedidos, não traziam em si a "reverberação" e o "espírito do conflito" (os insultos) como alguns periódicos do primeiro reinado, contudo, conformaram-se em grandes observatórios sociais conjugando discursos políticos com informações cotidianas. Eram caleidoscópios que podiam ser lidos sob as mais diversas perspectivas e possibilitaram o aprendizado necessário para o desenvolvimento de uma "opinião pública" através da qual se difundia e se legitimava uma "consciência política" não mais vinculada ao governo.

Palavras-chave: Imprensa; século XIX; cultura; política.

Abstract: The work aims to develop a comparative analysis of political discourse in early nineteenth century journals, namely the Gazeta do Rio de Janeiro, the Correio Braziliense and Gazeta Idade D'Ouro do Brazil. The newspapers of the early years of the nineteenth century were not prone to "reverberation" or to the "spirit of the conflict", as those journals of the first reign. However, they combined social political speeches with daily information. They could be read under the most diverse perspectives and enabled the learning necessary to the development of a "public opinion" that disseminated and legitimized a "political consciousness" no longer bound to the government.

Keywords: Press; XIXth century; culture; politics.

*Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Professora Adjunta de Cultura Histórica do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe; Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Memória e Patrimônio Sergipano (GEMPS). E-mail: janainamello@uol.com.br.

Em 1808, com a *Nau Medusa*, aportou D. Antônio de Araújo Azevedo, trazendo consigo os prelos e demais acessórios de uma tipografia completa, encomendados na Inglaterra e destinados à Secretaria dos Estrangeiros e da Guerra, função para a qual havia sido designado. No Rio de Janeiro, o equipamento foi instalado no pavimento térreo de sua casa, à Rua do Passeio, nº 44.

O estabelecimento da monarquia portuguesa na nova localidade exigia uma série de atos, por parte do príncipe regente, que legalizassem as adaptações das instituições portuguesas que nos trópicos prosseguiriam com suas atividades, como: nomeações, divisão de cargos, criação de secretarias e órgão de hierarquia administrativa. Os prelos trazidos por D. Antônio destinaram-se à impressão de papel burocrático e de outras obras previamente aprovadas. Em 13 de maio de 1808, foi impresso o decreto de criação da Imprensa Régia, posteriormente conhecida como Imprensa Nacional. Entrava em cena oficialmente a imprensa no Brasil.

Pouco mais de três meses depois, é fundada em 10 de setembro de 1808 a *Gazeta do Rio de Janeiro*, constituindo-se no primeiro jornal impresso no Brasil nas máquinas da imprensa régia. O exemplar avulso do periódico custava \$080 e a assinatura semestral, em domicílio, incluídas as edições extras, era vendida a 3\$800 e podia ser encontrado na loja da própria *Gazeta* e de Paulo Martin Filho¹. Publicado duas vezes por semana (bi-hebdomadário), era um jornal oficial cujo objetivo principal destinava-se à divulgação de comunicados do governo, seguindo o modelo da *Gazeta de Lisboa*². Seu editor era o frei Tibúrcio José da Rocha³.

Publicava ainda informes sobre a política internacional, em especial, sobre a realidade europeia diante dos conflitos napoleônicos e a instabilidade das colônias americanas da Espanha.

Apesar do papel informativo divulgando os atos reais e a publicidade dos negócios que poderiam ser feitos na cidade, o periódico também atuava como um difusor do cotidiano da época, percebendo as mudanças ocorridas com a emigração portuguesa para o Rio de Janeiro, nos planos econômico, social, político e cultural. Por suas páginas desfilavam franceses, italianos ou russos, com seus anúncios ofertando aulas de canto, piano, dança, configurando um alargamento do horizonte cultural.

A chegada da corte interferiu fortemente nos hábitos dos fluminenses, cuja “ignorância dos modos” ou a “falta de higiene” foi relatada por muitos viajantes estrangeiros como Maria Graham ou o tenente alemão Schlichthorst⁴. No entanto, após a derrota de Napoleão em 1814, os modelos europeus, principalmente os franceses, passaram a ditar as regras do luxo e do bom gosto nas sociedades aristocráticas. Assim, encontrava-se na *Gazeta do Rio de Janeiro* ofertas de porcelanas, cristais e vidros do ourives francês Dumont; os tecidos finos e as plumas que compunham vestidos da moda de Carlos Durand; vinhos e garrafas de Bordeaux; vinhos de Champagne; pão sovado com trigo “à moda francesa”⁵.

Por volta de 1817, era possível encontrar no periódico, na última página (local dos anúncios), comerciantes da Rua do Ouvidor ofertando a obra composta por cinco volumes em fôlio do *Le musée français*⁶, explicando-se aos possíveis compradores que se tratava de uma coleção completa de quadros, estátuas e baixos relevos que compunham a coleção nacional, com explicação dos objetos e discursos históricos sobre a pintura, escultura e gravura⁷.

Mesmo numa sociedade tradicionalmente patriarcal, as mulheres estrangeiras também obtiveram visibilidade na sessão de anúncios ofertando seus serviços: “Na rua dos Ourives nº 27, mora uma Ingleza com casa de educação para meninas, que queirão aprender a lêr, escrever, contar, e fallar Inglez e Portuguez, cozer, e bordar”. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 6 de Setembro de 1809). Ainda sobre a educação feminina, oferecendo-se como preceptora no mesmo jornal:

D. Catharina Jacob toma a liberdade de fazer sciente ao Publico, que ella tem estabelecido huma Academia para instrucção de Meninas na rua da Lapa, defronte da Ex.ma Duqueza, em que ensinará a lêr, escrever e fallar as linguas Portugueza, e Ingleza Grammaticalmente; toda a qualidade de costura e bordado, e o manejo da Caza. Está esperançada que, em consequencia do seu cuidado, e attenção na educação, Religião, e Moral, merecerá eternamente a protecção dos Pais, parentes, e pessoas, que lhe confiarem esta honra: cada Menina trará a cama completa, três toalhas de mãos, hum talher completo, e cópo de prata, pagarão por cada Menina dezoito mil réis por

mez, sendo a quarteis adiantados. Igualmente todas as pessoas, que quizerem, que as suas Meninas aprendão Muzica, Dança, e Desenho, será pago á parte [...]. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 16 de dezembro de 1812; 6 de janeiro de 1813)

O enriquecimento da vida cultural do Rio de Janeiro advém da busca por enquadrar-se nos padrões de “civilização européia” representado pelo teatro, a música, o gosto pelas artes, a dança, a etiqueta nos salões de baile onde o convívio social ostentava a posição econômica dos partícipes da elite.

Aprender com as estrangeiras que faziam a viagem atlântica acompanhando seus esposos em missões diplomáticas ou de negócios era fundamental, por isso a continuidade de anúncios como o de:

Madame Clementiny, novamente chegada a esta Cidade, tendo dirigido em França por espaço de dez anos uma casa de educação de meninas, propõe-se a dar lições de música vocal, harpa, de piano e de língua francesa. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 06 de agosto de 1817)

O jornal também era um espectador do cotidiano dos escravos urbanos ao anunciar sua compra, venda, aluguel e fugas, mas também ao possibilitar a identificação de marcas étnicas, das nações de origem dos africanos anunciados e também suas marcas físicas impressas em suas peles pelo jugo da chibata, de queimaduras e outros castigos corporais. No periódico eram também registradas nas *Notícias Marítimas* as entradas de navios negreiros, a mortandade dos escravos vindos de Cabinda e Molembo (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 1811), o naufrágio do negreiro *Rainha Nantes* e o sumiço no mar dos escravos transportados (*Gazeta do Rio de Janeiro*, dezembro de 1812).

Através da Gazeta, anunciava-se a venda dos múltiplos talentos desempenhados por escravos “músicos - cocheiros - alfaiates”, num período onde a especialização de ofícios encarecia seu preço em função da demanda.

Quem quiser comprar um escravo próprio para bolieiro⁸ (sic), que sabe tocar piano e marimba, e alguma coisa de música, e com princípio de alfaiate, dirija-se à botica da travessa da Candelária, canto da rua dos Pescadores, nº 6. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 12 de julho de 1820)

Pelas ruas da cidade espalhavam-se modistas, chapeleiros e sapateiros, com escravos sentados pelas calçadas da Rua dos Alfaiates cozendo tecidos com agulhas incessantes. Já na Rua do Lavradio encontrava-se para aluguel um preto cozinheiro e um jovem carpinteiro através das páginas do periódico: “Aluga-se na Rua do Lavradio nº 6, um preto perfeito cosinheiro de forno, fogão e massa, um dito para todo serviço e um molecote com prática de carpinteiro” (*Gazeta do Rio de Janeiro*).

Mesmo que na intimidade do lar as louças e os cristais importados destoassem das maneiras nacionais à mesa, como transcreviam os viajantes em seus diários, no centro da cidade era possível comprarem-se dois jovens para os serviços de cocheiro e copeiros: “Vende-se dois moleques para o serviço, copeiros e cocheiros; na Rua da Quitanda nº 49, 1º andar” (*Gazeta do Rio de Janeiro*).

Esse jornal de anúncios era um jornal de formato simples, com folhas impressas com qualidade tipográfica rústica, tendo por base visual o texto redigido sem uso de imagens.

Assim, a Gazeta, embora tenha consistido numa “voz oficial” do período (sua circulação compreende: setembro de 1808 a dezembro 1822), informava sobre a cultura material da população de diversas origens que transitava pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Redigindo os múltiplos modos de viver em seus anúncios, conferiu visibilidade social àqueles que compunham esse território de intensa polisssemia e hibridez cultural. Dessa forma, o carioca apreendeu o “saber estrangeiro” e o incorporou aos costumes e tradições locais, por meio da adoção de falas, de vestuários, alimentação ou de idéias. Todavia, essas “migrações comportamentais” não permaneciam *in natura*, mas eram absorvidas e ressignificadas de acordo com as experiências próprias vivenciadas na espacialidade do Rio de Janeiro.

Após a morte de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, responsável direto pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, frei Tibúrcio deixou o posto de redator que foi assumido por Manuel F. de Araújo Guimarães de 1812 até 1821, tendo este também sido responsável pela redação dos periódicos *O Patriota* (1813) e *O Espelho* (1822) na cidade do Rio de Janeiro⁹.

Ao longo dos anos de 1820, com os efeitos da Revolução do Porto, da formação do ministério de José Bonifácio e da convocação da Assembléia Constituinte, a *Gazeta do Rio* (reduzida em seu título em 1821), escrita pelo cônego Goulart posicionou-se como defensora do liberalismo, tendo Rousseau como exemplo de modernidade política e sendo a favor do processo de emancipação política brasileira¹⁰. Novos tempos requisitaram novos direcionamentos no olhar e no discurso proferido, afinal a imprensa como um diário dos acontecimentos não poderia manter-se inerte ou estagnada.

Antes de 1820, a rígida censura imposta pela Coroa portuguesa garantia o filtro das notícias impedindo a divulgação de temas relacionados ao liberalismo na política. A censura real no Brasil adotava a carta de lei de 1794, que aboliu a Real Mesa da Comissão Geral do Exame e Censura dos Livros e restabeleceu as tradicionais instâncias: a Inquisição, o Ordinário e a Mesa do Desembargo do Paço¹¹. Com a vinda de D. João VI, ainda que a vida cultural da colônia tenha se enriquecido, a censura passa a ser exercida pela Junta Diretora da Imprensa Régia. Livros importados não podiam ser retirados da alfândega sem autorização. “Homens conservadores, mas esclarecidos, os censores defendiam a adoção de idéias ilustradas para reorganizar a sociedade, mas temiam que nelas se escondesse a proposta de uma revolução”¹².

Por esse motivo, alguns meses antes, Hipólito José da Costa¹³, um jornalista, maçom e diplomata brasileiro, criou em Londres - onde vivia exilado - a 1º de junho de 1808, o jornal *Correio Braziliense ou Armazém Literário*. Segundo Isabel Lustosa:

chamou-o de *Correio Braziliense* porque, naquele começo de século XIX, chamava-se brasileiros aos comerciantes que negociavam com o Brasil e brasilianos aos índios. Brazilienses eram os portugueses nascidos ou estabelecidos no Brasil e que se sentiam vinculados ao Brasil como à sua verdadeira pátria. Ao dar a seu jornal o nome de braziliense, Hipólito demonstrava que queria enviar sua mensagem preferencialmente aos leitores do Brasil.¹⁴

Foi o primeiro jornal com notícias sobre o Brasil a circular livre de censuras em Portugal, sendo publicado em Londres na oficina de W. Lewis e vendido, segundo o negociante J.J. Dodsworth, no Rio de Janeiro ao tempo da Independência a 1\$280 réis¹⁵. Suas edições abrangeram o período entre junho de 1808 e dezembro de 1822, discorrendo sobre as invasões napoleônicas e a ida da família real para a América portuguesa.

O *Correio* era enviado clandestinamente para o Brasil e, em suas páginas, seu redator Hipólito da Costa defendia também as idéias liberais, entre as quais a proposta de emancipação colonial, com ampla cobertura à Revolução Pernambucana de 1817¹⁶ e aos acontecimentos de 1821 e de 1822¹⁷ que influenciaram a Independência do Brasil. Dessa forma:

A imprensa de opinião entre meados do século XVIII e começo do século XIX fez entrar em cena esta figura de homem público, até então inexistente no território da América portuguesa: o jornalista ou panfletário, chamado de redator ou gazeteiro.¹⁸

O fato de imprimir seu jornal em Londres conferiu ao redator uma maior liberdade para a realização de uma escrita crítica do sistema político centrado na organização e administração portuguesa, na censura dos veículos de oposição, no monopólio comercial; propondo políticas públicas para o Brasil, dentre elas: a utilização do barco a vapor (como se fazia nos países civilizados) e a criação de bibliotecas públicas para a disseminação do conhecimento e também se referindo aos prejuízos causados aos costumes brasileiros decorrentes da manutenção da escravidão negra. Buscou usar seu olhar político para identificar os problemas da realidade brasileira e encaminhar soluções possíveis.

Hipólito da Costa fazia parte de uma comunidade portuguesa estabelecida em Londres, tendo acesso a uma rede de apoio, proteção e esclarecimento oriundos da maçonaria britânica. Através de seu jornal mantinha seu vínculo com o Brasil distante por meio de uma redação subjetiva de sua experiência como observador externo. Era um homem da pátria que expunha em suas “letras impressas” o Brasil como uma “nação imaginada”, idealizada, sonhada.

No segundo número, o *Correio Braziliense* comentou sobre a introdução da imprensa no Brasil e demonstrou possuir uma sólida rede de informações que propiciava “furos de reportagem” antes mesmo da ocorrência dos fatos. Para esse feito contribuiu muito a troca de correspondências via correio postal e a expansão do telégrafo.

Saiba pois o Mundo, que no anno de 1808, da era Christã, mandou o Governo Portuguez, no Brazil, buscar a Inglaterra uma Impressão, com seus apêndulos necessários; e a remessa que daqui se lhe fez importou CEM LIBRAS ESTERLINAS!!! Tarde; desgraçadamente tarde: mas em fim apparecem typos no Brazil; e eu de todo o meu Coração dou os parabens aos meus compatriotas Brazilienses. (*Correio Braziliense*, outubro de 1808)

Hipólito José da Costa nutria um profundo desprezo pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, referindo-se ao desperdício de dinheiro empregado na impressão de um jornal “inferior que não servia nem para embrulhar um tablete de manteiga”. Embora as dicotomias entre os dois periódicos sejam ressaltadas em termos de: jornal oficial da realeza x jornal de crítica ao governo português, existiam alguns pontos de convergência entre ambos.

As notícias sobre a dinastia e a vida da corte, como o informativo do falecimento de D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, sobrinho de D. João VI em 1812, no Palácio da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, ganharam espaço nas páginas do periódico de Hipólito. Os dois jornais também defenderam a monarquia, aprovaram o projeto da união luso-brasileira, repudiaram a idéia de revolução ou ruptura concordando com a crítica feita à Revolução Francesa durante a Restauração. Ambos vivenciaram a mesma conjuntura política e mental, e, ainda que mantivessem suas singularidades, compartilharam um universo de referências comuns¹⁹.

O periódico era dividido em segmentos dedicados à *Política*, ao *Comércio e Artes*, à *Literatura* e às *Ciências e Miscelânea*. Possuía um perfil muito mais próximo de uma revista ou de um livro (chegando a ter até 150 páginas), com uma variedade temática contendo todo o tipo de informação, não se enquadrando como um jornal unicamente doutrinário, registrando os acontecimentos por diversos ângulos e também transcrevendo documentos oficiais²⁰.

Em sua proposta de redação, Hipólito da Costa conclamou a necessidade de esclarecer o público, levar à população as informações de forma crítica e consistente, suprimindo a escassez de livros e escolas através do ofício jornalístico. No primeiro jornal de junho de 1808, o texto inaugural já anunciava essa perspectiva:

O primeiro dever do homem em sociedade he ser util aos membros della; e cada um deve, segundo as suas forças Phisicas, ou Moraes, administrar, em beneficio da mesma, os conhecimentos, ou talentos, que a natureza, a arte, ou a educação lhe prestou. O individuo, que abrange o bem geral d’uma sociedade, vem a ser o membro mais distincto della: as luzes, que elle espalha, tiram das trevas, ou da illuzão, aquelles, que a ignorancia precipitou no labyrintho da aphantia, da ineptia, e do engano. Ninguém mais util pois do que aquelle que se destina a mostrar, com evidencia, os acontecimentos do presente, e desenvolver as sombras do futuro”.(*Correio Braziliense*, junho de 1808)

Todavia, na seção dedicada à “Literatura e Ciências”, em 14 anos de existência, o jornal limitou-se a publicar somente uma crítica versando sobre prosa ficcional na obra *Atala* de Chateaubriand, elogiando-a principalmente no que dizia respeito a sua intencionalidade moralizante:

A immensidade de novellas que se tem publicado durante o secculo passado, e neste, a insipidez, inutilidade, e muitas vezes depravação destas publicaçõens, tem feito caracterizar esta sorte de composiçoens, como uma leitura somente própria de espíritos frívolos, e como um emprego inutil, quando não seja de consequencias funestas á moral do leitor. Não entram porém nesta classe as novellas fundadas em principios da verdadeira moral, e tendentes a inspirar no leitor as maximas de prudencia, e as regras de conducta, que se incluem nas paridades, e emblemas, que divertindo o espirito, formam o entendimento, e regem o coração. Taes são um Telemaco, um Feliz independente do mundo e da Fortuna; e tal he a Atala. (*Correio Braziliense*, outubro de 1812)

A Coroa Portuguesa, sentindo-se desgostosa em decorrência da publicação do periódico, passou a patrocinar a publicação em Londres do periódico *O Investigador Portuguez em Inglaterra*²¹, como uma tentativa de minimizar a influência do jornal de Hipólito da Costa. Mais tarde, em 1813, a Coroa pagaria mil libras anuais a Heliodoro Jacinto de Araújo Carneiro, amigo do redator do *Correio*, para que se abrandasse as críticas do jornalista²².

Segundo o biógrafo de Hipólito, Mecenaz Dourado, o dinheiro evadia-se dos cofres do Tesouro Real, percorria o caminho da polícia do Rio, através do seu intendente, Paulo Fernandes Viana, passava pelo Maranhão e era pago a Hipólito pelos administradores da Real Fazenda, em Londres. No acordo, Heliodoro agia como representante de Hipólito, tendo como interlocutor o intendente da polícia do Rio, representando D. João VI. Grande beneficiado com esse acerto foi Paulo Viana, uma vez que após 1813, quando a ajuda financeira se iniciou, cessaram os ataques que o *Correio Braziliense* lhe fazia, cedendo espaço para elogios à sua administração²³.

Após a independência, Hipólito encerrou a publicação do jornal, visto que já não fazia sentido editar um jornal no exterior com o país independente, considerando que a emancipação política abriria espaço para a liberdade de imprensa e proliferação de inúmeros periódicos locais.

No período de circulação do *Correio Braziliense* em Londres e da *Gazeta do Rio de Janeiro*, D. João VI percebeu o problema correlato à falta de comunicação no interior do Brasil, autorizando a publicação da *Idade D'Ouro do Brazil* pela tipografia de Manuel Antonio da Silva Serva e passando a ser um veículo de ligação e informação regional. Com quatro páginas, circulou às terças e sextas-feiras, no período de 14 de maio de 1811 a 24 de junho de 1823, sendo o preço inicial das assinaturas de um ano, seis meses ou três meses, respectivamente: 8\$000, 4\$000 e 2\$400 réis²⁴.

A gazeta baiana dedicou-se aos relatos sobre: a urbanização da cidade de Salvador, o povoamento e cultivo na capitania e no Brasil, o comércio interno, o comércio marítimo, as manufaturas, a vida cotidiana (casas, festas, hábitos alimentares, vestuário e modas, divertimentos de elite, vida associativa, doença e morte), bibliotecas públicas, aulas e colégios, a rede de comunicações via abertura de estradas, os primeiros contatos com os índios botocudos, etc. Anunciava em 1817:

Recebemos aqui uma carta de José Marcelino da Cunha, ouvidor de Porto Seguro, a qual dá a interessante notícia de que está concluída a estrada que vai de Porto Seguro a Minas Novas, tanto por terra como por canoas pelo rio Jequitinhonha. Esta viagem é de poucos dias e demanda pouca despesa. Não há risco de Botocudos porque estão domesticados e o comandante da 7ª divisão, Julião Fernandes Leão, que trabalhou nesta empresa, trouxe em sua companhia 3 pequenos botocudos. Já subiram muitas canoas de sal pelo rio e fica inteiramente livre o transporte de quaisquer gêneros até Minas”. (*Idade D'Ouro do Brazil*, 1817, n. 85)

Ao publicar anúncios sobre fugas de escravos, o fazia com descrições minuciosas destes, permitindo a identificação de algumas de suas “nações” de procedência: Mina, Angola, Moçambique, Bissau, Cabinda, S. Tomé, dentre outras, referindo-se também ao fato de serem em sua maioria “boçais” – não falando o idioma português, devido ao pouco tempo de estadia no Brasil – com um vestuário muito reduzido²⁵.

Preocupou-se ainda com o lado nefasto da cana-de-açúcar ao “ser prensada com o sangue de escravos”, e, mesmo com a censura exercida pelo governador, tornou-se um detrator da escravidão

até a insurgência de revoltas escravas na cidade de Salvador, quando o editor oscilou frente ao temor de que as insurreições escapassem ao controle das autoridades e se repetissem os episódios do Haiti, passando a defender os proprietários de escravos e a manutenção da ordem²⁶.

Publicado sob a proteção do Conde dos Arcos, tinha como redatores Diogo Soares da Silva de Bivar e o padre Ignacio José de Macedo; sua linha editorial era conservadora, defendendo o absolutismo monárquico português. Porém, com a derrota e expulsão das forças portuguesas sob o comando do brigadeiro Inácio Madeira de Melo em 2 de julho de 1823, o jornal deixou de circular. A rejeição dos “patriotas brasileiros” contra o periódico mostrou-se tão intensa que o livreiro Paul Martin, seu agente no Rio de Janeiro, desistiu de vendê-lo, reembolsando aos clientes o valor das assinaturas recebidas²⁷.

Ainda no nordeste oitocentista, em Pernambuco, destacar-se-iam mais tarde dois panfletários na defesa da pátria: Frei Caneca e Cipriano Barata. Não havia um sentimento de “nação”, mas sim uma “pernambucanidade” devota do sentimento autonomista proveniente das lutas seiscentistas contra a presença dos holandeses em seu território. Esse imaginário político nativista afirmava-se na alegação de que “á custa do sangue, da vida e de fazendas pernambucanas restituíra-se a capitania ao domínio português”²⁸.

Com Frei Caneca passaria a circular o *Typhis Pernambucano* entre 1823 e 1824, formulando uma resposta escrita aos rumos centralizadores encaminhados no Brasil após a emancipação de Portugal²⁹. Por seu turno, Cipriano Barata conduziria a edição do periódico *Sentinela da Liberdade*, bradando suas críticas ao governo monárquico e depois regencial, das inúmeras guaritas de onde seria redigido por ocasião de seu deslocamento de cárceres (Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro etc.).

Os conflitos políticos urbanos e rurais que eclodiram no Brasil pós-abdicação de D. Pedro, entre 1831 e 1840, agiram como catalisadores de uma série de insatisfações sociais, econômicas, políticas e também culturais, principalmente ao nordeste do país. As discussões sobre identidade nacional para a formação de um corpo político legitimado e “civilizado” permeavam tensões envolvendo as múltiplas “cores das gentes” e também a normatização de comportamentos femininos.

Não era mera coincidência um período de proliferação de periódicos também direcionados às moças como *O espelho diamantino*, *O espelho das brasileiras* ou *O Jornal das Senhoras*³⁰, preocupados com a educação feminina. Mais tarde Nísia Floresta³¹, em 1840, criticaria a tradição “machista” e os costumes patriarcais, apontando esses elementos como os verdadeiros responsáveis pela ignorância feminina. Publicaria poesias e artigos em periódicos como *Brasil Ilustrado*, *O Liberal* e *Diário do Rio de Janeiro*³².

Mesmo no quadro de intenso analfabetismo, a difusão dos escritos estava inserida na prática da oralidade, na qual eram realizadas leituras coletivas em pasquins afixados em praças, largos ou mesmo nas boticas, multiplicando o alcance da palavra impressa, cujas idéias do mundo urbano migravam também para as áreas rurais nas viagens dos tropeiros.

Se em Lisboa no ano de 1809 circulavam 5 periódicos: o *Diário Lisboense*, a *Gazeta de Lisboa*, o *Novo Diário de Lisboa*, o *Mensageiro* e o *Journal de Lisboa* (sic), o Rio de Janeiro, assumindo a feição de capital do “Reino Unido de Portugal e Algarves” com a chegada da Corte, ensejava também suas publicações oficiais. Estas publicações régias não se constituíram jamais em práticas de dominação hegemônica, pois o próprio contexto possibilitou a existência de brechas por onde se realizou uma oposição possível, mesmo que em tons moderados, que só se tornariam vociferantes no período regencial.

O momento de chegada da família real ao Brasil estimulou o surgimento de um público regular consumidor das letras, uma vez que propiciou o despontar de uma cultura intelectual, artística e especialmente literária³³. Definiu-se uma pulsante transformação da esfera pública que se refletiu principalmente nos avanços da imprensa de opinião dos anos de 1820-30.

De posse da informação o leitor ou “ouvinte” das notícias dos periódicos oitocentistas operou um gesto dinâmico de produção de sentidos que lhe permitiram entender sua realidade, se auto-reconhecer nas alterações do cotidiano, formulando uma “identidade plástica” e plural frente à

diversidade de “mundos” pelos quais ele podia transitar. Mais do que a busca por uma informação ligeira ou funcional, a relação que se estabeleceu entre o receptor e o produtor da informação não foi fria ou distante, mas coligou espaços diferenciados, segmentos sociais e econômicos distintos, interpretações semelhantes ou antagônicas, suscitando paixões inflamadas ou reações modelares, pautando-se principalmente na afirmativa de que um texto existe apenas quando lido, sendo o leitor aquele que lhe dá existência³⁴.

Os jornais dos primeiros anos do século XIX eram comedidos, não traziam em si a “reverberação” e o “espírito do conflito” (os insultos) como alguns periódicos do primeiro reinado³⁵, contudo, conformaram-se em grandes observatórios sociais conjugando discursos políticos com informações cotidianas. Eram caleidoscópios que podiam ser lidos sob as mais diversas perspectivas e possibilitaram o aprendizado necessário para o desenvolvimento de uma “opinião pública” através da qual se difundia e se legitimava uma “consciência política” não mais vinculada ao governo.

Notas

- ¹ RIZINNI, Carlos de Andrade. **O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822)**. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Porto Alegre: Kosmos, 1949.
- ² Desde 1778 a *Gazeta de Lisboa* circulava pela América portuguesa, inclusive no Rio de Janeiro.
- ³ Nascido em Portugal, foi oficial da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, no Brasil. Cf. LUSTOSA, Isabel. **O Nascimento da Imprensa Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ⁴ GRAHAM, Maria Callcot. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823; 1824**. São Paulo: Nacional, 1956.
- ⁵ NEVES, Lúcia Maria Bastos P. & MACHADO, Humberto Fernandes. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ⁶ *Le musée français* é uma versão impressa do Museu de Napoleão, nomeando uma grande ala do Louvre reinaugurada em 1803 sob a direção de Dominique Vivant Denon.
- ⁷ GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Le Musée Français: Guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro*. In: **Anais do Museu Paulista**. jan.-jun., vol. 15, n. 1, São Paulo: USP, 2007, p. 219-311.
- ⁸ Cocheiro.
- ⁹ MOREL, Marco & BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder. O surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 18.
- ¹⁰ *Idem*, p. 19.
- ¹¹ NEVES, Lúcia Maria Bastos P. Antídotos contra obras ímpias e sediciosas: censura e repressão no Brasil de 1808 a 1824. In: ABREU, Márcia (org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999.
- ¹² *Idem*, p. 381.
- ¹³ Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça exercendo a função de representante diplomático brasileiro, viajou à Londres em 1802 para adquirir um acervo bibliográfico para a Real Biblioteca e maquinário para a Imprensa Régia, porém tinha como objetivos pessoais a manutenção de contatos entre as Lojas Maçônicas Portuguesas e o grande Oriente em solo britânico. Em seu retorno ao Brasil foi detido por Diogo Inácio de Pina Manique sob a acusação de difundir idéias liberais na Europa. Foi remetido ao aprisionamento junto ao Tribunal do santo Ofício onde permaneceu até 1805 quando fugiu para a Espanha e depois para a Inglaterra onde recebeu asilo político e proteção do duque de Sussex (Augusto Frederico, grão-mestre da maçonaria inglesa).
- ¹⁴ LUSTOSA, Isabel, *op. cit.*, p. 14.
- ¹⁵ RIZINNI, Carlos de Andrade, *op. cit.*
- ¹⁶ Revolução eclodida na Província de Pernambuco em 1817, influenciada pelas idéias iluministas propagadas pela maçonaria contrária ao absolutismo monárquico português e ao eixo centro-sul de decisões políticas no país marcado pela presença da corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro.
- ¹⁷ Referência aos eventos ocorridos em 1821 que compreenderam: a Revolução Liberal na Ilha de São Miguel, nos Açores; o retorno de D. João VI a Portugal, deixando seu filho D. Pedro como regente do Brasil; a proclamação do regime liberal da Ilha do Faial nos Açores; e no ano de 1822: a recusa de D. Pedro em atender a convocação das Cortes de Lisboa (Dia do Fico), a organização por D. Pedro de um ministério de brasileiros chefiados por José Bonifácio, dentre outros.
- ¹⁸ MOREL, Marco & BARROS, Mariana Monteiro de, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁹ MOREL, Marco & BARROS, Mariana Monteiro de, *op. cit.*, p. 19-20.
- ²⁰ LUSTOSA, Isabel, *op. cit.*, p.14-15.
- ²¹ Circulou entre julho de 1811 e fevereiro de 1819, sendo financiado em 14 mil cruzados por edição e tendo como editores: Bernardo José de Abrantes e Castro (embaixador de Portugal em Londres), Vicente Pedro Nolasco da Cunha e Miguel Caetano de Castro. Á partir de janeiro de 1814 ingressa José Liberato Freire de Carvalho.

- ²² DOURADO, Mecenas. **Hipólito da Costa e o Correio Braziliense**. Rio de Janeiro: F. Bastos, 1957.
- ²³ *Idem, ibidem*.
- ²⁴ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **A primeira Gazeta da Bahia. Idade D'Ouro do Brazil**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- ²⁵ *Idem*, p. 171.
- ²⁶ *Idem, ibidem*.
- ²⁷ *Idem, ibidem*.
- ²⁸ MELLO, Evaldo Cabral de. **Rubro veio. O imaginário da restauração pernambucana**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 145.
- ²⁹ MOREL, Marco. **Frei Caneca. Entre Marília e a Pátria**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- ³⁰ Cf. no setor de periódicos raros microfilmados da Biblioteca Nacional: "O espelho diamantino: periodico de politica, litteratura, bellas artes, teatro, e modas. Dedicado as senhoras brasileiras" / 1 out. 1827-28 abr. 1828 (Rio de Janeiro: PR-SOR 00298-00304; PR-SOR 00299); "Espelho das Brasileiras" / 02-13 maio 1831 (Pernambuco: PR-SOR 04846-04851; PR-SOR 04848) e O Jornal das Senhoras / 01 JAN. 1852 - 25 DEZ. 1855 (Rio de Janeiro: PR-SOR 02157[1-2]).
- ³¹ Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, (nascida em Papari, em 12 de outubro de 1810 — falece em Ruão, França, em 24 de abril de 1885) foi uma educadora, escritora e poetisa brasileira. Considerada pioneira do feminismo no Brasil, sendo uma das primeiras mulheres a romper os limites entre os espaços público e privado publicando textos em jornais. Nísia também dirigiu um colégio para moças no Rio de Janeiro e escreveu livros em defesa dos direitos das mulheres, dos índios e dos escravos.
- ³² MOREL, Marco & BARROS, Mariana Monteiro de, *op. cit.*, p. 61.
- ³³ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- ³⁴ JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.
- ³⁵ Por exemplo, o *Revérbero Constitucional Fluminense* publicado por Joaquim Gonçalves Ledo entre setembro de 1821 e outubro de 1822; *A Malagueta* de Luís Augusto May, surgida em dezembro de 1821; *O Tamoio* publicado em 1823 pelos irmãos Andrada.

Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- DOURADO, Mecenas. **Hipólito da Costa e o Correio Braziliense**. Rio de Janeiro: F. Bastos, 1957
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Le Musée Français: Guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. *In: Anais do Museu Paulista*. jan.-jun., vol. 15, n. 1, São Paulo: USP, 2007, p. 219-311.
- GRAHAM, Maria Callcot. **Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823; 1824**. São Paulo: Nacional, 1956.
- JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.
- LUSTOSA, Isabel. **O Nascimento da Imprensa Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **Rubro veio. O imaginário da restauração pernambucana**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MONTEIRO, Tobias. **História do Império. A elaboração da independência**. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1927.
- MOREL, Marco. **Frei Caneca. Entre Marília e a Pátria**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- MOREL, Marco & BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder. O surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos P. Antídotos contra obras ímpias e sediciosas: censura e repressão no Brasil de 1808 a 1824. *In: ABREU, Márcia (org.) Leitura, história e história da*

- leitura.** Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999, p. 377-394.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos P. & MACHADO, Humberto Fernandes. **O Império do Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político.** São Paulo: EDUSP, 2003.
- RIZINNI, Carlos de Andrade. **Hipólito da Costa e o Correio Braziliense.** São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1957.
- _____. **O livro, o jornal e a tipografia no Brasil (1500-1822).** Rio de Janeiro, São Paulo/ Porto Alegre: Kosmos, 1949.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **A primeira Gazeta da Bahia. Idade D'Ouro do Brazil.** Salvador: EDUFBA, 2005.
- _____. **A Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822): Cultura e sociedade.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.
- SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- SOBRINHO, Barbosa Lima. **Antologia do Correio Braziliense.** Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1977.

QUESTÕES DE TEORIA E METODOLOGIA NUM ITINERÁRIO ENTRE DUAS HISTORIADORAS: KÁTIA MATTOSO E ADELINE DAUMARD

Nilton de Almeida Araújo*

Resumo: Este ensaio visa desenvolver algumas reflexões teóricas e metodológicas a partir do livro *Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora*, de Kátia M. de Queirós Mattoso, historiadora responsável pela formação de toda uma geração de historiadores na Bahia. Produto e testemunho da institucionalização da história como campo profissional no Brasil, reunindo textos produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, esta obra será ponto de partida para uma reflexão sobre a influência da historiografia francesa (especialmente dos *Annales* e de Adeline Daumard) na história econômica e social da Bahia feita por K. Mattoso, e sobre as interpretações de Kátia Mattoso sobre a maior "abertura" mobilidade dos negros na sociedade baiana, ponto em que discordamos.

Palavras-chave: história; Bahia; teoria; metodologia.

Abstract: This text aims to develop some theoretical reflections about *Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora*, by Kátia M. de Queirós Mattoso, master of a generation of historians in Bahia, Brazil. Product of the institutionalization of history as a professional field in Brazil, with texts written between 1970-1990, this book will be the initial point to a reflection about the influence of French historiography (especially from the *Annales* and Adeline Daumard) in economic and social history produced by K. Mattoso, and about black people mobility in Bahian society, a point we disagree with.

Keywords: history; Bahia; theory; methodology.

*Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Bolsista do CNPq. Mestre em Ensino, Filosofia e História das Ciências (Universidade Federal da Bahia/Universidade Estadual de Feira de Santana). E-mail: ovelha_negr@hotmail.com.

Como uma região passa do comando econômico do Brasil colonial para uma situação que se constituiu como das mais precárias dos Estados da Federação brasileira? Como essa mudança se verificou? Por quê? Eis uma das principais questões perseguidas em *Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora*, uma coletânea que reúne artigos da lavra de uma das mais importantes historiadoras brasileiras, Kátia M. de Queirós Mattoso.

Este livro reúne um conjunto de textos pioneiros para a instituição e consolidação da história econômica e social no Brasil, publicados entre 1970 e 1990, constituindo-se em testemunho importante da profissionalização da história entre nós. Mas eis, também, uma oportunidade para entabular diálogo com Adeline Daumard, que além de autora de *Hierarquia e riqueza na sociedade burguesa*¹ e *Os burgueses e a burguesia na França*², foi orientadora de Kátia Mattoso na sua tese de Estado (que resultou em *Bahia, século XIX: uma província do Império*), até sua indicação como professora associada da Sorbonne, como relata a própria Mattoso em entrevista a Denis Rolland³. Ao fim e ao cabo, as coisas se complicaram e Mattoso defendeu sua tese de Estado sob a direção de François Cruzet, autor também da apresentação da coletânea.

A despeito dessas vicissitudes entre as historiadoras, ressalta um conjunto de elementos comuns em termos de objetos e abordagens historiográficas. Adeline Daumard é historiadora da burguesia na França, com particular dedicação à burguesia de uma cidade, Paris. Mattoso empreende uma portentosa história social da Bahia, mas principalmente uma história urbana da “opulenta” e depois estagnada cidade do Salvador, Soterópolis.

Historiadoras da urbe, Paris e Salvador, centradas em questões do presente. A historiadora francesa com o protagonismo da burguesia. A historiadora greco-baiana com um século e meio de estagnação (1821-1960) da terra onde despertou sua vocação. Em ambas, a análise dos grupos sociais na longa duração exige, para a síntese final, uma ampla visão da diversidade dos grupos sociais e das estruturas institucionais e mentais, do tempo, do espaço⁴.

Como adaptar o método histórico à evolução da documentação? Como deve trabalhar o historiador social? O estilo de exposição que Kátia Mattoso partilha com Daumard pode ser sintetizado na exposição cuidadosa de fontes e método. Daumard propugna a tradução das observações históricas “em uma forma quantitativa: a estatística, preferível ao ‘caso típico’ que pode ser sempre excepcional”, confrontando os resultados obtidos com os mesmos problemas por meio de abordagens diferentes.

A história social deve multiplicar as hipóteses de trabalho, retendo o que sugerem o conhecimento dos testemunhos contemporâneos da época estudada tanto quanto os “modelos” inspirados pelas teorias atuais. Depois, após longas pesquisas sobre tudo o que indica a condição dos homens, seu comportamento e, se possível, seus sentimentos e suas convicções, vem a confrontação dos resultados apresentados sob uma forma quantitativa, em toda a medida do possível, a fim de evitar o risco de erigir um caso particular em regra geral. É o prelúdio à síntese cujo objeto é definir o grupo social estudado, ou seja, em última instância, as bases da civilização que representa.⁵

Três hipóteses norteiam as pesquisas de Daumard: de que toda sociedade se fundamenta na existência de uma hierarquia e, “na França, encontram-se hierarquias internas no seio dos diversos grupos que constituem a sociedade global”. Em segundo lugar, que “a posição dos indivíduos na sociedade (...) está em relação estreita com as ascendências familiares, as relações sociais de um lado, com as possibilidades novas abertas às ambições pelo mundo contemporâneo, de outro”, e finalmente de que os comportamentos influenciados pela pressão social, são resultados de escolhas individuais, familiares, e também coletivas.

Em toda a medida do possível, a ex-orientadora de Kátia Mattoso se esforça em dar a primazia ao método quantitativo, baseado no tratamento estatístico de longas séries de documentos. Sem elidir os eventos ou o papel dos indivíduos, para o historiador depreender as características dos diversos grupos sociais, impõe-se a necessidade de “medir”. Ainda que nem tudo que procede da descrição social seja mensurável, o campo da estatística deve ser ampliado ao máximo⁶.

Mattoso quando define como unidade básica de descrição o “grupo social”, integra-se também

a esta perspectiva, na medida em que “para estudar um grupo social, é preciso: isolá-lo do conjunto da população; contá-lo, para conhecer-lhe a força numérica; e caracterizá-lo, para poder rotulá-lo”. Não é à toa que ao afirmar que não basta descrever, é preciso “contar”, Mattoso remeta ao pioneirismo de Daumard e François Furet “ao mostrar o grande manancial de informações que podiam ser extraídas das séries de documentos notariais, susceptíveis de tocar a parte mais importante da população, aquela que se situa entre os que tudo tem e os que pouco ou nada possuem, dando de sua fortuna a imagem mais fiel e menos deformada”⁷.

A referência à metodologia em história social da “escola historiográfica francesa” em estudos quantitativos da estrutura e conjuntura econômica, iniciados por François Simiand e Ernest Labrousse, aos estudos das estruturas demográficas por Philippe Ariès, M. Armengaud, J. Dupaquier e Jean Meuvret também se faz presente. Todavia, se, de um lado, Daumard ao estudar as fortunas privadas, não procura integrar tais estudos ao desenrolar das grandes tendências da evolução econômica⁸, por outro, para Mattoso, “tal estudo deve fundamentar-se em séries estatísticas correspondentes a parâmetros relacionados com o desenvolvimento econômico, única maneira de se obter um grau razoável de precisão que não pode ser conseguido numa análise baseada em dados puramente qualitativos”⁹.

Como proceder para produzir uma história social da estrutura social e das mentalidades da cidade do Salvador? O “itinerário” delineado por Mattoso envolve a reunião de todo o tipo de informações passíveis de conduzir à análise do grupo social como unidade homogênea. Destarte, ela compreende a história social como “fundada principalmente sobre a observação da vida e do comportamento dos grupos sociais que compõem dada sociedade tomada globalmente”. Esta história é para Mattoso, sobretudo, “a história da urbe”, espaço de multiplicação, diferenciação e a hierarquização dos grupos que compõem o seu meio social¹⁰.

História urbana e camadas médias constituem outros pontos comuns às pesquisas de Adeline Daumard e Kátia Mattoso. Para ambas, toda sociedade evolui entre os extremos da pobreza e da riqueza, com as camadas médias, que se situam entre os dois extremos, operando como instrumento de mobilidade social.

Contudo, as condições de pesquisa na França e na Salvador de fins do século passado, guardavam (e ainda guardam) profundas diferenças. Como, então, num país de tradição estatística recente como o Brasil, encontrar dados capazes de constituir séries cronológicas que servissem ao estudo e à avaliação das variáveis econômicas? Na Bahia, a constituição dessas séries, e o estabelecimento do método de coleta de tal material, além de uma etapa de seleção/crítica, dependia primordialmente de serem encontradas! Mattoso é uma das pioneiras na liderança deste tipo de trabalho. Entre 1967 e 1971, junto a estudantes baianos de história, deu início ao desenvolvimento de dois campos de orientação: elaboração de séries estatísticas a partir de fontes já publicadas e a elaboração de séries estatísticas a partir de documentos não publicados.

Da crítica externa e crítica interna, fundamentadas no conhecimento das instituições e dos acontecimentos, de um lado, e do valor exato dos dados estatísticos coletados, de outro, baliza-se a apreciação das flutuações constatadas nas séries coletadas quanto aos acontecimentos verificados no período histórico. Recorrendo ao computador, as quantificações realizadas alcançam maiores êxitos no estudo dos preços, dos salários e das fortunas.

No primeiro capítulo, por exemplo, “Conjuntura e sociedade no Brasil no final do século XVIII: preços e salários às vésperas da Revolução dos Alfaiates, Bahia, 1798”, temos conhecimento das dificuldades empíricas e teóricas para o trabalho com os salários. Tendo como séries disponíveis de salários as dos operários da construção e empregados de instituições privadas (notadamente da Santa Casa de Misericórdia), somos advertidos sobre o salário perder seu caráter de dado econômico e socialmente fundamental, tendo em vista tratar-se de uma economia na qual grande parte do trabalho social efetua-se no quadro da escravidão e do artesanato. Dessa maneira, os salários em questão não poderiam exprimir o custo de produção global de uma economia essencialmente agrícola, orientada para a exportação.

Que fazer, na medida em que exprimem tão somente uma parte muito pequena da realidade econômica? Renunciar a este tipo de análise? De modo algum. A argúcia se evidencia na percepção de que a tentativa poderia dar, como efetivamente conseguiu, uma idéia geral dos movimentos aos quais esses salários estavam submetidos, e uma comparação destes com a escalada dos preços se fez possível. Assim, Mattoso nos indica, ainda que aproximadamente, quais eram as condições materiais dos conjurados de 1798 que pertenciam, em sua maioria, ao meio artesão. Persistindo, identifica-se a demora desses salários em se adaptar, “e seu fraco movimento de alta em relação ao movimento geral dos preços explicam o mal-estar social que se instala na Bahia no final do século XVIII e, sobretudo, a tentativa de revolta das camadas populares de Salvador, em 1798”¹¹.

Temos outro vislumbre do método de exposição e do método de pesquisa de Kátia Mattoso em “Caminhos estatísticos na história econômica da Bahia”, reunindo as quatro etapas fundamentais de seu *modus operandi*: “(1) a escolha do quadro cronológico; (2) a escolha dos produtos para o estudo; (3) a metrologia; (4) a confecção de fichas para a coleta dos dados”. Aqui, confirma-se uma característica de todos os textos da sua lavra: a didática. Além de sua profundidade e detalhe no trato com a documentação, a clareza de quem se dirige não só aos especialistas, mas a historiadores em formação¹².

A professora da Universidade Católica de Salvador e da Universidade Federal da Bahia registra então as dúvidas de seus estudantes: “Será que a História tal como a conhecemos até hoje desaparecerá para dar lugar a uma história feita de algarismos e de representações estatísticas? Nesta perspectiva, qual será a posição da história qualitativa?”

Estas angústias dos estudantes emergem num momento bastante particular, em meados da década de 1960 e 1970, período não apenas de explosão de tensões sociais que dificilmente a comunidade dos historiadores podia continuar a ignorar (como o processo de descolonização na África ou as ditaduras latino-americanas, para ficar em poucos exemplos), mas também, *grasso modo*, da hegemonia historiográfica dos estruturalismos (da antropologia estrutural a certas abordagens marxistas), e de euforia com a quantificação nas ciências sociais e primeiros avanços da informática¹³.

Para Kátia Mattoso, toda pesquisa em história econômica quantitativa é necessariamente ligada a uma problemática inicial que é sempre qualitativa, conquanto derivada dos estudos em documentos, livros e das questões que estes documentos e livros sugerem. Os estudos quantitativos podem ter, inicialmente, um caráter operacional, na medida em que proporcionam meios de conhecer as realidades profundas do momento histórico sob investigação, mas assumem o papel de “fundamentos da história social”, cujo propósito essencial para esta historiadora é mostrar a “problemática do homem médio” na sua totalidade. Investigar o “homem médio” é destrinchar seu regime econômico, seus modos de pensar e agir, em vez das personalidades excepcionais, dos grandes homens. A documentação qualitativa é a única capaz de esclarecer as estatísticas ou os dados quantitativos coligidos, mas o valor deste tipo de testemunho é ampliado pelo quadro estatístico. Os estudos quantitativos

sistematizam a pesquisa histórica, aumentando-lhe o escopo e dando-lhe um caráter científico que ultrapassa a simples coleção de fatos sem laços orgânicos entre eles.

A história econômica quantitativa se nos afigura, então, como uma história dinâmica, pois estuda a conjuntura e a estrutura econômica, isto é, as flutuações a longo, médio ou curto prazos, e, entre essas flutuações, distingue as que correspondem a simples modificações de equilíbrio das que traduzem uma evolução profunda do sistema estudado.¹⁴

Testamentos e inventários *post-mortem*, cartas de alforria e livros de notas e escrituras de venda e compra de propriedades imobiliárias urbanas e agrícolas (além de escrituras de débito, obrigação e hipoteca; escrituras de arrendamento; escrituras de doação, cessão, transferência e quitação de bens), eis as bases empíricas para a investigação da estrutura social da cidade do Salvador.

A Bahia alcançada por Kátia Mattoso é uma província solidamente estabelecida entre fins do século XVIII e primeiros anos do XIX. A Bahia retoma seu protagonismo e prioridade, com seu açúcar chegando mais rápido ao mercado, mais controlado, mais barato, após obtenção de mais

produtividade e de mais mercados à disposição. Fatores externos explicam parcialmente esta situação, como as guerras de independência dos EUA, as guerras da Revolução Francesa e a desorganização da produção no Haiti e na Jamaica¹⁵.

A farinha de mandioca funcionando como reguladora dos preços dos outros produtos era mercadoria de primeiríssima necessidade, e isso tanto para a população escrava como para as categorias sociais mais baixas. Além disso, era também utilizada no comércio exterior pela sua troca por escravos, ouro e cera na África. Procurando detectar as linhas gerais da marcha dos preços, cada produto apresenta nos gráficos de Mattoso um movimento próprio, comportando, em uma economia ainda dominada por práticas do exclusivo colonial, três modalidades diferentes de comportamento de preço¹⁶. São verificadas altas bastante bruscas, que, no entanto, não se consolidavam nos preços dos produtos. Àqueles promissores primeiros anos, seguiram-se desempenhos econômicos medíocres no século XIX. Em torno de 1873 tem início uma crise na economia açucareira que foi distinta das demais, pois se verificou a perda definitiva dos mercados externos.

O “enigma” da opulência à estagnação da Bahia começa a ter uma das suas peças decifradas, na medida em que sua comparação das flutuações apresentadas pelos gráficos, com os acontecimentos principais da história baiana entre 1787 e 1930, numa tentativa de explicação de tendência a longo prazo da economia baiana, evidencia que a acentuação do papel de exportador de produtos primários e de importador de alimentos e de produtos industrializados, pôs a Bahia posição extremamente desfavorável. Essa dependência, essa vulnerabilidade, essa incrustação no esquema colonial são agravadas pela depreciação progressiva e contínua da moeda brasileira, e repercute no comportamento dos preços locais, outro tema de sua predileção.

Uma das questões que mais se destaca como historiadora que privilegia a urbe (inclusive na entrevista que abre *Da revolução dos alfaiates à riqueza dos baianos*) diz respeito a um modelo da divisão da sociedade agrária que representaria também o mundo urbano. A imagem de uma sociedade agrária que se divide, *grosso modo*, em senhores – donos dos meios de produção e únicos usufruidores de seus benefícios – e escravos – trabalhadores que participam de seu processo como agentes principais, porém nada usufruindo dela –, estrutura um tipo de sociedade muito pouco diversificada, pouco hierarquizada, e na qual o poder do senhor-de-engenho era tão despótico quanto o do *pater familias* na antiga sociedade romana. E este é um ponto nevrálgico de sua produção. A pouca diversificação social é o “x” da questão para Kátia Mattoso.

Criticando tal modelo – e aqui ela faz uma confrontação direta com o livro de Fernando de Azevedo, *Canaviais e engenhos na vida política do Brasil* – pergunta-se acerca de “quais são os critérios que permitiriam que se definissem grupos sociais como sendo: ‘aristocracia da terra’, ‘burguesia urbana (...) mercantil, aristocratizada’, ‘pequena burguesia, mal definida, (...) massa informe do povo’ e ‘plebe indisciplinada e turbulenta’”. Por outro lado, se os livros contemporâneos têm valor inestimável, “toda essa literatura histórica não nos permite construir as várias escalas de avaliação e examinar suas relações, suas correlações e seus desvios, para discernir a estratificação social de uma dada sociedade, para nelas situar um indivíduo ou um grupo social determinado”. É preciso desenvolver uma nova metodologia em “acréscimo” à historiografia tradicional¹⁷.

Esta outra, então nova, metodologia, movida pelo “contar”, incorporando o “homem médio”, e, portanto, uma nova agenda para pesquisa na Bahia, tem nestes textos de Mattoso um sólido alicerce. “Contar enumerando os membros das diversas categorias sociais e profissionais, seus níveis de renda e de fortuna, seu papel no processo da produção, sua situação familiar, sua idade, sua origem geográfica, seu grau de instrução, suas práticas religiosas, etc”¹⁸. O programa de pesquisas de Kátia Mattoso implicava uma história que englobasse os diversos segmentos da vida econômica e social, cujo estudo permitiria demonstrar “a interdependência das várias atividades humanas como fazendo parte de uma totalidade econômica e social”, ou seja, uma pauta e uma orientação a la *Annales*, especialmente do período 1929-1969.

Que categorias sociais se beneficiavam de um período de alta de preços? Quais as categorias que sentiam seus efeitos e por quê? Que tipo de mudanças sociais implicava um período prolongado

de depressão econômica? “Testamentos de escravos libertos na Bahia no século XIX: uma fonte para o estudo de mentalidades” é um dos textos que melhor exemplifica sua preocupação com os desdobramentos da decadência econômica da Bahia na segunda metade do XIX para a população.

Um estudo econômico da decadência de Salvador só se torna interessante e vivo na medida em que permite captar as reações, adaptações ou inaptações da população que viveu as flutuações da economia. (...) a população baiana permanece ainda mal estudada. Pelo menos setenta por cento dessa população é mestiça. Foi a África, mais do que Portugal, que povoou a Bahia, mas, apesar disso, a categoria social formada por escravos e escravos libertos é sempre descrita bastante superficialmente e como se formasse um todo homogêneo.¹⁹

Aqui temos outra imagem social que Mattoso se propõe a superar: brancos-mestres *versus* escravos-trabalhadores. Eis um ponto nevrálgico do debate político atual, quando os movimentos negros mobilizam-se por reparação histórica, especialmente na Bahia.

“No Brasil escravista: relações sociais entre libertos e homens livres e entre libertos e escravos” é capítulo em que esta questão é tratada com vagar. Mattoso traça uma distinção forte entre Nordeste e Sul do Brasil no que tange às relações entre os mundos “negro” e “branco”. Colocando Salvador frente a São Paulo, pretende evidenciar o “domínio” de uma sociedade negra no Nordeste e no Centro e uma sociedade branca no Sul, propondo ainda o seguinte postulado: “a sociedade de dominante negro foi **mais aberta, mais acolhedora** para o escravo do que a de dominante branco”²⁰ (grifo nosso). Acompanhem o argumento que poderíamos chamar de branqueamento “demográfico” paulista e branqueamento “ideológico” baiano²¹.

O que se passa em São Paulo? Segundo suas próprias palavras, um “embranquecimento nítido”, à medida que se avança pelo século XIX²². E em Salvador? A primeira capital é incapaz de sustentar suas características de sociedade branca. Dá-se, então, o desenvolvimento de uma “ideologia do embranquecimento”:

Esta ideologia visa fundamentalmente a dois objetivos: por um lado, tornar o processo de “purificação do sangue” relativamente fácil e, por outro, apropriar-se do novo branco, fazendo-o romper todos os laços com seu grupo de origem, com tudo o que lhe possa recordar cultura, religião, hábitos e amizades negros. Assim, essa sociedade baiana de dominante negra – e, talvez, de resto, devido a esta dominante negra – é profundamente imbuída de suas origens européias.²³

Esta sociedade de Salvador, diferentemente de São Paulo, seria mais “aberta” e “acolhedora” ao trânsito *individual* dos mestiços, “tanto mais quanto esses sucessos são sempre homenagens prestadas ao modelo branco ideal que inspira os grupos sociais dominantes”. O momento decisivo para uma “tomada de consciência alienante” é a independência de Portugal, mãe branca:

O baiano abre os olhos aturdido sobre o mundo que o cerca e sua mirada nova recusa tudo aquilo que não lhe recorda a Europa mítica, modelo exemplar. Nasce aí toda uma série de atitudes de desprezo em relação a quanto lhe lembre o pecado original da colônia, a escravidão, as culturas ‘primitivas’, as peles escuras. (...) As categorias dominantes da sociedade ericam-se, escudam-se em preconceitos e fecham-se, sobretudo a partir do momento em que a mão-de-obra, de origem africana mas livre, aumenta consideravelmente pelo jogo da alforria.²⁴

Considerando que a “abertura” e “acolhimento” circunscrevem-se ao trânsito individual, *jámais coletivo*, acredito ser necessário refutar, ou ao menos, nuançar, e muito, o grau de abertura vislumbrado, especialmente se considerarmos que a história social propugnada por Mattoso e Daumard tem que enfatizar o “homem médio”. O imperativo investigativo comum de ambas de conhecer os “grupos sociais intermediários”, captando as regras e mecanismos de mobilidade social não pode negligenciar este aspecto.

Neste particular, Mattoso recorre a um modelo que ela considera teórico, abstrato, mas que é

bastante “sugestivo”, formulado pelo antropólogo baiano Thales de Azevedo. Segundo este estudioso, a sociedade baiana de meados do século XX teria conservado, por uma série de razões, de econômicas a culturais, as características da sociedade colonial dividida em dois extratos principais: os “brancos-senhores” e os “pretos-escravos”, transformados com o desenrolar do tempo, “em *ricos* (os brancos) que ‘trabalham com a cabeça’ e *pobres* (os pretos) ‘que suam’ fazendo o trabalho manual e braçal. Os primeiros formam as camadas dirigentes, enquanto os últimos, que são a maioria, constituem o ‘povo’”. Entre os dois extratos, a linha de demarcação é traçada pela raça e pela cor”²⁵.

Três estamentos são distinguidos por Thales de Azevedo – classe alta ou “elite”, classe média, e classe baixa ou “os pobres” –, o que converge para o entendimento de uma sociedade ternária, em vez de binária. Contudo, podemos, a partir do próprio modelo apontado por Thales de Azevedo, avaliar este tema tão caro a nossa historiadora: a mobilidade social da Bahia. A transcrição, ainda que longa do trecho abaixo, é esclarecedora neste sentido, especialmente se devemos considerar a sociedade em sua totalidade.

De acordo com Mattoso, a “classe alta” ou “elite” se compõe na produção de Azevedo nas seguintes categorias:

a) *Famílias tradicionais*: em número reduzido, descendem dos antigos senhores-de-engenho e titulados do Império. Na maioria das vezes sem dinheiro, conservam o “nome” que lhes confere prestígio. Representam-se por fazendeiros, comerciantes, profissionais liberais, altos funcionários públicos, professores universitários, políticos, diretores de bancos. *Este grupo seria vedado aos mulatos escuros e aos pretos.*

b) *Famílias “ricas”*: são os descendentes de emigrantes estrangeiros europeus vindos à Bahia no final do século XIX. Trata-se de comerciantes, fazendeiros, industriais, profissionais liberais, raros burocratas, que forma as classes conservadoras ou ‘produtoras’. *Este grupo seria também vedado aos mulatos escuros e aos pretos.*

c) *Famílias “sem tradição”*: de origem relativamente “apagada”, mas que têm prosperado nos negócios, nas profissões liberais e na política. Grupo em que “concentra-se uma proporção mais elevada de pessoas de fenótipo branco, mas onde os socialmente brancos, morenos e mulatos claros são admitidos, *com exclusão, porém, dos mulatos escuros e dos pretos*”. (grifo nosso)²⁶

Ainda segundo Kátia Mattoso, Thales de Azevedo admite a existência de fatores que atenuam os antagonismos e tensões que separam os dois extratos principais, sejam “(a) uma dinâmica que permite a mobilidade social de **qualquer indivíduo** através da *escala total*, **embora essa mobilidade seja freada pelo status de nascimento e pela cor**; (b) uma ampla mestiçagem, promovendo a ascensão automática dos grupos de cor e segmentos mais elevados do seu extrato e proporcionando a **ascensão individual** a posições em camadas superiores”²⁷ (grifo em negrito nosso. Itálico no original).

Ora, segundo o exposto mais acima, dos três subgrupos formulados por Azevedo, os negros *não entram* em dois, ou seja, a maioria da elite é vedada, para usar os próprios termos de Mattoso, à população negra. Portanto, muito ao invés de uma sociedade “aberta” temos um funil, e que em certo ponto é intransponível. Temos no próprio “Itinerário” da historiadora da Bahia evidências que relativizam esta ênfase na mobilidade social. Afinal, a maioria dos libertos não somente é pobre, mas, como ela reconhece, “até mesmo muito pobres. A maioria deles vive de biscates, de vender, nas ruas e nas feiras, frutas, legumes, doces e comidas, ou de oferecer sua força de trabalho. **Poucos foram os privilegiados que conheceram uma verdadeira ascensão econômica**”.

Certamente que há um gradiente complexo, e ela demonstra que as hierarquias sociais, na Salvador do século XIX, não eram estanques. Exemplos de ascensão econômica mostram que “certa promoção social era possível para os baianos das camadas sociais deserdadas”. Mas é preciso considerar que, para que essa ascensão fosse possível, era necessário contar com apoios sólidos. E principalmente, “certa promoção”, não significa “qualquer”. Se a ênfase de Mattoso está na permeabilidade, como fica seu modelo ante os setores “impermeáveis”? E, principalmente, se houve casos de ascensão econômica de pessoas de cor, qual o peso destes casos na totalidade da sociedade?

Um dos pontos altos do texto é quando, buscando os mecanismos que permitiram a alguns

libertos se tornarem “ricos” e acumular “fortunas”, traçar na teimosia e vontade (um verdadeiro “capital moral” para ela), na ajuda de amigos e especialmente de irmandades religiosas, da estrutura familiar (no sentido ampliado e no restrito) fatores explicativos importantes aliados a uma quarta chave, uma espécie de “estratégia judia” (a expressão é nossa), aonde, mais uma vez, vem à luz outras interdições da sociedade soteropolitana e brasileira: o veto aos empregos públicos.

Não tendo o direito, porque libertos, de se refugiarem nos empregos públicos, os nossos testadores certamente reagiram como os judeus em outras sociedades: minoria que procurava integrar-se da melhor maneira possível acompanhando as evoluções da conjuntura e apoderando-se das ocasiões que os outros, mais comprometidos com as tradições, não podiam aproveitar. As diferenças na composição do patrimônio dos libertos entre o início e o fim do século testemunham sua adaptação à vida econômica da cidade.²⁸

Insistimos na inscrição do “grupo social” na totalidade social, pois nestes momentos é que a investigação tem maior alcance. Para dar mais um exemplo, quando Mattoso insere a análise dos patrimônios dos libertos no quadro social geral, nas formas de pensar e agir, nas condutas e comportamentos da sociedade soteropolitana, localiza nos inventários e testamentos da população liberta a mesma composição básica dos patrimônios da população livre de Salvador: “casas, pequenos sítios, escravos, dinheiro líquido, dívidas do ativo, móveis, jóias etc.”. E entrevemos mais uma vez que uma análise detalhada “mostrar-nos-ia ainda que poucos são aqueles que realmente são ricos”²⁹.

A similaridade no comportamento econômico na constituição dos bens tanto ocorre na existência de escravos de escravos, na primeira metade do século XIX, quanto na segunda metade, quando os libertos, “como, aliás, o resto da população livre de Salvador, investia seu dinheiro na compra de ações bancárias ou na compra de apólices da dívida pública”.

Não obstante o liberto participar das mesmas festas e regozijos, sofrer as mesmas epidemias, acotovelar-se nos mesmos largos, ruas, becos e igrejas, ninguém pertenceu à irmandade de sua preferência a não ser na medida em que esta correspondia à cor de sua pele ou à sua origem étnica. Se a sociedade de Salvador é muito mesclada, com a marca africana no rosto de membros das famílias mais importantes, e se no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais, os libertos ou seus filhos tinham conseguido, como seus irmãos da Bahia, monopolizar certas atividades do pequeno comércio ou transporte, “são os europeus emigrados que se beneficiam das oportunidades de emprego geradas pelo desenvolvimento da cidade e quase nunca abertas aos negros e mulatos”³⁰.

No estudo da estratificação social de Salvador, o conhecimento dos grupos e categorias sociais intermediárias constitui a base para Mattoso insistir no “abrandamento” da oposição “livres” *versus* “escravos” na sociedade rural que secreta “categorias intermediárias que desempenham um papel econômico e social cuja importância ainda pouco conhecemos. Padres, mestres artesãos, pequenos comerciantes, homens que vivem de rendas, ex-escravos etc. são sinal da mudança e de contínua adaptação dessa sociedade rural que é mais dinâmica, mais empreendedora, menos resistente do que geralmente se pensa”³¹.

Advogando a mobilidade social de uma sociedade de base escravista, mas, ao mesmo tempo, “colonial e aberta”, compõe-se uma classe média, que engloba todos aqueles que são capazes de ganhar a vida pelo exercício de um ofício mecânico ou pela prática de pequeno comércio pelas ruas da cidade³², como discute em “A riqueza dos baianos no século XIX”. Encontravam-se na elite urbana “até homens de cor”, “até...” A existência de algumas possibilidades de mobilidade social que aparecem na documentação utilizada, tem certamente um pólo de mobilidade, mas tem na impermeabilidade um pólo mais forte.

Como caracterizar como “aberta” um a sociedade aonde o “enbranquecimento” se torna o único meio à disposição do homem de cor de empreender uma ascensão social e adquirir certo peso econômico?³³ É possível chamar de “acolhedora” uma sociedade em que o “mulato” é encorajado, instigado por todos os exemplos dos mestiços que obtiveram êxito, “esses irmãos de cor mais ou menos clara – os brancos da terra – que são ilustres médicos e advogados, excelentes padres,

indispensáveis mestres-escolas, professores brilhantes”. Homens, todavia, que para serem admitidos em seu movimento de ascensão têm que adotar conduta de brancos, pensar como brancos, servir ao Estado branco de “mãe branca” nos conselhos, nas câmaras, no corpo diplomático? Se o que Mattoso destaca no seu estudo da estratificação social é um conjunto de formas de pensar e agir, quão tolerância há no ato de oferecer a um grupo social como único horizonte de aspiração desaparecer? Eis algumas incômodas, mas inadiáveis questões do passado e do presente a resolver.

À guisa de conclusão, permitam-nos as leitoras e leitores retornar a Daumard e Mattoso para uma última observação teórica e metodológica. Seremos breves, baseando-nos em síntese de Ciro Cardoso sobre “Paradigmas Rivais”. Algumas características básicas comuns às historiadoras em questão podem ser traçadas entre suas obras e os *Annales* de 1929 a 1969. Quer Daumard, quer Mattoso, evidenciam sua crença no caráter científico da história, mediante a formulação de hipóteses de trabalho típicas da “história-problema” dos *Annales*.

A preocupação com o espaço, oriunda da sólida tradição em história regional da França (até mais marcada em Mattoso), os esforços de quantificação sistemática, a ambição de formular uma síntese histórica global do social, a pluralidade dos níveis de temporalidade (a curta duração dos acontecimentos, o tempo médio das conjunturas, a longa duração estrutural), e, especialmente, a preferência pelos aspectos coletivos, sociais e repetitivos que se traduz no maior interesse pelas temáticas econômicas, demográficas ou voltadas para as mentalidades coletivas, e um operar a história “ciência do passado” que ilumina o presente³⁴.

Quando Cardoso traça tais tendências, ele tem em vista as compatibilidades entre as idéias do grupo dos *Annales* e o marxismo. Aqui, possível também aproveitar um outro aspecto de sua reflexão acerca dos *Annales* pré-1969, que pode ser estendida a Daumard e Mattoso, qual seja, não disporem ou, melhor dizendo, não partirem de uma teoria da mudança social.

Apesar das discordâncias que apresentamos, após este itinerário histórico entre estas duas historiadoras, obviamente algumas peças do quebra-cabeça acerca dos enigmas da Bahia, opulenta e estagnada, aberta e excludente, continuam faltando. Contudo, apenas o fato destes escritos terem sido feitos com e para uma geração de historiadoras e historiadores, hoje em sua maioria nas universidades baianas, formando outras gerações, ajudando a aguçar faro de ogros-historiadores em busca de carne humana (para usar a imagem de Marc Bloch) já faria esta viagem valer a pena. Mais do que isso, foram-nos dadas pistas para continuar a caça.

Notas

¹ DAUMARD, Adeline. **Hierarquia e riqueza na sociedade burguesa**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1985.

² DAUMARD, Adeline. **Os burgueses e a burguesia na França**. Martins Fontes: São Paulo, 1992.

³ MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004, p. 29-30.

⁴ "As evoluções e as permanências são mais visíveis no que dura mais longamente, em cujo transcurso se decanta o que é acidental ou contingente" (DAUMARD, Adeline. **Hierarquia e riqueza na sociedade burguesa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 15).

⁵ DAUMARD, Adeline. **Hierarquia e riqueza na sociedade burguesa**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1985, p. 253.

⁶ *Idem*, p. 31.

⁷ MATTOSO, Kátia M. de Queirós, *op. cit.*, p. 165.

⁸ DAUMARD, Adeline, *op. cit.*, p. 43.

⁹ MATTOSO, Kátia M. de Queirós, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰ *Idem*, p. 161.

¹¹ *Idem*, p. 54.

¹² Ao expor as razões, para o recorte cronológico, didaticamente Mattoso destaca as condições de existência das fontes, a possibilidade de explorar analogias históricas e historiográficas, em especial dos processos econômicos do período. A escolha dos produtos pautou-se pelas condições para a elaboração de uma série a partir dos seguintes critérios: "(a) a seriação anual dos dados; (b) sua expressão em moeda corrente na época; (c) sua homogeneidade em unidades de peso e de medida; e (d) sua homogeneidade do ponto de vista geográfico" (Mattoso, 2004, p. 69). No caso em questão, a precisão das medidas tem importância secundária, pois, no escopo deste trabalho, a metrologia é direcionada para obter elementos que permitissem comparações dos *movimentos* de preços, sua prioridade, e não dos *níveis* de preços.

¹³ CASTRO, Hebe. História Social, 1997. In: **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 45-60.

¹⁴ MATTOSO, Kátia M. de Queirós, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵ "A esses fatores externos, que por si só não explicariam essa mudança de tendência, devem-se acrescentar outros fatores internos da mesma importância: (a) queda da produção aurífera (1765), que determina uma retomada da atividade agrícola em torno do açúcar, do fumo e do algodão; (b) supressão do sistema de navegação por comboios anuais (1765); (c) criação da Câmara de Inspeção da Agricultura e do Comércio (1751), que, procedendo ao exame e à qualificação dos produtos agrícolas, disciplina sua qualidade; (d) redução das taxas para a exportação, que caracterizam o *regime do exclusivo* do mercantilismo colonial (1808-1811); (e) introdução de novas técnicas na cultura e produção de açúcar; (f) abertura dos portos do Brasil ao comércio exterior (1808), que, eliminando os intermediários, torna possível, ao mesmo tempo, tanto um preço de venda mais alto para o vendedor nacional como um preço menor de compra para o importador" (**Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004, p. 37).

¹⁶ "Alguns (açúcar) variam conforme os mercados externos; outros (carne bovina fresca) não se alteram e continuam imutáveis durante vários anos; os últimos (azeite de oliva e farinha de mandioca) apresentam flutuações anuais bastante importantes" (**Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004, p. 43).

¹⁷ "Essas formas tradicionais contentam-se em apenas utilizar uma documentação qualitativa, a partir da qual se elabora um relato do acontecido, ou o que se acredita ter sido o acontecido. Este tipo de relato tradicional põe geralmente em evidência os homens importantes e deixa de lado, e no esquecimento, a grande massa da população, aquela que Georges Lefebvre chamava de 'a luz da história'. Ora,

conhecer uma estrutura social não é identificá-la com as pessoas de relevo que nela vivem" (**Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004, p. 111).

¹⁸ MATTOSO, Kátia M. de Queirós, *op. cit.*, p. 112.

¹⁹ *Idem*, p. 225.

²⁰ *Idem*, p. 261.

²¹ De acordo com Domingues Petrônio Domingues, a bibliografia em torno do "branqueamento" oscila entre defini-lo como a "interiorização dos modelos culturais brancos pelo segmento negro, implicando a perda do seu ethos de matriz africana, ou como o processo de 'clareamento' da população brasileira", conforme registrado pelos censos oficiais e previsões estatísticas do final do século XIX e início do XX. Domingues propõe no seu artigo, ainda que metodologicamente dividindo o texto para operar o conceito, a reunião dos dois aspectos ou seja o branqueamento concebido como um fenômeno populacional da "realidade empírica" e "seus aspectos ideológicos" (DOMINGUES, Petrônio José. "Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930". **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 24, n. 3, 2002, p. 563-599). Sobre a relação entre peso demográfico das populações negras em São Paulo e na Bahia, e as formas de racismo desencadeadas, ver CUNHA, Sílvio Humberto dos Passos. "Resolve-me ou eu te devoro! Uma discussão sobre a falta de braços no Recôncavo Baiano". **Bahia – Análise de Dados**. Salvador, SEI, vol. 10, n. 1, Julho 2000, p. 21-34.

²² São apresentados os seguintes índices demográficos: "em 1804, 46,3% da população é de brancos; em 1818, 48,85%; em 1886, 79%. Em 1940, São Paulo tem uma população de 1.326.261 habitantes, dos quais 1.203.111, ou seja, 90,71%, são brancos. Na mesma data, Salvador conta apenas com 33% de brancos" (**Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004, p. 271).

²³ MATTOSO, Kátia M. de Queirós, *op. cit.*, p. 265.

²⁴ *Idem*, p. 266.

²⁵ AZEVEDO, Thales de. "Classes sociais e grupos de prestígio", *apud* MATTOSO, Kátia M. de Queirós, **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora**. Salvador: Corrupio, 2004, p. 208.

²⁶ MATTOSO, Kátia M. de Queirós, *op. cit.*, p. 209.

²⁷ *Idem*, p. 210.

²⁸ *Idem*, p. 259.

²⁹ *Idem*, p. 248.

³⁰ *Idem*, p. 271.

³¹ *Idem*, p. 291.

³² Esta vocação comercial comporta um amplo espectro "'Fazer negócio', comerciar, comprar, vender, revender, redistribuir, tal foi, desde os começos, desembargadores da Relação ou simples aprendizes de algum ofício, viúvas desprovidas ou jovens representantes de profissões liberais. Salvador alimentava vários tipos de comerciantes (...). O qualificativo 'homem de negócio' é o apanágio dos que praticam o comércio transatlântico ou que redistribuem mercadorias pelo Brasil. Esses negociantes são, com freqüência, donos de trapiches e armazéns, investem em bens imobiliários e na compra de navios. (...) Freqüentemente, esses negociantes emprestam a juros e, às vezes, possuem lojas de varejo, geridas por um caixeiro de confiança. Por outro lado, são homens que têm bastante peso para serem os porta-vozes da comunidade mercantil junto à administração real e junto aos senhores-de-engenho, cujas filhas, irmãs ou viúvas desposam. E é de modo sobranceiro que olham os comerciantes lojistas, cuja riqueza pode, às vezes, igualar-se à deles. Mas há um sinal que não engana: na hierarquia de seus membros, a influente Irmandade da Santa Casa de Misericórdia dá o título de 'irmão de maior condição' aos grandes negociantes e aos proprietários de engenho, enquanto os vendeiros e os taberneiros são sempre 'irmãos de menor condição'" (**Da**

Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora. Salvador: Corrupio, 2004, p. 292).

³³ *Idem*, p. 266.

³⁴ CARDOSO, Ciro. História e Paradigmas Rivals. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 1-23.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Ciro. História e Paradigmas Rivals. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 1-23.

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 45-60.

CRUZET, F. "Kátia de Queiroz Mattoso, uma historiadora". In: MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora.** Salvador: Corrupio, 2004.

CUNHA, Sílvio Humberto dos Passos. "Resolve-me ou eu te devoro! Uma discussão sobre a falta de braços no Recôncavo Baiano". **Bahia - Análise de Dados.** Salvador, SEI, vol. 10, n. 1, Julho 2000, p. 21-34.

DAUMARD, Adeline. **Hierarquia e riqueza na sociedade burguesa.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

_____. **Os burgueses e a burguesia na França.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DOMINGUES, Petrônio José. "Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930". **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 24, n. 3, 2002, p. 563-599.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia, século XIX: uma província do Império.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora.** Salvador: Corrupio, 2004.

O GRUPO ARTEVIDA E O TEATRO POPULAR COMUNITÁRIO*

João Rodrigues Pinto**

Resumo: Este artigo realiza um estudo a respeito das práticas teatrais desenvolvidas pelo grupo permanente e voluntário de adolescentes, denominado Artevida, abrigado simultaneamente pela Escola Família Agrícola de Nestor Gomes e pelas comunidades que formam o município de São Mateus, localizado ao norte do Espírito Santo, no período de 1993 a 2003. Trata-se de uma reflexão em torno das matrizes culturais do campo, na perspectiva de buscar o sentido e o lugar da experiência do teatro comunitário e o seu relacionamento com a pedagogia da alternância. Para a consecução desse propósito, descrevemos o percurso de dez anos do grupo Artevida, as interfaces do seu relacionamento com a escola e a comunidade, destacando os aspectos educativos contidos no bojo da expressão artística dos alunos atuantes.

Palavras-chave: Artevida; Teatro; Pedagogia da Alternância.

Abstract: This article presents a study regarding theater practices developed by the permanent and voluntary group of adolescents, named Artevida, sheltered simultaneously by Escola Família Agrícola de Nestor Gomes and by the communities which form the city of São Mateus, located in the north of Espírito Santo, from 1993 to 2003. This work is a reflection about the cultural frameworks of the field, attempting to get hold of the meaning and place of the experience inside the communitarian theater and its relation with the alternating pedagogy. For the achievement of this purpose, we described the ten-year pathway of the Artevida group, the interfaces of its relationship with the school and community, highlighting the educative aspects contained in the artistic expression of the partaking students.

Keywords: Artevida; Theater; Alternating Pedagogy.

*Este artigo é um extrato de dissertação de Mestrado (Teatro, Cultura e Educação/UNIRIO), orientada pela Prof. Dra. Ana Maria Bulhões.

** Graduado em Letras/Português (UFES); Especialista em História do Brasil (UFES); Mestre em Teatro, Cultura e Educação (UNIRIO); professor da Faculdade de Teixeira de Freitas - FACTERF. E-mail: jrprofessorr@hotmail.com.

Bêbado: *Feira dos oprimidos? Pobre tem cada mania... Já vi tudo nessa vida! Agora mesmo, aos 50 anos fui mandado embora da fábrica depois de ter doado 20 anos da minha vida e o mais cruel: em meu lugar entrou uma máquina!*

Mãe: *Oh! Santa ingenuidade! Olha só, meu camarada: máquina não fala, não reclama do salário, não faz greve, não adocece, não tem férias e nem licença-maternidade! Entendeu?*

(João Rodrigues, *Feira dos Oprimidos*, 1993)

1. INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo é refletir a arte teatral partindo do trabalho desenvolvido pelo grupo Artevida, buscando a expressividade artística como marca de uma realidade repleta de matrizes culturais. Apresentamos uma análise dialética que relaciona o teatro comunitário com as matrizes culturais do campo e com a educação; entre identidade e universalidade. Nesta perspectiva, procuramos estabelecer a relação entre o sentido sociocultural impresso na formação proposta pela EFA de Nestor Gomes e os seus reflexos no trabalho com o teatro comunitário.

Para entender como se articula o fazer artístico dos alunos com o processo educativo da escola, apresentamos as possibilidades já construídas pelo teatro e a dimensão da palavra, que, conforme Bakhtin, é “o modo mais puro e sensível de relação social”¹.

A opção pelo método numa perspectiva dialética sinaliza para um sentido histórico-cultural e político do nosso estudo, onde é importante situar a arte como um espaço estratégico, capaz de transformar a escola num grande palco de diálogos entre diferentes culturas. O trabalho com a memória é fundamental para se pensar a história cultural da comunidade e de seus habitantes, portanto, quando ouvimos e consideramos o testemunho daquele que acompanhou o grupo Artevida é para permitir que a história de vida seja ampliada: “o indivíduo carrega a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, os grupos e as instituições. É no contexto dessas relações com o meio que construímos as nossas lembranças”².

Outrossim, utilizamos a pesquisa-participante, também conhecida como pesquisa partilhada, “cuja característica principal está em que as pessoas co-responsáveis pela realização de um programa de ação educativa respondem também por um momento de avaliação, de investigação de sua própria experiência”³.

Através dos depoimentos dos estudantes, ex-integrantes, agricultores, monitores e funcionários, descrevemos a história de uma década de atividades artísticas em torno do teatro comunitário, analisando os pontos de continuidades e descontinuidades nesse percurso.

Antes de atribuir a esses conteúdos de falas qualquer juízo classificatório, é importante considerar como e em quê, na inteireza das culturas locais, tais falas representam uma alternativa própria e original de traduzir, para os seus próprios atores culturais e para outras categorias situadas em diferentes planos de aproximação e de distanciamento da comunidade e de suas culturas, alguns modos sociais de ser, de viver e de representar a própria vida e os seus diversos cenários de experiência do cotidiano.

O campo está vivo, em movimento. Quando mencionamos, ao longo desse trabalho, os termos *Pedagogia da Alternância*, *EFA* e *Artevida*, estamos, como educadores, atentos ao movimento da realidade, à práxis, à experiência vivida, às ações e aos gestos; pois acreditamos que não podemos separar tempo de cultura e tempo de conhecimento, nem separar a arte da vida.

2. A FORMAÇÃO DO ARTEVIDA

No final da década de 1980 a Escola Família Agrícola de Nestor Gomes encerra o período do curso supletivo. Até então a duração do curso técnico agrícola era de três anos. A partir de 1989 se transforma em curso do ensino fundamental (5ª a 8ª séries), com a duração de quatro anos.

O principal desafio dizia respeito à faixa etária dos novos estudantes, pois no supletivo a clientela era constituída de jovens - 15 anos em diante -, que passavam uma semana na escola e a outra ao lado da família. O processo gerava maior conforto para a família, pois viabilizava os estudos dos filhos ao mesmo tempo em que podia mantê-los na comunidade. Porém, a extinção do supletivo e a iniciação do curso regular, acabaram interferindo na estrutura pedagógica da EFA e os jovens começavam a perder o interesse. Por um lado, o número de jovens diminuía; por outro, aumentava consideravelmente o número de crianças e adolescentes.

No ano de 1993 nascia o grupo de teatro Artevida. A princípio não havia qualquer intenção de ampliar a linguagem artística; era o teatro da EFA, voltado para os momentos de lazer ou serões de reflexão. O grupo se utilizava da relação mística com a religiosidade e o sentimento conjuntural de aglomeração através da cantoria (músicas regionais, de preferência ligadas ao processo de luta em defesa da terra e do homem do campo).

Porém, aos poucos o grupo que gostava de “brincar de fazer teatro” começou a levar o projeto a sério, buscando textos e direção específica. O texto *Feira dos Oprimidos* (teatro de protesto) foi apresentado à comunidade de Nestor Gomes. O êxito da estréia serviu de motivação para a EFA ampliar a linguagem artística, tornando o grupo um dos representantes da escola nas comunidades e o teatro passou a ser uma ferramenta educativa na pedagogia da alternância.

A interação, por si, constitui o formato de uma importante linguagem artística, pois carrega consigo um objetivo fundamental: aprender e divertir. “A mais nobre função que se nos depara para o teatro, é a diversão”⁴.

A contribuição pedagógica do Artevida e a sua inserção na comunidade são elementos facilitadores na trajetória da formação: linguagem, interpretação, produção textual, leitura da realidade. São quatro aspectos imprescindíveis no processo da formação, numa mística que realimenta a um só tempo o conhecimento, a experiência e o aprendizado - entre a racionalidade, a subjetividade e a objetividade.

3. O PROJETO E SUAS BASES

O Artevida está situado dentro de um fluxo de ações contínuas entre a escola e a comunidade. O teatro vive a pedagogia da transformação, da arte e da cultura popular de forma natural: o teatro é o espaço da reflexão e da interação sem precisar ser classificado como tal. Ele está presente no “fazer” educativo dos atores, na motivação da aprendizagem e na ação comunitária desenvolvida pela escola. O teatro é um dos elementos que ajudam a suavizar a relação entre a escola e a comunidade.

Quando os sentimentos começam a respirar com liberdade, nos sentimos bem dispostos, satisfeitos, e queremos então exibir nossas descobertas, essas novas fronteiras que nosso eu alcançou. Passamos então para uma nova fase: o espetáculo.⁵

A representação artística do grupo Artevida ao escancarar os portões da escola, possibilitando a entrada da comunidade, oferece maior consistência ao conceito de arte popular, sobretudo quando expõe, pelo teatro, a leitura do meio. Nesse movimento está a marca da comunidade e a (re)significação das matrizes culturais do campo: os filhos e filhas da terra representando-a de forma criativa e constante.

No teatro de busca nos preocupamos mais com o processo do que com o resultado. Registramos o que sentimos em comum, o nosso crescimento como grupo e indivíduo, tentamos despertar dentro de nós a criação, conhecê-la, cheirá-la, observá-la, permitir que ela influa beneficemente em nossa vida. Procuramos descobrir o prazer de criar.⁶

O “prazer de criar” ocorre através do processo de reconhecimento e assunção teatral do grupo a partir do momento que este consegue ampliar a dinâmica da informação-aprendizagem,

através da transmissão dessas experiências individuais para a esfera coletiva e desse modo, formatar o que chamamos de imaginário: repertório de imagens comuns a uma cultura e, em decorrência, de histórias, tipos, crenças, conceitos e comportamentos – é necessariamente uma criação coletiva⁷.

A dinâmica da criação coletiva pode ser observada quando o grupo prepara uma peça de improviso, a experiência se processa da seguinte forma: i) sinopse da peça: a situação-problema e os seus eixos centrais, onde os personagens circulam; ii) compreensão do personagem: quem é, como vive, o que pensa, quais os rumos, o temperamento, etc.; iii) postura e identificação: o personagem é colocado no contexto atual, numa linguagem de convencimento daquela realidade; iv) o ator aproxima-se do personagem, na perspectiva de penetrar no seu universo.

De acordo com Stanislavski⁸, se o ator é forçado a buscar auxílio para esclarecer as circunstâncias externas e internas, e as condições de vida das personagens, deverá tentar responder sozinho às suas próprias perguntas, pois só assim poderá sentir quais são as perguntas que pode fazer a terceiros sem violentar sua própria relação individual com o papel.

O integrante do Artevida vive o processo de re-conhecimento da personagem, mas, sobretudo, discute com a personagem antes de permitir que ela tome o seu corpo. No grupo este processo é chamado de *interiorização*, cuja pretensão é a plenitude, ou seja, o ator já sabe como conduzir o seu personagem, envolvendo-se nesse diálogo; defende ou condena as atitudes e os interesses do seu personagem, numa dinâmica que demonstra os níveis de argumentação. Mesmo durante a encenação, quando o ator se utiliza da oralidade e de um texto que está sendo construído naquele momento, o que vale, além da verossimilhança, é a construção de significados e os seus argumentos. Uma prática, a princípio meio insegura, sobretudo nos primeiros ensaios, embora no terceiro encontro, perceba-se maior desenvoltura, ampliação dos diálogos e criação textual. Entra em cena a criatividade múltipla.

As intencionalidades textuais do Artevida possuem algumas características do teatro desenvolvido por Brecht. A peça *O desemprego*, por exemplo, assemelha-se ao didatismo de *A mãe*, de Brecht. Em *A mãe*, vemos uma peça de concepção dramática antimetafísica, materialista, não-aristotélica. Um trabalho que não explora, com a mesma ênfase dramática aristotélica, a tendência que há no público para uma empatia por abandono. Segundo Brecht⁹, a peça revela uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, como, a catarse, por exemplo. Não pretende entregar os seus heróis ao mundo, que surge como destino inevitável ou, ainda, não pretende entregar o público a uma experiência dramática por sugestão. Entende Brecht que a arte dramática, empenhada em ensinar um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar no espectador uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado.

Em *O desemprego*, existe a intenção de mobilizar o espectador, incomodá-lo, na expectativa de que ele perceba a situação e busque possíveis saídas. Uma proposta de reflexão que o espectador poderá levar adiante: qual a saída para a crise do desemprego? Existe desemprego na comunidade? Como vive um trabalhador desempregado?

Já não é o teatro que vai dar a resposta, mas levá-lo a buscar, provocando-o, motivando-o, instigando-o. O Artevida, neste caso, se identifica e se solidariza com essa população, o grupo é parte dessa população. Os filhos e filhas dos agricultores são os mesmos atores que se apresentam nas comunidades, descrevendo, na maioria dos casos, a própria situação.

Em *O desemprego* há um drama social que não chega a ser uma novidade, porém, a interpretação dos alunos, em busca do realismo, leva as pessoas à reflexão, a repensar com seriedade o tema e a perceber as mazelas da sociedade. Os atores saem de cena, mas a questão permanece e será levada adiante.

Entende Brecht que o teatro proletário é aquele que está em condições de tomar a dianteira em relação ao público, em vez de seguir atrás¹⁰. Tomar a dianteira não significa, porém, eliminar o público de uma participação na produção. Segundo ele, nossos teatros deveriam fomentar, numa medida muito mais vasta do que a que atualmente se verifica: um controle da produção teatral pela percentagem de público política e culturalmente mais evoluída.

O *desemprego* pode ser considerado um exemplo da representação da realidade e o ato de se dialogar com a mesma através do improviso. Trata-se, portanto, de uma matriz cultural do campo que está em constante diálogo com a sociedade. Não se restringe ao foco puramente “rural”, mas a noção de diálogo com este mundo. A proposta do improviso, exibida pelos atores, reforça aquilo que Brandão chama de “conceito de identidade social”¹¹, uma vez que os alunos estão falando entre si, criando as suas pequenas e, às vezes, fortes e terríveis regras de vida; estão inventando e tornando comuns os seus mitos, suas estórias, os seus “aquilo em que crer enquanto se é como nós, entre nós”. Estão tomando as palavras, as coisas e os símbolos de um mundo que partilham conosco, adultos, para criar a parte de vida e de cultura que é deles: crianças, adolescentes, jovens. A peça de improviso, embora sem a transcrição das “falas” dos personagens, invade e, ao mesmo tempo, dialoga com esse outro consagrado mundo de partilha de sentimentos, de sentidos de vida, de significados, de saberes próprios de que cada turma de alunos da EFA se nutre para viver a experiência de quem se é e de que se cria para saber assim como é, pelo menos durante um breve tempo de existência.

O que ocorre com o Artevida com relação ao fenômeno artístico encontra eco na teoria de Boal, uma vez que o teatro desenvolvido pelos alunos já assume naturalmente a missão de despertar a consciência crítica, política e social, estimulando a construção de textos teatrais a partir da expressão oral dos alunos-atores e de suas improvisações.

4. MANIFESTAÇÃO DO ARTEVIDA E SUAS CARACTERÍSTICAS

Quando o estudante está atuando, vive, de certo modo, o prazer solitário. Nesse momento ele deseja mostrar a si mesmo que está conseguindo sair do lugar comum. A fonte de “prazer solitário” está presente na performance dos atores do Artevida quando apresentam, por exemplo, uma peça de teatro-imagem. O texto é corporal. A coreografia e o simbolismo reforçam esse prazer solitário. Cada ator consegue expressar-se através do corpo, da dança, da gíngua e o público consegue captar a mensagem de uma forma clara, completa, autêntica e coletiva: a performance dialética.

A maior parte dos textos encenados pelo Artevida, utiliza a linguagem do campo, através das situações vividas neste contexto. São textos curtos – compreendendo 45 minutos de espetáculo – e as montagens são completamente artesanais. A idéia de montagem adquire certa semelhança com o teatro pobre de Grotowski. O trabalho performático do ator e a relação com o público servem de base para Grotowski delinear o teatro pobre, optando por encenações de economia de recursos cênicos, eliminando aquilo que é dispensável à cena¹². Cai o excesso de indumentárias e cresce o ator, o ser humano e a sua existência dentro e fora de cena.

Os temas são de caráter: social (realidade do país), educativo (temas geradores) e religioso (formação humana), são expostos à comunidade. Compreendem cinco enfoques: i) a terra (história, reforma agrária, ecologia, êxodo rural); ii) desigualdades sociais (opressão, preconceito, violência, analfabetismo, corrupção); iii) a família (história, valores, dificuldades); iv) o trabalho (conflitos, desemprego, exploração); v) a juventude (drogas, sexo, família, religião).

O trabalho desenvolvido pelo Artevida é marcado pelo improviso, mas a leitura formal do texto ocupa também o seu espaço. Ocorre uma preparação textual, operacionalizada com a apresentação da proposta: um trecho de uma obra, uma história, a letra de uma música ou mesmo uma imagem, um símbolo etc.; algo palpável, que sirva de ponto de partida, sem a ilusão do “nada”. Na compreensão de Joana Lopes¹³, esse aspecto é importante, contudo por tratar-se de uma proposta aberta, é um caminho perigoso. Para evitar a insegurança é necessário determinar um ponto de partida e um de chegada. A proposta definida com princípio e fim previstos proporciona a medição dos resultados da área. “Fazer teatro sem a proposta do espetáculo torna a atividade muito vazia de motivação”¹⁴.

5. EM BUSCA DOS ATORES

Mãe: O circo é um palco iluminado e os risos da platéia aparecem no meio da solidão do palhaço que se pinta e dá cambalhotas...

Poeta: Esse mesmo palhaço, pobre coitado, ao lavar a cara e tirar a máscara, é um desempregado, endividado e falido... Cai o pano e a comédia transforma-se na tragédia de todo dia, de todo brasileiro!

Feira dos Oprimidos

A busca de um lugar na fala parte do conceito de cotidiano e arte, pois reacende a chama significativa do teatro comunitário na educação do campo e expõe a trajetória de um grupo que apresenta (e representa) a (re)significação dos traços culturais do homem e da mulher do campo. O discurso aparece na expressividade popular aberta ao diálogo com o mundo e as suas complexidades.

O primeiro depoimento analisado é o da ex-integrante Mônica, uma das três filhas de um casal de agricultores do assentamento *Vale da Vitória*. Como estudante, participou ativamente do Artevida por quatro anos, embora confesse que no início sentia dificuldade, por conta dos problemas pessoais: “eu tinha vergonha de me expressar na sala de aula. O Artevida era uma turma que já se apresentava e eu percebi que aqueles alunos tinham uma maior motivação, apareciam mais nas aulas e estavam perdendo a timidez. Tomei coragem e aos poucos fui me soltando”.

Nesse primeiro momento aparece um aspecto comum aos jovens do meio rural: a timidez. A forma como o teatro interfere na vida das pessoas, provoca uma ruptura natural, capaz de mudar o comportamento e até resolver uma situação-problema ligada ao grupo, como a timidez, por exemplo. Para a ex-integrante, naquele período ela estava com alguns problemas familiares e vivia revoltada com tudo e com todos: “eu era a antipática da turma. Mas o Artevida apareceu como uma porta de passagem, me acolheu legal e eu fui me tornando melhor como pessoa, como estudante, como família”.

Um segundo aspecto, que podemos observar, diz respeito à relação familiar. Os problemas emocionais ligados à vida familiar criam bloqueios na vida de grupo e o processo de aceitação do outro é mais complexo, gerando o desconforto da antipatia, do isolamento, enfim, dos conflitos típicos da adolescência, que não podem ser desprezados pela escola e pelo teatro-comunidade. Estamos lidando com pessoas, com sentimentos, com vidas, com significações profundas e existenciais.

Nesse sentido, o teatro ultrapassa o seu tom de entretenimento e passa para o nível de reafirmação da arte em seu sentido pleno, educativo, ao possibilitar o resgate da capacidade de expressão pessoal e despertar a criatividade, muitas vezes abafada pela família, pela escola e a própria comunidade. Mais uma vez o teatro aparece como um espaço de acolhimento. O estudante sente-se bem porque é bem recebido, apreciado, aplaudido, valorizado. Uma vez acolhido pelo teatro, a comunidade passa a enxergá-lo de forma diferente, vislumbrando esse “algo a mais”. Mônica relata que a comunidade percebe a diferença de um estudante que passa pelo Artevida: participa mais, se sobressai na comunidade, procura dar a sua opinião. Segundo ela, o estudante que não teve a oportunidade de se integrar ao teatro, permanece retraído, sem motivação, sem coragem de viver a sua comunidade. “A diferença é maior ainda quando se trata de alunos da escola tradicional”, afirma ela.

O segundo depoimento acrescenta um elemento importante: a descoberta do talento. Trata-se do relato de Janderson, ex-integrante do Artevida e que atuou na coordenação e na produção de textos. Atualmente frequenta o curso de Letras, ainda residindo no meio rural. Segundo ele, a sua compreensão de mundo, a sua visão da realidade, foram elementos lapidados pelo Artevida.

A responsável pela construção da visão crítica, segundo Bakhtin¹⁵, é a comunicação ideológica que não pode ser vinculada a uma esfera ideológica particular: trata-se da comunicação na vida cotidiana. Esse tipo de comunicação é extraordinariamente rica e importante.

Portanto, o cotidiano representado pelo Artevida atua na dinâmica desse foco motivador, através da palavra. O texto ali apreciado exhibe – indiretamente – os traços da construção de uma consciência crítica.

O Artevida deixou mais do que uma imagem, uma palavra ou gesto significante: deixou uma possibilidade de ampliação do conhecimento. Para o ex-integrante, o grupo ainda é importante, não só pelas lembranças, mas também pelas atitudes: “por todas as oportunidades que ele nos forneceu, pois o teatro não se resumia na Escola Família, ele saía para as comunidades e partilhava coletivamente a sua arte e tínhamos como vislumbrar o belo, o bom, o agradável a um só momento”.

Quando Janderson enfoca o belo como uma das características do Artevida, está, na verdade, falando não apenas da estética, mas, sobretudo, do sentimento que essa estética representa no interior de quem está vivendo o momento, seja como ator ou como espectador. Ao deixar-se envolver pela palavra, tirando-a da esfera da pura conversação e transferi-la para a interpretação, para o limite da existência, o ator está criando uma referência da representação.

O ator vai se descobrindo através do teatro e a partir daí, começa a re-interpretar a realidade, está ampliando a sua unidade de saberes, numa ótica individual (enquanto absorção do conhecimento) e/ou coletivo (quando partilha o conhecimento). Para Stuart Hall¹⁶, a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Ou seja, vivemos “buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos *eus* divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude”¹⁷.

Na compreensão de Janderson, a EFA é um corpo que auxilia na aprendizagem. Na verdade, o indivíduo está inserido na escola, na família e na comunidade. Partindo do espaço familiar, ele tem esses dois lados para atuar. Explica: “se o Artevida consegue, de algum modo, ampliar esse aprendizado, o estudante será alguém melhor aparelhado para a construção de uma cidadania digna, verdadeira e voltada aos princípios da coletividade, não apenas na sua comunidade, mas onde quer que ele esteja”.

Para Freire, o ser humano é inconcluso e tem uma vocação natural para ser mais. O reconhecimento de sua inconclusão o transforma em ser histórico, social, cultural e político e gera a mobilização e a responsabilidade ética frente aos acontecimentos¹⁸.

Sobre o tamanho da responsabilidade para um grupo de adolescente, o ex-integrante reconhece que a maior dificuldade está no momento das apresentações: “Por mais que você pensa que está fazendo uma coisa boa, tem alguém assistindo e tem alguém pensando algo sobre aquilo que você está fazendo. Além da responsabilidade de fazer algo bom, você tem que “tocar” essa pessoa, para que ela veja que isso é realmente bom. Uma coisa é você pensar que é bom e outra é você fazer o outro também pensar e analisar. Chamamos isso de criatividade”.

De acordo com Reyzábal¹⁹, a criatividade é imprescindível para poder adaptar-se às novas situações por meio de um pensamento autônomo, não robotizado. O sujeito criativo estabelece maior número de conexões entre distintos dados, enfoques e acontecimentos, tornando, assim, significativas muito mais questões e aspectos que o indivíduo não-criativo. Ao mesmo tempo, a pessoa criativa pode cometer mais erros, mas também sabe reconhecê-los e corrigi-los com maior naturalidade, pois é mais maleável em suas condutas. Também apresenta maior confiança em si mesmo, autonomia, iniciativa, superando melhor a rivalidade, a competitividade, a dependência, as invejas, os ciúmes.

O depoimento da ex-integrante Sílvia é um exemplo de transformação consistente e superação de obstáculos através do teatro. A jovem considera o Artevida como uma das melhores coisas que lhe aconteceu. A partir do teatro ela conseguiu desenvolver a sua aprendizagem e a superar a idéia de inferioridade por conta da ausência de leitura e escrita: “antes eu tinha que conviver com sérias dificuldades e os monitores e os colegas sabiam disso”.

Na compreensão de Artaud²⁰, romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva ser algo sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que todos podem fazê-lo e que para isso é preciso uma preparação.

Relata a ex-integrante: “nem eu sabia que tinha a capacidade que acabei alcançando e foi o teatro que possibilitou essa descoberta. O Artevida me descobriu e acreditou em mim, muito mais do que eu. No começo eu entrei para o grupo meio sem querer, achava que não tinha condições, mas

com a ajuda do grupo e da coordenação, consegui me desenvolver no teatro e, sobretudo na escola. De repente me vi sem medo de dar as minhas opiniões, me vi escrevendo, lendo... Eu não lia e nem escrevia e sofria muito com isso. Tinha a sensação de ser a pessoa mais inferior do mundo”.

Explica Arroyo²¹ que o problema fundamental que devemos entender, é que esse domínio de instrumentos de leitura, escrita e contas são fundamentais, porém, desde as primeiras experiências da criança na escola, já temos que oferecer pratos de conhecimentos, pois ela já tem capacidade de interpretar, de ler o mundo, a cultura.

O depoimento de Sílvia deixa claro o potencial libertador do teatro, não como algo utópico, voltado ao “fantástico mundo da representação” (muito embora esse mundo contenha significações imprescindíveis para a nossa existência). Atrás da situação, aparentemente “normal” (afinal, no mundo da educação, depoimentos como estes, não são novidades, mas a resolução é um elemento que devemos partilhar com todos), de uma criança com dificuldades de aprendizagem, havia um drama de grandes proporções: a ausência da auto-estima, o sentimento de culpa da mãe, a sensação de impotência, as comparações... Não era algo tão simples. Nesse terreno tão delicado, o teatro abriu as cortinas e acolheu a jovem sem qualquer espécie de preconceito ou “receita” psicológica. Relata: “foi o Artevida que me disse: Sílvia, você pode, não tenha medo, abra seu coração, tenha a coragem de sorrir, cantar, dançar... Eu estava renascendo e isso é algo que jamais esquecerei. Recuperei a auto-estima, cresci na EFA e na comunidade. Deixei de lado os medos e vi o tamanho da minha importância, graças ao teatro! Portanto, esse grupo faz parte da minha história”.

Para Vigotski²², essa interação artística é algo que vai além do drama, mas representa a capacidade criadora como um todo: “os processos criadores se advertem já com todo seu vigor desde a mais tenra infância. Entre as questões mais importantes da psicologia infantil e da pedagogia, estão a capacidade criadora nas crianças, o fomento desta capacidade e sua importância para o desenvolvimento geral e maturidade da criança”.

Naquele período, a ex-integrante tinha 11 anos e estava iniciando na EFA. Até então, a timidez escondia uma garota esperta, faladeira e atenta a tudo e a todos. A oralidade foi o primeiro ponto motivador que chamou a atenção dos monitores. Embora ela não conseguisse decodificar a escrita, compreendia as explicações e contribuía com a discussão nos grupos. Com a sua experiência no Artevida, esse lado foi se ampliando: a garota tinha que aprender as falas, sobressaindo-se com os imprevistos e, aos poucos, foi aceitando os textos “convencionais”.

De acordo com Reyzábal²³, o ator profissional “dá vida” a uma personagem, interpreta um episódio; o ator escolar expressa a si próprio através da ação – em realidade, expressa o seu “eu” sobre o papel que interpreta. Por isso, estas atividades permitem que o sujeito se afirme e reconheça os demais, numa relação dialética ontológica que o modifica e o integra ao grupo.

Para a ex-integrante, assumir-se como uma adolescente que tinha limitações foi a parte mais difícil. Ela confessa que tentava passar a imagem de uma garota sem qualquer espécie de problemas, mas, mesmo sem perceber, já foi surpreendida em silêncio, olhando o vazio ou tentando disfarçar as lágrimas que caíam no caderno: “eu achava que os outros sabiam mais do que eu, a mais fraquinha da escola, que não sabia conversar e foi através do teatro que passei a entender os colegas, a me comunicar melhor com todos, inclusive com a comunidade”.

A emoção que alimenta a nostalgia faz parte do leque da saudade de um tempo realizador. Na medida em que essa sensação desaparece e deixa de ser vivenciada, há um gosto de tarefa incompleta. Na EFA de Nestor Gomes quando a criança encerra a 8ª Série, ainda está na fase da adolescência, portanto carrega as vontades e os sonhos. A relação com o grupo funciona por quatro anos e numa escola que vive a P.A, esse período é curtíssimo; portanto, o ano da conclusão desse primeiro ciclo (ensino fundamental), é motivo de tristeza. Aqueles que se dirigem às EFAs de ensino médio buscam uma continuidade artística e quando não a encontram, ao menos sentem-se ligados, indiretamente, ao grupo de teatro. Entretanto, os alunos que deixam a pedagogia da alternância e vão para as chamadas “escolas tradicionais”, sentem o rompimento definitivo.

A respeito dessa construção de saberes, através da arte, Reyzábal explica:

Por meio do amadurecimento das capacidades pertinentes, os estudantes adquirirão ou reforçarão a confiança em si mesmos, o respeito aos demais, a valorização das diferenças, o gosto pelas mensagens artísticas, pelas técnicas de trabalho em equipe e tantos outros saberes.²⁴

Quando os estudantes tomam consciência da arte como integração da vida, simplesmente querem que o espetáculo não perca a sua dinâmica de movimento. A partir do momento em que a EFA se proponha a levar adiante a concepção de matrizes culturais do campo, o teatro comunitário não será “apenas” um dos elementos da cultura popular, mas a sua própria representação.

É preciso acreditar num sentido da vida renovada pelo teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgãos de registro.²⁵

Nessa perspectiva é possível considerar o trabalho do Artevida como sendo a descoberta de um novo caminho, através do qual “as relações entre sensibilidade e insensibilidade podem impedir ou ajudar que se faça uma boa interpretação da realidade”²⁶.

A avaliação que Sílvia faz do Artevida está atrelada ao sentimento de saudade, ao desejo de retornar aos palcos da comunidade e um pedido de socorro, desabafo, permanência do grupo. Uma mistura de sentimento e ressentimentos que fazem pulsar a arte e o que é capaz de movê-la: “queria que o Artevida continuasse mantendo a sua importância. Através do teatro que a EFA ficou mais conhecida, a gente visitava as comunidades, as peças falavam da realidade do aluno, da família, da sociedade. O teatro apresentava a realidade de forma simples e quem participou do grupo nunca esquece, porque foram momentos marcantes para todos”.

Na compreensão de Bogo²⁷, artistas são aqueles que sempre estão à frente na interpretação e aceitação dos desafios que, enfrentados, movem a história.

Embora a eficácia do trabalho artístico tenha reativado a participação das comunidades e dos agricultores, o teatro tornou-se um verdadeiro desafio para a escola, sobretudo em relação ao deslocamento dos estudantes para as comunidades. A questão principal residia no acompanhamento. Era difícil contar com toda a equipe nesses momentos. Aliado a diversos compromissos profissionais e pessoais, não havia o encontro pleno com o Artevida na fase de apresentação comunitária. Segundo a monitora Ângela, “ao fim da tarde os monitores já estavam cansados e sair à noite para uma determinada comunidade exigia um enorme sacrifício”.

Trata-se de uma situação preocupante, pois sem o devido acompanhamento, a parte comunitária desaparece. Os estudantes dependem desse fator e, além disso, o grupo é composto de crianças e adolescentes. Essa dificuldade pode ser explicada pelo reduzido número de monitores diante de uma intensa jornada de trabalho, num ambiente de internato e semi-internato. Os estudantes moram na escola por uma semana e os monitores atuam dia e noite, com a missão de acompanhar a vida de grupo.

No encontro dos pais realizado pela EFA de Nestor Gomes em 1998, o agricultor Vicente Cosme, incentivador do Artevida e pai de um ex-integrante, afirmou: “não adianta falar de cultura, de teatro, de arte sem discutir seriamente essa questão. A EFA tem um grupo atuante, mas precisa abrir mão de outras atividades”. Na ocasião, o agricultor chegou a sugerir que a entidade mantenedora (MEPES) deveria investir, contratando profissionais para cuidar apenas desse espaço: criação dos textos, formação lúdica, relação com a comunidade, cursos e oficinas de teatro e produção textual.

Para esse agricultor, o Artevida deveria ser o grupo de teatro da pedagogia da alternância, um círculo de cultura artística, envolvendo as EFAs e todas as comunidades. Na época ele reconheceu tratar-se de um projeto ambicioso, mas reafirma que sem isso, é uma contradição falar em teatro-comunidade na Pedagogia da Alternância. Segundo ele, “o processo é mais complicado e nós preferimos

o resultado. O pacote feito, amarrado: só temos o trabalho de retirar o laço e pronto! Estamos realizados”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começamos a analisar o grupo Artevida, tivemos o receio de essencializar a escrita, dando-lhe um caráter pessoal, fruto de uma interpretação um tanto apaixonada pelos movimentos populares. Entretanto, mesmo correndo este risco, tomamos a decisão de caminhar com a pesquisa, buscando os detalhes e os arquivos, além das conversas com os agentes envolvidos na construção dessa caminhada.

Discutimos a expressividade cultural como marca de uma realidade contextual, onde o teatro comunitário busca uma forma de se aperfeiçoar, visando à resistência e, sobretudo, a sobrevivência do grupo. A necessidade de registrar a história e o trabalho do grupo, reativa e amplia o valor do estudante, família e comunidade, tornando-os mais significativos na educação do campo e na sociedade como um todo. O fazer artístico do grupo cria/produz sentido e o caráter nostálgico – presente nos depoimentos dos integrantes, ex-integrantes e agricultores - traz consigo a marca de ruptura do cotidiano, no coletivo, de forma que rompe as bases do sentido “ordinário” do cotidiano. Dessa forma o percurso artístico do Artevida emerge com grande força, deixando a sua marca envolta numa atmosfera de sentimentos subjetivos que não se alterou, resumidos na nostalgia e este, reflete a re-significação do fortalecimento da sua presença naquele contexto.

A tarefa de maior dificuldade foi quanto à busca dos atores do Artevida, por um motivo muito simples: o número de estudantes que passou pelo grupo gira em torno de setenta jovens. A nossa pesquisa optou por selecionar dez atores que atuaram nas diversas fases do grupo, obedecendo as seguintes etapas: a) integrantes (atuais); b) ex-integrantes; c) coordenação. Além dos estudantes, conversamos com a equipe de monitores, agricultores e famílias da comunidade.

Elaboramos quatro questões fundamentais: 1) O grupo Artevida é (foi) importante na sua vida?; 2) Houve alguma espécie de contribuição do Artevida na aprendizagem?; Como ocorre a interação entre o Artevida, a escola e a comunidade?; 4) Como ocorre a ligação do teatro com os temas geradores? As entrevistas foram organizadas em torno dos temas orientadores dos questionamentos: o vivido da alternância no meio familiar e no meio escolar, as relações entre os atores, o grupo Artevida e a EFA. Na reflexão dos depoimentos e representações sociais optamos pelo método de análise de conteúdo, por oferecer a possibilidade de reflexão comparativa, tendo em vista a importância atribuída à leitura da compreensão do teatro comunitário realizada pelos principais envolvidos e as teorias procedentes.

O tema do teatro comunitário buscou harmonizar as áreas afins, a começar pela redescoberta da pedagogia da alternância e falamos com a certeza de que apenas parte da caminhada está completa. Atuamos por dez anos na EFA de Nestor Gomes, e não só vimos o Artevida nascer, como fomos um de seus fundadores e entusiasta de todas as horas. cremos que produzimos um considerável acervo textual que nos ajudou a fundamentar o presente estudo e a situar o Artevida na história da educação do campo. Consideramos parte da nossa missão, continuar aproveitando esse trabalho tão intenso, que envolve tanta gente, tantos momentos, tantas realizações, numa produção acadêmica que possa ainda mais oferecer meios de fruição dessa experiência que está na EFA, mas também na alma de cada um que passou por ela. Sejamos nós monitores, alunos ou o público que assistia. A linguagem é coletiva e é dela que nos valemos, por isso quando improvisamos rendemos ao delírio de alternar entre o simbólico real e o ficcionado de onde nasce a arte, para não dizer a vida.

O Artevida continua motivando reflexões em torno da educação do campo e, evidentemente, referenciando a pedagogia da alternância e as EFAs que a aplicam. No melhor sentido da improvisação, de onde aprendemos a integrar a doxa e epistemologia. Essa bandeira que carregamos para o campo da pesquisa dialoga com as matrizes culturais do campo, com o fazer pedagógico e com a criatividade dos atores do Artevida. Não por acaso, sentimo-nos agora com as mesmas palpitações que

impulsionavam o jovem agricultor a romper a barreira do tempo e do espaço para tocar na linguagem e dela sorver outras formas de existência. Por isso improvisamos tanto. Para ter a sensação de criar ou, pelo menos revelar os veios do existir. Aproveitaremos com imenso prazer tais reflexões para ampliar e contribuir com esse espaço ainda vago nas discussões em torno da cultura popular rural e, sobretudo, do teatro comunitário na educação do campo, um verdadeiro parceiro, forte e, como já demonstrou na trajetória da EFA de Nestor Gomes, capaz de contribuir com o engrandecimento do homem e da mulher do campo.

Sim, “aprendemos através da experiência”²⁸. E foi por conta dessa experiência que se procedeu a escolha dessa temática, por entender a função sócio-educativa do teatro popular, por ter presenciado – enquanto monitor e motivador cultural – a sua enorme contribuição ao meio rural: interação com as comunidades, participação das famílias, militância, mística, fortalecimento da aprendizagem, ampliação do sentido da arte. Esses elementos da experiência – artística, pedagógica e cultural – são os verdadeiros motivadores da nossa iniciativa, ampliando o interesse pela pesquisa no campo da arte e ressignificação do teatro no contexto da pedagogia da alternância.

Notas

- ¹ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2004, p. 36.
- ² HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- ³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A pergunta a várias mãos: a experiência da pesquisa no trabalho do educador – saber com o outro**. São Paulo: Cortez, 2003, p. 284.
- ⁴ BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético – ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 187.
- ⁵ LIGIERO, J. **Teatro e Comunidade: uma experiência**. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1983, p. 33-35.
- ⁶ *Idem*, p. 35.
- ⁷ ABREU, Luiz Alberto de. A restauração da narrativa. In: **O Percevejo** n. 9, ano 8. Rio de Janeiro: Unirio, 2000, p. 117.
- ⁸ STANISLAVSKI. **A criação de um papel**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 21.
- ⁹ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro – Bertolt Brecht**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- ¹⁰ BRECHT, Bertolt, *op. cit.*, p. 37.
- ¹¹ BRANDÃO, Carlos Rodrigues, *op. cit.*, p. 195.
- ¹² GROTHOWSKY, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- ¹³ LOPES, Joana. **Pega Teatro**. São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular – CTEP, 1981.
- ¹⁴ *Idem*, p. 85.
- ¹⁵ BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*
- ¹⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás T., da Silvas e Guacira L. Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A editor, 2002.
- ¹⁷ *Idem*, p. 39.
- ¹⁸ FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- ¹⁹ REYZÁBAL, Maria Victória. **A comunicação oral e sua didática**. São Paulo: Edusc, 1999, p. 100.
- ²⁰ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1984, p. 22.
- ²¹ ARROYO, Miguel. FERNANDES, B. M. **Por uma educação básica do campo: a educação e o movimento social no campo**. Vol. 02. Brasília, 1999, p. 38.
- ²² VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ²³ REYZÁBAL, Maria Victória, *op. cit.*, p. 183.
- ²⁴ *Idem*, p. 189.
- ²⁵ ARTAUD, Antonin, *op. cit.*, p. 22.
- ²⁶ BOGO, Ademar. **O vigor da Mística**. São Paulo: Anca, 2002.
- ²⁷ *Idem*, p. 137.
- ²⁸ SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Referências bibliográficas

- ABREU, Luiz Alberto de. A restauração da narrativa. In: **O Percevejo**, n. 9, ano 8. Rio de Janeiro: Unirio, 2000.
- ARROYO, Miguel. FERNANDES, B. M. **Por uma educação básica do campo: a educação e o movimento social no campo**. Vol. 02. Brasília, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2004.
- BARRIONUEVO, Agostinho. **Sucesso profissional: formação experiencial, formal e reflexiva**. Pato Branco: Imprepel Gráfica, 2005.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

- _____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** São Paulo: Civilização brasileira, 1975.
- BOGO, Ademar. **O vigor da Mística.** São Paulo: Anca, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A pergunta a várias mãos: a experiência da pesquisa no trabalho do educador – saber com o outro.** São Paulo: Cortez, 2003.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro – Bertolt Brecht.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Teatro dialético – ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CIAVATA, Maria. **O conhecimento histórico e o problema teórico-metodológico das mediações.** Petrópolis: Vozes, 2000.
- COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos.** 3. ed. São Paulo: Instituto Paulo Freire, Cortez, 1998.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GADOTTI, Moacir. **Concepção dialética da educação: um estudo introdutório.** São Paulo: Cortez, 2001.
- GENRO FILHO, Adelmo. **Marxismo, filosofia profana.** Porto Alegre: Tchê, 1986.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar. Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** 2. ed. São Paulo: Record, 1998.
- GROTOWSKY, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomás T., da Silvas e Guacira L. Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A editor, 2002.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Popular: uma experiência.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LIGIERO, J. **Teatro a partir da comunidade.** Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.
- _____. **Teatro e Comunidade: uma experiência.** Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1983.
- LOPES, Joana. **Pega Teatro.** São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular – CTEP, 1981.
- REVERBEL, Olga. *Origem e sentido da arte.* In: **um caminho do teatro na escola.** Rio de Janeiro: Scipione, 1989.
- REYZÁBAL, María Victória. **A comunicação oral e sua didática.** São Paulo: Edusc, 1999.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STANISLAVSKI. **A criação de um papel.** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. **A preparação do Ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- VIEIRA, César. **Em busca de um Teatro Popular.** São Paulo: UNESCO, 1978.
- VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROGER CASEMENT, UM REBELDE IRLANDÊS

Waldir Freitas Oliveira*

Resumo: O autor, neste trabalho, apresenta um resumo comentado da vida de Sir Roger David Casement, um irlandês que exerceu, durante longo tempo, funções de diplomata inglês, em vários países da África e da América Latina, inclusive, no Brasil. Destaca, em sua apresentação, o papel por ele desempenhado ao denunciar as atrocidades que eram cometidas pelos colonizadores belgas, durante o tempo em que o Congo, transformado em Estado Livre do Congo, pertenceu, como propriedade pessoal, ao rei Leopoldo II, da Bélgica; como, igualmente, ao revelar ao mundo o modo desumano como eram tratados os indígenas habitantes do vale do Putumayo, na Amazônia peruviocolombiana, na época áurea da exploração da borracha. Finalmente, realça o seu papel como participante da luta pela independência da Irlanda contra a Inglaterra, quando foi aprisionado pelos ingleses, havendo sido condenado à morte, por enforcamento, e executado numa prisão em Londres. Nos dias atuais Roger Casement é considerado herói nacional irlandês.

Abstract: The author, in his article, expose us a critic abstract of the Roger Casement's life, an Irish who exercises the functions of English consul at various countries in Africa and Latin America, also at Brazil. He emphasizes the role of Roger Casement as denouncer of the atrocities committed by the Belgian colonizers on the African natives, as long as the Congo, with the denomination of Free State of Congo, were a personal propriety of the king Leopold II, of Belgium; and, too, when Roger Casement revealed the inhuman treatment given by the Amazon Rubber Company to the Indian peoples of Putumayo's valley, at the peruvio-colombian Amazonia, during the gold age of rubber. Finally, he relieves his participation on the fight by the Ireland's independence, when he were imprisoned by the policial authorities of the England and, after his judgement, accused of high treason, he were sentenced to the death by hanging. At the present days, Roger Casement is appointed as an Ireland's hero.

*Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia e membro da Academia de Letras da Bahia.
waldirfoliveira@ig.com.br

Eu o reencontrei, por simples acaso; e, à primeira vista, não o reconheci. Dispondo-me a escrever um livro reunindo textos sobre ilhas reais e imaginárias, senti-me obrigado a falar das ilhas de St. Brendan, o monge irlandês que andou navegando, nos tempos medievais, pelos mares do Atlântico Norte. E em “*Uma ilha chamada Brasil - O paraíso irlandês no passado brasileiro*”, de autoria do jornalista Geraldo Cantarino, reencontrei seu nome, acompanhado pela informação de haver ele escrito, certa vez, páginas nas quais afirmara que o nome *Brasil*, dado à nossa terra pelos portugueses, provinha da *Hy-Brasil* uma ilha entre as muitas que haviam sido visitadas por aquele monge viajante irlandês, também conhecida como ilha de *Brendam*, presente, desde a Idade Média, no imaginário popular daquele país.¹

E foi esse próprio autor, aquele que, por sinal, mais cuidou, até hoje, no Brasil, de lembrar a figura de Roger Casement, quem me proporcionou tal reencontro, ao mencionar Gilberto Freyre, entre os que haviam a ele se referido em seus escritos; e também me indicou o livro do sociólogo pernambucano no qual se encontra a referência ao seu nome: – *Inglese no Brasil*. E ali, de fato, eu a encontrei, quando o mestre de Apipucos afirmou, referindo-se aos diplomatas ingleses atuantes no Brasil, no século passado, que

“notáveis por seus relatórios oficiais, ficaram completamente integrados no rame-rame consular, como Sir Roger Casement, que foi representante de S.M. Britânica, no Rio, nos princípios desse século; e nos deixou sobre a situação dos indígenas dos seringais da Amazônia, páginas de valor sociológico e não apenas de interesse burocrático.”

Acrescentou, porém, que em Roger Casement, além de “um puro funcionário consular”, existia “um revolucionário terrível”. Esclarecendo, então, que “a causa a que o revolucionário servia era precisamente a dos inimigos de Sua Majestade Britânica, a dos republicanos irlandeses aliados dos alemães na guerra de 1914-1918.”

E mais, que ele terminou por ser punido por sua rebeldia, pela justiça britânica, havendo sido

“castigado com a pena de morte; destino surpreendente para um cônsul, em quem quase sempre se enxerga um burguês inofensivo e pacífico, quando dentro dele pode estar, como no caso de Sir Roger, um espião a serviço dos inimigos do seu próprio governo”. (FREYRE, Gilberto. *Inglese no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977, pp. 226-227).

Lembrava-me, contudo, na ocasião, de já haver lido, em outro lugar, o seu nome; e a memória conduziu-me a livros sobre História da África, por mim lidos e consultados ao tempo em que dirigi os destinos do Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, tendo ido, afinal, encontrá-lo em *África. Desde la prehistoria hasta los Estados actuales*, de Pierre Bertaux (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974), no capítulo em que tratou este autor, da colonização belga naquele continente.

Afirmou, então, que um cônsul britânico, Roger Casement, apresentara, em 1903, ao Parlamento inglês, um relatório escrito em duros termos, sobre as atrocidades que estavam sendo praticadas contra os nativos do Congo pelos dirigentes das sociedades colonizadoras associadas ao rei Leopoldo II, da Bélgica, que fora reconhecido, internacionalmente, em fins do século XIX, como legítimo proprietário daquela parte do continente africano; havendo, inclusive, esse soberano, visando obter do Parlamento da Bélgica, um grande empréstimo em dinheiro, para aplicação naquela sua propriedade, legado Congo à nação belga, em caso de sua morte, em testamento cujo texto tornara público; não chegando, contudo, a transação que desejava, a ser efetuada, por haver aquele Parlamento discordado dos seus termos.

Fora ali que eu encontrara, pela primeira vez, tanto o nome de Roger Casement, como a menção àquele seu relatório, enquanto andara a pesquisar sobre a História do Congo, a fim de redigir, para o jornal baiano *A Tarde*, um artigo, que intitulei de “Katanga e o colonialismo”, e nele foi publicado em agosto de 1960.

Daí por diante, tudo foi se acelerando; e as informações a respeito de Roger Casement foram ficando mais fáceis de ser obtidas. Procurei, então, na Internet, seus dados biográficos, buscando comprovar o que dele haviam dito Gilberto Freyre e Geraldo Cantarino, a respeito da sua atuação na Amazônia, e sua participação na luta pela independência do seu país, conspirando, portanto, contra o governo de Sua Majestade Britânica. E consegui, afinal, dele ter uma visão nova, passando ele a ser, para mim, bem mais que somente o autor da denúncia das violências que estavam sendo praticadas contra os nativos congolezes, pelos colonizadores belgas. Razão pela qual, sinto-me, agora, capaz de falar melhor a respeito de alguém que continua, infelizmente, sendo pouco conhecido pelos brasileiros.

Roger David Casement nasceu na Irlanda, em Kingstown (hoje *Dún Laoghaire*), havendo passado a sua infância em Sandycove, no condado de Dublin, a 1.º de setembro de 1864, havendo sido filho do Capitão Roger Casement, pastor protestante e membro da Guarda Real, e de Anne Jehpson, tendo a sua mãe se convertido, secretamente, ao catolicismo.

Sobre que tipo de influência teria deles recebido, pouco consegui apurar, sabendo apenas que sua mãe faleceu, quando ele tinha nove anos; e o seu pai, em 1877, quando Roger tinha 13; havendo sido ele criado, desde então, no Ullster (atual Irlanda do Norte), por parentes paternos e maternos que se dispuseram a sustentá-lo e educá-lo.

Três anos depois, contudo, abandonou os estudos que vinha realizando enquanto viveu em Belfast, e seguiu para Londres, em busca de emprego; dali tendo partido, aos 19 anos, em 1883, para o Congo, a serviço da *Association Internationale Africaine*, uma organização belga patrocinada pelo rei Leopoldo II, da Bélgica.

Em 1892, já com 28 anos, iremos encontrá-lo integrando o corpo diplomático inglês, havendo passado a exercer, em 1895, o cargo de cônsul da Inglaterra, em Lourenço Marques (atual Maputo), na então colônia portuguesa de Moçambique; dali havendo sido enviado, em 1900, pelo governo britânico, para o Congo, a fim de instalar em Matadi, porto fluvial à margem esquerda do rio Congo, um consulado inglês; indo, a seguir, assumir o posto de cônsul da Inglaterra em Boma, que passara a ser, desde 1886, a capital do então chamado Estado Livre do Congo, e viria a ser a primeira capital do Congo Belga, assim permanecendo até 1926, quando a atual cidade de Kinshasa, então denominada Leopoldville, passou a ser a sede do governo da colônia.

Nessa condição, de cônsul da Inglaterra, foi ele encarregado, em 1903, pelo Governo britânico, de investigar como atuavam os dirigentes das companhias belgas de colonização, que, como se propalava na época, desrespeitavam, de modo flagrante, os direitos humanos das populações nativas congolezas; havendo apresentado, no ano seguinte, ao Parlamento inglês, um incisivo relatório a esse respeito, no qual não apenas confirmava as atrocidades que ali vinham sendo cometidas, como as denunciava como crimes contra a humanidade. E logo após haver sido publicado esse seu relatório, a então fundada *Congo Reform Association* decidiu, com o apoio do governo inglês e o de mais 14 países, entre os quais, os Estados Unidos, iniciar uma forte campanha visando obter a revisão dos termos do Tratado de Berlim de 1885, com base no qual fora o Congo entregue, como propriedade pessoal, ao rei Leopoldo II. Devendo então realçar-se o papel desempenhado no Parlamento belga, pelo socialista Emile Vandervelde, sobre quem bem me lembro haver escrito um pequeno trabalho intitulado “Vandervelde e o Brasil: influências sobre Manoel Bonfim” que foi publicado em *A Tarde*, a 10 de março de 2001; havendo então Vandervelde se colocado em franca e decisiva oposição ao rei Leopoldo II, e exigido, em veementes discursos, que dele fossem retirados os direitos que possuía sobre o Congo; como chegou, afinal, a acontecer; tendo passado o Congo, desde novembro de 1908, a pertencer à Bélgica, deixando de chamar-se Estado Livre do Congo e vindo a ser denominado simplesmente Congo Belga. Sem que se possa, contudo, assegurar haverem com isso cessado os atos de violência que ali eram praticados pelos colonizadores, contra as populações locais.

Foi, sem dúvida, no entanto, o relatório de Roger Casement, a peça fundamental para que isso acontecesse; achando-se ao alcance dos interessados, os termos desse seu famoso documento, no volume LXII, Cd. 1933, dos *British Parliamentary Papers*, 1904.

Dois anos mais tarde, foi Roger Casement enviado, pelo governo britânico, para o Brasil, como cônsul da Inglaterra; havendo exercido tais funções, inicialmente, em Santos (1906), a seguir, em Belém (1907), e, finalmente, as de Cônsul Geral da Inglaterra em nosso país,, a partir de 1908, no Rio de Janeiro, onde se encontrava em 1910, quando foi indicado para participar dos trabalhos da comissão nomeada pelo Governo britânico, para opinar sobre a questão que envolvia a *Peruvian Amazon Rubber Company*, empresa atuante na extração e comércio da borracha, no vale do rio Putumayo (conhecido no Brasil como rio Içá), em terras da Amazônia colombiana, naquele momento sendo disputadas pela Colômbia e pelo Peru. .

Constituída, para fins políticos, com a aparência de uma companhia de comércio inglesa – a *Peruvian Rubber Company*, ela surgira em substituição à “Casa Arana”, pertencente aos peruanos Julio Cesar Arana, seu irmão e seus cunhados, nada mais sendo, em verdade, que o mesmo estabelecimento, com outro nome e uma falsa nacionalidade, expressão do poder dos seus proprietários, que haviam chegado à região do Putumayo, em terras então colombianas, em 1903, a fim de ali atuarem na extração e comercialização da borracha, utilizando a população indígena que ali vivia, como mão-de-obra, dela se valendo, praticamente, na condição de escravos. Estava. No vale do Putumayo, a reproduzir-se, portanto, embora em proporções diversas, o que ocorrera no Estado Livre do Congo, ao tempo em que este pertencera, na condição de propriedade pessoal, ao rei Leopoldo II, da Bélgica.

Por volta de 1909, começaram, porém. a ser publicados na revista londrina *Truth*, artigos assinados pelo missionário norteamericano Walter Hardenburg (1886-1942) que chegara a Iquitos a 1º de fevereiro de 1908 e ali viera a contar com a amizade e colaboração de Richard Collier; neles denunciando o que estava a acontecer naquela região; e então decidiu a Coroa britânica, mesmo depois de já terem se passado três anos desde o início dessa publicação, encarregar Roger Casement, de ir até o vale do Putumayo, a fim de apurar a verdade dos fatos denunciados repetindo o que antes fizera, no continente africano. Havendo ele seguido para a floresta amazônica, em 1910, acompanhado por mais dois companheiros, e apresentado, a 17 de março de 1911, ao Parlamento inglês, um relatório, no qual confirmava tudo o que fora dito nos artigos publicados na capital inglesa. Valendo transcrever um pequeno trecho do referido documento, no qual Roger Casement afirmou:

“No início do ano de 1900, a região do Putumayo foi cenário da morte de aproximadamente 40 mil indígenas. Suas mortes foram atrozes e cruéis: – ensopando-se os seus cabelos com querozene, sendo eles, a seguir, queimados vivos; havendo sido antes torturados, até se encasularem como vermes; e, além disso, também estuprados; contando-se entre essas vítimas, velhos, mulheres e crianças; todas essas mortes brutais, havendo sido da responsabilidade do *cauchero* Julio Cesar Arana.”

Esse seu relatório alcançou repercussão internacional. Foi ele mencionado, inclusive, pela famosa teórica marxista alemã Rosa Luxemburg, em seu *A acumulação do capital*, obra publicada em 1919, que nela se declarou indignada, desde quando tomara conhecimento dos fatos nele narrados. Nada além, no entanto, da liquidação, em 1913, da *Peruvian Rubber Company*, resultou do confronto pessoal havido entre Julio Cesar Arana e o Parlamento inglês; deixando-se, nessa ocasião, sem que houvesse sido apurada a responsabilidade de quem quer que fosse, pelos crimes cometidos na região do Putumayo.

Sem pretender, aqui, prolongar o relato da triste história da participação de Julio Cesar Arana no *boom* da borracha, na Amazônia, desejo apenas acentuar que nada de grave veio a lhe acontecer; havendo ele, nos anos 20, recomposto a sua companhia, havendo sido, a seguir, eleito, em seu país, por duas vezes, senador, pelo departamento de Loreto, e merecido ter, em sua homenagem, o seu nome, colocado para designar uma rua, em Iquitos, onde residiu com sua família, por longos anos; havendo falecido em 1952, em Lima, aos 88 anos. Nosso objetivo sendo aqui, somente assinalar a participação de Roger Casement, em dois momentos da luta em defesa de populações nativas – a primeira vez, no Congo, e a segunda, no sul da Colômbia, contra a impiedosa atuação dos colonizadores, pouco importando, em verdade, apontar a cor da pele dos seus algozes, ou a sua nacionalidade,

todos eles contaminados pela ânsia na obtenção fácil de riquezas e demonstrando possuir total desprezo, em sua ação, pela condição humana dos seres por eles, subjugados.

O texto completo do relatório de Roger Casement foi, felizmente, republicado, em data recente, ao menos, duas vezes – uma, em tradução espanhola, em 1988, em Quito (Equador), sob o título *Putumayo, caucho y sangre, Relación al Parlamento inglés (1911)*, pela Editora Aby-Yala (encontrando-se esgotada essa edição), outra, em inglês, em 2009, pela Anaconda Editions (Mass.USA), sob o título de *The Amazon Journal of Roger Casement*, em edição efetuada sob a responsabilidade de Angus Mitchell, tendo ele tomado por base um manuscrito existente na *National Library of Ireland*. Devendo realçar-se o fato de haver sido Roger Casement agraciado, por sua atuação no Congo, em 1905, pelo governo inglês, com o título de membro da *Companion of the Order of St. Michael and St. George (CMG)*, e em 1911, por ato do rei George V, com o de *Knight Bachelor*, levando em conta o seu desempenho em favor dos indígenas da Amazônia.

Torna-se, pois, a essa altura, necessário, esclarecer sobre a prisão e execução de Roger Casement pelas autoridades policiais e judiciárias inglesas, referidas tanto por Gilberto Freyre como por Geraldo Cantarino.

A partir de 1912, decidira ele participar, de modo ativo, da luta pela independência da Irlanda, havendo renunciado ao seu posto como membro do corpo diplomático inglês; e, a partir de então, se ligado aos *Irish Volunteers*, em luta contra o governo da Inglaterra. Seguiu, então, para os Estados Unidos, onde, em New York, procuraria obter ajuda financeira para os rebeldes irlandeses, pretendendo com ela comprar armamentos para sua ação, particularmente, para a da *Irish Republican Brotherhood (IRB)*, organização da qual se aproximara, sem nunca, contudo, haver a ela se integrado.

Não participou, portanto, do levante, que eclodiu em Dublin, na Páscoa de 1916, conhecido pela denominação de “*Easter Risings*”; por encontrar-se, quando do seu planejamento, na Alemanha, onde tentava negociar com o governo daquele país, o envio para a Irlanda, de prisioneiros de guerra irlandeses que se encontravam recolhidos no campo de Lindgurg an der Lahn, visando com eles formar uma “brigada patriótica”, e o de armamentos a serem utilizados pelos rebeldes irlandeses, pretendendo, dessa forma, constituir, na Irlanda, um núcleo de resistência armado, disposto a lutar contra o domínio do país pela Inglaterra.. Em nenhum momento, contudo, concordou com a idéia de vir a ser a Irlanda invadida por tropas alemãs; embora se mostrasse disposto a aceitar de bom grado, o envio de soldados alemães que para lá se dirigissem, dispostos a aliar-se aos rebeldes, na luta pela independência do seu país.

Não conseguiu, porém, alcançar seus objetivos – nem com a adesão dos prisioneiros de guerra irlandeses, que temiam ser punidos pelo governo inglês, com a pena de morte, caso aceitassem a sua proposta; nem com o recebimento pelos rebeldes que lutavam na Irlanda, dos armamentos que chegaram, aliás, a ser para lá enviados, pela Alemanha, em quantidade, porém, muito menor da que solicitara; pois que os 20.000 rifles e os dez carros de guerra que lhe foram doados e embarcados no cargueiro *Libau*, camuflado, para dar a aparência de ser um navio norueguês, ostentando, por isso, o nome falso de *Aud Norge*, viajando sob o comando do Capitão Karl Spindler, acabaram por ser apreendidos pelos ingleses, após a captura dessa embarcação, quando da sua chegada à Irlanda, em Queenstown (hoje *Cobb*), no condado de Cork, a 22 de abril, pelo navio de guerra HMS *Bluebell*, havendo os integrantes da sua tripulação, composta exclusivamente por marinheiros alemães, sido tornados prisioneiros de guerra.

Após haver atuado, portanto, nessas atividades subversivas, tanto nos Estados Unidos, como na Alemanha, ele dali regressou à Irlanda, em companhia de outro revolucionário, Robert Menteith, a bordo de um submarino alemão, havendo eles desembarcado, na baía de Tralee, em Banna Strand, no Condado de Kerry, na madrugada de 21 de abril de 1916, três dias antes da eclosão da grande revolta da Páscoa, em Dublin; havendo, porém, Roger Casement, pouco após o seu desembarque, sido descoberto e aprisionado pelas autoridades inglesas, sendo então acusado de traição, sabotagem e espionagem, e, a seguir, julgado e condenado à morte por enforcamento, castigo

que lhe foi imposto a 3 de agosto de 1916, em Londres, com 51 anos, um mês antes de completar 52.

Quanto a Robert Monteith (1878-1956) participante, como ele, da rebelião, e seu companheiro naquela estranha viagem, somente a pena de deportação do país lhe foi aplicada. Vindo ele, anos depois, a redigir o relato da viagem que haviam feito, publicado nos Estados Unidos, sob o título de *Casement's Last Adventure* (Chicago: Irish People Monthly, 1932), com uma nova edição, em Dublin, pela Moynihan Publ.Co, em 1953.

Roger Casement é hoje considerado um herói nacional pela República da Irlanda, proclamada a 29 de dezembro de 1937, de acordo com os termos da Constituição que substituiu a “Constituição do Estado Livre da Irlanda”, estado criado pela Inglaterra, em dezembro de 1921, ao final de um longo período de lutas armadas entre ingleses e irlandeses; na qual, com base naquele documento, fora concedido à Irlanda, pela Coroa Inglesa, o *status* de *Domínio* que passava a integrar a *Commonwealth*; havendo, contudo, a Irlanda, a partir da promulgação do chamado “Acto de 1948”, se tornado uma república independente, sem qualquer vínculo com a *Commonwealth*, assim sendo reconhecida, internacionalmente, a partir de 17 de maio de 1949, quando deixou de existir, definitivamente, o “Estado Livre da Irlanda”.

Devendo ser lembrado, haverem sido utilizados pelas autoridades inglesas, na época do julgamento de Roger Casement, os textos apreendidos dos seus “*Black Diaries*”, por ele redigidos no curso dos anos de 1903, 1910 e 1911, a fim de levantar contra ele a opinião pública, por tornar-se possível comprovar, com base nos mesmos, sua condição de homossexual; vindo a tornar-se a divulgação dessa situação, peça fundamental para que não fosse comutada pelo rei Jorge V, a pena de morte a que fora condenado, como lhe haviam solicitado importantes escritores irlandeses, entre eles, C.K.Chesterton e Arthur Conan Doyle; tendo se tornado, contudo, por não haver Roger Casement confirmado ou desmentido o que neles escrevera, motivo de dúvida, a autenticidade ou falsidade desses famosos *Black Diaries*; convindo ainda lembrar o respeito que mereceu Roger Casement, do seu compatriota, o poeta irlandês William Butler Yeats (1865-1939), que compôs, em sua homenagem, em 1938, dois poemas – “*The Ghost of Roger Casement*”² e “*Roger Casement*”, no primeiro havendo Yeats insistido em trazê-lo de volta ao cenário da luta da qual participara, nele repetindo, enfaticamente, ao final de cada estrofe, o refrão – “*The ghost of Roger Casement / is beating on the door*”; e se referido o grande poeta irlandês, à sua alegada homossexualidade, afirmando que – “se Casement foi um homossexual, que esplêndido homossexual foi ele!” .

Retornando à contribuição dada, direta ou indiretamente, por Roger Casement, à História do Brasil, lembro, então, haver encontrado, ainda em Gilberto Freyre, dessa vez em *Casa Grande e Senzala*, nova menção ao seu nome; quando, referindo-se ao livro de Sir Harry Johnston – *The Negro in the New World*, publicado em 1910, afirmou haverem sido os cônsules O’Sullivan Beare e Roger Casement, os “melhores informantes sobre o comércio entre a Baía e as cidades africanas de Lagos e Dahomey, nos princípios do século XIX.” que teve esse autor (FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*, 2.º Vol., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954, p.527). E mesmo levando em conta não possuir a obra de Sir Harry Johnston, ao menos na parte referente ao Brasil, grande valor histórico, em razão, principalmente, de ele nunca haver estado em nosso país, a menção por ele feita a Roger Casement não deixa de ser significativa, desde que incluiu o seu nome, mencionando o seu cargo de Cônsul Geral da Inglaterra no Brasil, entre os das pessoas às quais devia agradecimentos, por haverem lhe dado as informações que lhe permitiram escrevê-la. .

Finalmente, um esclarecimento acerca do desejo que cheguei a ter de intitular esse meu breve registro sobre Roger Casement, de – “Roger Casement, um ‘peregrino audaz` “ – ; desejo que foi, depois, sem que atentasse com sua razão, por mim abandonado. Tendo ele surgido em minha idéia, por haver encontrado num dos poemas de Castro Alves, o que se intitula “A Maciel Pinheiro”, constante de *Espumas Flutuantes*, nele tendo sido colocado pelo poeta, como refrão, ao fim de cada estrofe, o seguinte verso “Deus acompanhe o peregrino audaz” e indicado o Poeta dos Escravos ser esse verso, da autoria de alguém a quem se referiu como *Bouchard*, autor enigmático, que somente após vencer

grande dificuldade, consegui identificar como sendo um amigo pessoal do poeta francês Lamartine³; havendo Castro Alves, o posto como epígrafe ao seu poema, transcrevendo-o em francês – “*Dieu soit en aide au pieux pèlerin*”; sendo este verso, parte integrante, conforme apurei, do poema “*A M. de Lamartine, sur son voyage en Orient, en 1833, par M. Bouchard*”, tendo sido incluído por Lamartine, em 1839, juntamente com um outro poema desse mesmo Bouchard, sob o título – “*A M. de Lamartine, par M. Bouchard. L’Avenir Politique*”, ambos figurando, ao lado do poema “*Utopie*”, do próprio Lamartine, em *Recueils Poétiques*, onde Castro Alves talvez o tenha encontrado.

Em nota aposta ao seu poema, esclarecera Castro Alves: – “Maciel Pinheiro é um destes moços que simbolizam o entusiasmo e a coragem, a independência e o talento nas academias. Poeta e jornalista, o moço estudante, improvisou-se soldado, aos reclamos da Pátria. Hoje que o tempo e a distância nos separam, é-me grato falar de um dos mais nobres caracteres que tenho conhecido”. Enquanto Afrânio Peixoto, o organizador da edição das *Obras Completas de Castro Alves*, em sua edição de 1942, informou haver sido Maciel Pinheiro (1839-1899), um jovem paraibano, que interrompera seu curso de Direito, para ir servir como soldado, na Guerra do Paraguai; havendo-o retomado quando do seu retorno ao país, tendo, depois de formado, seguido a carreira da magistratura, e publicado, sucessivamente, numerosos artigos e poemas, tanto em periódicos como o “Jornal do Recife” e a “Província”, como no jornal republicano “O Norte”, por ele fundado, ao lado de Martins Junior; nele havendo visto Castro Alves, seu contemporâneo na Faculdade de Direito do Recife, em vez de um “*pieux pèlerin*”, como Lamartine, o “peregrino audaz” do seu poema. E não sei por qual motivo, por certo inconsciente, me veio à mente, esse verso, quando comecei a escrever sobre Roger Casement.

Finalmente, quando tomei conhecimento de haver sido o corpo do rebelde irlandês, trasladado, em 1965, do cemitério da *Pentoville Prison*, em Londres, local de sua execução, para o *Glasnevin Cemetery*, em Dublin, onde hoje repousam os seus restos mortais havendo sido ali sepultados com honras militares, encontrando-se, portanto, desde então, em solo pátrio, e mais, que havia sido erguido em Banna Strand, nas proximidades do local onde desembarcou, acompanhado por Robert Monteih e um outro companheiro, ao final de sua viagem de volta à Irlanda, um obelisco em sua homenagem e à de Robert Monteih; e que, em Ballyheigue, foi colocada, de modo oportuno, frente ao mar, uma sua estátua⁴, pareceu-me adequado compará-lo ao “peregrino audaz” do poema de Castro Alves.

Muito haveria ainda a dizer sobre Roger Casement, principalmente depois de haverem sido por mim lidos *Roger Casement: A Biography*, de autoria de William Bryant (Lincoln, New England iUniverse Inc., 2007) e *Roger Casement: Imperialist, Rebel, Revolutionary*, de Seamas O’Siochain (Bristol, England: Lilliput Press, 2008); e sido também realizado, em 2002, por iniciativa da Rede de Televisão da Irlanda, e ali exibido e em vários países europeus, o documentário “The Ghost of Roger Casement”, rodado sob a direção do cineasta Alain Gilseman⁵.

Ficarei, contudo, inclusive por não haver conseguido assistir esse documentário, no ponto até onde cheguei. Pretendendo, no entanto, retornar ao tema, dispondo-me, então, a relacionar a presença de Roger Casement, na região amazônica, com a atuação, naquela mesma área, dos *caucheros* peruanos Julio Arana e Carlos Fermin Fitzcarrald, o primeiro já tendo sido objeto de um substancioso ensaio – *Julio Cesar Arana y Sir Roger Casement. Destinos Cruzados. El caucho, un comercio infame*, redigido pelo escritor colombiano Roberto Pineda Camacho, e figurado como personagem principal no estudo biográfico – *Arana, el rey del caucho. Terror y atrocidades en el Alto Amazonas*, do escritor argentino Ovidio Lagos; enquanto o segundo foi imortalizado, tanto pela publicação de *Carlos F Fitzcarrald. El rey del caucho*, do escritor peruano Ernesto Reyna (Lima, 1942), como pelo filme de Werner Herzog, *Fitzcarrald* (1982), no qual justo será destacar-se a atuação do ator Klaus Kinski, que nele, de forma magistral, o soube interpretar.

Sem devermos também esquecer que o interesse sobre a vida e os feitos de Roger Casement vem crescendo, de modo impressionante, nos últimos anos, tanto no Peru, como na Colômbia e no Equador, havendo, inclusive, o maior escritor peruano dos nossos tempos, Mario Vargas Llosa, anunciado, em junho de 2008, sua intenção de escrever seu próximo romance, que terá por título – “*El sueño del celta*”, tomando-o como fonte de inspiração; decisão tomada por havê-lo considerado,

conforme suas próprias palavras, em entrevista concedida a um periódico espanhol – “um personagem fascinante, com uma vida muito interessante”; achando, contudo, ser necessário, antes de começar a redigi-lo, ir conhecer a região e as localidades situadas no vale do Congo, onde ele esteve, em 1903 (havendo, em verdade, em outubro daquele ano, visitado a República Democrática do Congo); e também o vale do Putumayo, onde ocorreram os trágicos acontecimentos por ele relatados em 1911; e a própria Irlanda, seu país natal, onde declarou pretender permanecer, por alguns meses, para chegar a “sentir” aquele país. Não sendo, também, possível, deixar de destacar-se o fato de haver se tornado, em nossos dias, a região do Putumayo, como se a tanto conduzida por uma vocação histórica, cenário de uma nova luta árdua e ingrata, a que ali vem sendo travada entre as forças do Exército da Colômbia e as das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), com resultados, por enquanto, imprevisíveis.

Notas

¹ Este manuscrito possui como título – “Hy-Brasil: Irish origins of Brazil” e encontra-se arquivado na National Library of Ireland, assinado pelo autor; dele constando, ao final, a indicação: do lugar e da data onde e quando foi escrito – “Belém do Pará, Amazon River, 1908”. Foi editado por Angus Mitchell, e encontra-se disponível nos seguintes sites [http:// www.irlandeses.org/0607mitchell1.htm.](http://www.irlandeses.org/0607mitchell1.htm), [http:// www.irlandeses.org/0607mitchell2.htm](http://www.irlandeses.org/0607mitchell2.htm) [http:// www.irlandeses.org/0607mitchell3.htm](http://www.irlandeses.org/0607mitchell3.htm) e [http:// www.irlandeses.org/0607mitchell4.htm](http://www.irlandeses.org/0607mitchell4.htm)

² Este poema foi escrito por Yeats, em outubro de 1936, somente havendo sido publicado em 1938, em *New Poems*, merecendo destaque pelo tom irônico com o qual se refere aos ingleses, nele identificados simplesmente como John Bull.

³ Lamartine incluiu em *Recueils Poétiques*, sob n.º XXII, o poema “*Utopie*”, datando-o de “Saint-Point, 21 et 22 août 1837”; havendo esclarecido, em nota, a razão de tê-lo dedicado a M. Bouchard, identificando-o nesses termos: – “*M. Bouchard, jeune poète de grande esperance et de haute philosophie, avait adressée a l’auteur une ode sur l’avenir politique du monde, dont chaque strophe finissait par le vers: ‘Enfant des mers, ne vois-tu rien là-bas?’* “. (Cf. LAMARTINE. *Recueils Poétiques*. Paris: Garnier Frères, 1925.)

⁴ Tal informação foi colhida em CANTARINO, Geraldo. *Opus cit.*, p. 32.

⁵ Alain Gilsenan chefia o *Irish Film Institute* e participa do *Irish Film Board*. O documentário por ele dirigido – *The Ghost of Roger Casement* foi premiado no IFTA (*Irish Film & Television Academy*, no *Celtic Film Festival* (2002).

Referências Bibliográficas

BERTAUX, Pierre. **Africa. Desde la prehistoria hasta los Estados actuales**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974.

BRYANT, William. **Roger Casement: A Biography**. Lincoln, New England: iUniverse Inc., 2007.

CAMACHO, Roberto Pineda. Julio Cesar Arana y Sir Roger Casement. Destinos Cruzados. El caucho, un comercio infame. Bogotá: Biblioteca virtual del Banco de la Republica, 2005. Disponível no site www.lablaa.org/blaaavirtual/revistas/credencial/abril2003/curioso.htm

CANTARINO, Geraldo. **Uma ilha chamada Brasil. O paraíso irlandês no passado brasileiro**. Rio de Janeiro: Maud, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 8.ª edição. 2 volumes. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

_____. **Inglês no Brasil. Aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil**. 2.ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora // Brasília: Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1977.

FULLGRAF, Frederico. *25 anos de Fitzcarraldo – Genocídio e Cinema no coração das trevas*. Download disponível In www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=2690

HARRIS, Peter James. “From the Putumayo to Connemara. Roger Casement’s Amazonian Voyage of Discovery”, Download disponível in www.irlandeses.org/0607harris1.htm.

HERZOG, Werner. *Fitzcarraldo* (Filme teuto-peruano). (1982).

HOCHSCHILD, Adam. **King Leopold’s Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa**. New York: Mariner Books, 1999..

JOHNSTON, Sir Harry Hamilton. “Preface”, in **The Negro in the New World**. London: Methuen & Co. Ltd. 1910.

LAGOS, Ovídio. **Arana, el rey del caucho. Terror y atrocidades en el Alto Amazonas**. Buenos Aires: Emecé, 2005.

MITCHELL, Angus (Edif.). **The Amazon Journal of Roger Casement**. Mass.: Anaconda Editions, 2009.

Ó'SÍOCHÁIN, Séamas. "Roger Casement, ethnography and the Putumayo" in **Éire-Ireland**, 29:2 (1994), 29-41, ISSN 00132683, ISSN (eletronic) 15505162. Download disponível in www.rhs.ac.uk/bibl/wwwopac.exe?&database=decat0&rf700003249&SUCCESS=false&SRT2=u...

_____ **Roger Casement:Imperialist, Rebel, Revolutionary**. Bristol, England: Lilliput Press; .ilustrated edition, 2008.

REYNA, Ernesto. **Carlos F. Fitzcarrald. El rey del caucho**. Lima: P. Barrantes Castro, 194.2.

ANEXOS

THE GHOST OF ROGER CASEMENT

Por William Butler Yeats

*O what has made the sudden noise?
What on the threshold stands?
It never crossed the sea because
John Bull and the sea are friends;
but this is not the old sea
nor this the old seashore;
what gave that roar of mockery,
that roar in the sea's roar?*

The ghost of Roger Casement
Is beating on the door.

*John Bull has stood for Parliament,
a dog must have his day.
The country thinks no end of him,
for he knows how to say,
at a beanfest or a banquet,
that all must hang their trust
uUpon the British Empire,
upon the Chuch of Christ.*

The ghost of Roger Casement
Is beating on the door.

*John Bull has gone to India
and all must pay him heed,
for histories are there to prove
that none of another breed
has had a like inheritance,
or sucked such milk as he,
and there's no luck about a house
if it lack honesty.*

The ghost of Roger Casement
is beating on the door.

*I poked about a village church
and found his family tomb
and copied out what I could read
in that religious gloom;
found many a famous man there;
but fame and virtue rot.*

*Draw round, beloved and bitter men,
draw round and raise a shout;*

The ghost of Roger Casement
Is beating on the doors.

O FANTASMA DE ROGER CASEMENT

(em tradução livre, por Waldir Freitas Oliveira)

*Oh! Quem faz este barulho estranho?
Quem está na soleira dessa porta?
Ele nunca atravessou os mares
Pois John Bull e o mar sempre foram amigos;
Este não sendo o mar dos velhos tempos
Nem esta a praia antiga.
Quem deu então ao mar, este ar de gracejo
E à voz do oceano, este ar de zombaria?*

O fantasma de Roger Casement
está batendo à porta.

*John Bull foi levado ao Parlamento,
pois até um cachorro tem seu dia.
Mas o país todo sabe que não será punido
por saber ele dizer bem as coisas
num almoço ou num banquete,
onde tudo está pronto para que se revele
a verdade inteira sobre o Império Britânico,
a verdade completa sobre a Igreja de Cristo.*

O fantasma de Roger Casement
está batendo à porta.

*John Bull chegou até a Índia
e todos ali lhe devem honrarias
por proezas incríveis que somente ele
realizaria, pois sugou bem mais leite
que outro qualquer sugaria;
mas não há ventura em uma casa
onde a honestidade não existe*

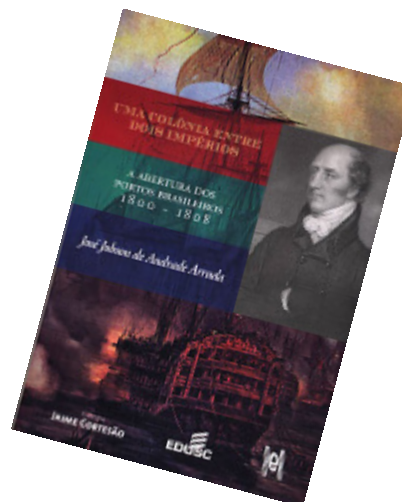
O fantasma de Roger Casement
está batendo à porta.

*Embrenhei-me no antro de uma igreja antiga
e ali me deparei com túmulos de família;
anotei o que pude nesse templo sombrio,
nele havendo encontrado muitos nomes famosos,
com fama e virtude, porém, já corrompidas.
Formem uma roda, austeros caros senhores,
formem uma roda e soltem os seus gritos;*

O fantasma de Roger Casement
está batendo à porta.

RESENHA

Um autor entre duas correntes



ARRUDA, José Jobson de Andrade. **Uma Colônia entre dois Impérios: A Abertura dos Portos Brasileiros 1800 – 1808**. Bauru, SP: Edusc, 2008, 186 páginas.

Luiz Fernando Saraiva*

Em recente trabalho sobre a Historiografia da Independência do Brasil, o historiador Jurandir Malerba chamou atenção que grande parte dos estudos sobre este período seria dominada por uma ótica que “enxerga” a nossa independência política como uma consequência mais ou menos direta do contexto da expansão do capitalismo comercial europeu. Por essa interpretação, inaugurada com Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil Contemporâneo*, o processo de ruptura política teria como marco a vinda da família real e a expansão do Capitalismo Industrial desejoso de novos mercados consumidores sem as restrições metropolitanas. Ainda segundo Malerba seria “(...) um equívoco teórico procurar explicar um fenômeno eminentemente político com explicações macro-estruturais de longa duração”.¹

Esta vertente explicativa tiraria os principais autores deste processo, ou seja, os homens e mulheres que, dos dois lados do Oceano Atlântico, participaram da Independência e também dos impasses que atingiram, de um lado Portugal e sua maior colônia - ou, em versão mais atual, o conjunto de colônias mais importantes do Império - e, do outro, as principais potências europeias à época: Inglaterra e França. De fato, os estudos atuais sobre a Independência do Brasil se debruçam sobre novos temas e questões como a participação dos setores “populares”, as idéias e debates travados tanto na Europa como na América, o imaginário da Nação etc.

Nesse sentido, o último livro do professor José Jobson de Andrade Arruda, **Uma Colônia entre dois Impérios**, lançado na esteira das comemorações dos 200 anos da corte no Brasil (1808 - 2008) se apresenta como importante contraponto e um grande esforço de síntese histórica. Dividido em dois “movimentos” distintos, o livro analisa, de um lado, a atuação política de alguns dos principais envolvidos no processo crucial da vinda da Família Real e, de outro, o contexto das relações econômicas estabelecidas à época entre Brasil - Portugal - Inglaterra, tendo como base os dados do comércio entre eles.

*Professor Adjunto de História do Brasil Império da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

O primeiro capítulo intitulado “O choque franco-britânico e a Convenção Secreta de Londres” analisa, principalmente através dos documentos emanados pela Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros (*Foreign Office*), a atuação britânica nas decisões que levaram a transmigração forçada da Família Real Portuguesa para o Brasil. Entre os personagens que tiveram papel ativo neste processo e que são destacados pelo autor, temos George Canning (1770 - 1827) secretário do *Foreign Office* no período em tela e Domingos Antônio de Souza Coutinho (1760 - 1833), ministro plenipotenciário de Portugal em Londres que assinou as decisões e tratados entre os dois países.

Resgatando o episódio do bombardeio inglês na cidade de Copenhague, em setembro de 1807 e que forçou a Dinamarca a entregar sua esquadra a este país, o autor nos mostra como a disputa entre a Inglaterra e a França tinha como “palco” diferentes porções do continente europeu. O bombardeio serviu ainda como importante elemento de pressão utilizado pela diplomacia britânica “como um cutelo a pesar sobre a Corte e os súditos portugueses” (p. 22).

A partir daí, Portugal iria assinar em outubro a *Convenção Secreta de 1807*, que determinava a transferência da sede da Monarquia Lusa para o Brasil, permitia a presença inglesa em várias partes do Império (incluindo a ilha da Madeira) e garantia ainda vantagens diplomáticas e comerciais à Inglaterra. Jobson Arruda mostra como, além desta possibilidade, a alta burocracia do *Foreign Office* previu em diversos planos a invasão do Brasil e a expansão pelo continente americano, como no Rio da Prata, onde inclusive parte da esquadra britânica já havia tentado tomar Buenos Aires em 1806 e 1807.

Cotejando fontes há muito conhecidas pela historiografia com novos documentos recentemente encontrados, o capítulo sintetiza os eventos mais importantes que levaram a decisão de D. João VI a migrar para o Brasil, relacionando-a, no entanto, ao quadro mais amplo dos conflitos entre França e Inglaterra à época.

Se o primeiro capítulo é eminentemente político, o segundo intitulado “A colônia entre dois imperialismos: do mercantilismo ao livre-cambismo” retoma análises de cunho mais econômico. Centrado em um período pouco mais amplo, que vai do final do século XVIII, até os eventos aqui tratados, entendemos que é neste ponto que a grande contribuição do livro se revela. Contrariando boa parte da visão tida como consensual da dependência de Portugal para com a Inglaterra desde o Tratado de Methuen (1702), o autor nos mostra que, ao contrário, nas últimas duas décadas do século XVIII a balança de comércio entre os dois países pendeu para Portugal que passou a acumular superávits crescentes.

Denominando esta situação de “A Inversão Portuguesa” Jobson Arruda mostra que o comércio internacional de Portugal impulsionado pela colônia atravessava significativo e ainda pouco estudado processo de industrialização. De acordo com dados compilados pelo autor, entre o período de 1796 – 1811 mais de 20% dos valores exportados para cá eram “produtos das fábricas” lusas (p. 85). Aliado a estes fatos havia também o grande interesse que a França possuía pelo comércio com o Brasil, o que se traduzia em receitas crescentes para Portugal.

Para explicar este quadro de inusitado crescimento econômico português o autor afirma que:

O fenômeno estava certamente no Brasil. Na diversificação de sua produção agrícola, alimentos e matérias-primas, que aprovizionaram a metrópole portuguesa, sustentavam o desenvolvimento de uma indústria têxtil e ainda produziam excedentes reexportáveis, sobretudo a matéria-prima mais valiosa, escassa e estratégica em tempos de Revolução Industrial: o algodão. O algodão brasileiro, produzido no Maranhão e em Pernambuco, alimentava, concomitantemente, três processos de industrialização coetâneos: inglês, francês e português. (p. 53)

Apoiado em dados tanto de sua tese de doutorado de 1972 (**O Brasil no Comércio Colonial (1796 – 1808): Contribuição ao Estudo Quantitativo da Economia Colonial**) como em novas pesquisas no campo da História Econômica, Jobson Arruda consegue neste capítulo traçar as “bases” para a compreensão entre o contexto mais amplo da expansão econômica propiciada pelo Capitalismo Industrial e as disputas políticas que irão influenciar a nossa independência. A hegemonia que a

Inglaterra teve no comércio mundial no século XIX não foi um processo determinado apenas por questões macro-estruturais e teleologicamente garantidas *a priori*. Dito de outra forma, o predomínio que os britânicos alcançaram no Brasil, bem como na economia mundial no Oitocentos foi fruto de intensas disputas incluindo aí o Brasil, onde várias outras possibilidades se defrontaram e acabaram “abortadas”.

No terceiro e último capítulo da obra “A abertura dos portos em perspectiva histórica”, o esforço do autor é o de síntese entre o político e o econômico. Demonstrando as diversas possibilidades que existiram à época de nossa independência inclusive com o interessante “surto” industrial iniciado no reinado de D. João.² Fortalecendo um debate necessário sobre a hegemonia inglesa no Brasil como resultado de uma série de eventos conectados, mas não inevitáveis, Jobson traça ainda algumas discussões sobre a figura histórica de D. João VI, o contrabando existente entre Brasil e Inglaterra antes da abertura dos portos e os “papéis” desempenhados por França e Inglaterra neste período. Mesmo sem o impacto das discussões anteriores, tais partes ajudam a demonstrar a importância e pertinência de novos estudos que equacionam as atuações pessoais dos atores à época e, ao mesmo tempo, percebem a força das transformações econômicas em curso naquele momento.

Last, but not the least, o livro traz ainda uma seção intitulada “Documentos Essenciais” que contém transcrições de acordos, tratados, relatos e cartas da época como a *Convenção Secreta de Londres* de 1807, o *Alvará Régio de 1808* ou ainda a *Carta do Comerciante Guilherme Warren sobre as potencialidades do mercado brasileiro para os ingleses, 02 de fevereiro de 1808*, documento já trabalhado por Carlos Gabriel Guimarães. Tais documentos podem se constituir em interessantes fontes primárias para a discussão e ensino de nossa independência para estudantes universitários e também àqueles do ensino médio – área onde o autor atuou durante muitos anos e que lhe ajudou a desenvolver o sentido de conjunto que se percebe na obra.

Conciliando a narrativa fluída com análise histórica em profundidade, o livro pode ser definido como o que os fundadores dos *Annales* chamavam de “História-problema”, onde na perspectiva proposta por Jurandir Malerba:

A crise do Antigo Regime europeu e do sistema colonial são panos-de-fundo, cenários, que estabelecem os limites de ação e as possibilidades de solução para os homens da época em suas diferentes realidades coloniais. A crise européia seria pressuposto, ponto de partida. Os processos emancipatórios precisam ser entendidos e explicados em suas nuances locais.³

Notas

¹ MALERBA, Jurandir. Esboço crítico da recente historiografia sobre independência do Brasil (desde c.1980). University Of Oxford: Centre for Brazilian Studies, Working Paper Number CBS-45-03, 2003, p. 29.

² A este respeito cf. OLIVEIRA, Geraldo Beauclair Mendes de. **Raízes da indústria no Brasil: a pré-indústria fluminense 1808 – 1860**. Rio de Janeiro: Studio F&S, 1992.

³. MALERBA, *op. cit.* p. 30.