



## Literaturas de Língua Portuguesa

Identities, territórios e deslocamentos:  
Brasil, Moçambique e Portugal,  
diferentes olhares.

 VOLUME I

# FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Luís Fernando Prado Telles

COLEÇÃO

## **Literaturas de Língua Portuguesa**

Identities, territórios e deslocamentos:  
Brasil, Moçambique e Portugal,  
diferentes olhares.

Organizadores da coleção

**Luís Fernando Prado Telles**

**Simone Nacaguma**

**Valéria Sperduti Lima**

**Luciano Gamez**

VOLUME I

## **FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**LUÍS FERNANDO PRADO TELLES**



COLEÇÃO

## Literaturas de Língua Portuguesa

Identities, territories and displacements:  
Brasil, Moçambique e Portugal,  
diferentes olhares.

### UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

Carlos Cezar Modernel Lenuzza  
Diretor - DED/CAPES

### UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Nelson Saas  
Reitor

Raiane Patrícia Severino Assumpção  
Vice-reitora

### PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Taiza Stumpp Teixeira  
Pró-reitora

Simone Nacaguma  
Pró-reitora adjunta

### COORDENAÇÃO UAB/UNIFESP

Valeria Sperduti Lima  
Coordenadora

Luciano Gamez  
Coordenador Adjunto

### CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Luís Fernando Prado Telles  
Coordenador

Simone Nacaguma  
Vice-Coordenadora

### ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO

Luís Fernando Prado Telles

Simone Nacaguma

Valéria Sperduti Lima

Luciano Gamez

### AUTORIA

Luís Fernando Prado Telles



## **EQUIPE DE PRODUÇÃO DO E-BOOK**

### **COORDENADORES DE PRODUÇÃO**

Luciano Gamez  
Valéria Sperduti Lima

### **COORDENADORA DE MATERIAIS DIGITAIS ACESSÍVEIS**

Cícera Aparecida Lima Malheiro

### **DESIGNER GRÁFICO/DIAGRAMADORA**

Ágatha dos Santos Tarrataca

### **EDITOR DE TEXTO**

Rafael Dias de Souza Ferreira

### **REVISORAS DE TEXTO**

Carina Carvalho  
Lilian do Rocio Borba  
Susi Lena Gobbo

## **EQUIPE MULTIDISCIPLINAR DE APOIO AO CURSO**

### **DESIGNERS EDUCACIONAIS**

Felipe Vieira Pacheco  
José Adriano Silva de Oliveira  
Margeci Leal de Freitas Alves  
Rafael Dias de Souza Ferreira  
Vanessa Itacaramby Pardim

### **ANALISTA EM TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO**

Daniel Lico dos Anjos Afonso

### **PRODUTORES DE AUDIOVISUAL**

Daniel Gongora  
Laura Videira Pragana

### **DESIGNER GRÁFICO/DIAGRAMADORA**

Ágatha dos Santos Tarrataca

### **WEB DESIGNER**

João Luiz Gaspar

### **ASSESSORA DE ACESSIBILIDADE**

Cícera Aparecida Lima Malheiro

### **EQUIPE DE TUTORIA**

Julio Cesar de Carvalho Santos  
Larissa da Silva Lisboa Souza  
Nani Junilia de Lima  
Raimundo Nonato da Silva Filho  
Thais Fernanda Rodrigues da Luz Teixeira

### **COORDENADOR DE TUTORIA**

Josemar Monteiro Silva

Ministério da Educação  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior  
Sistema Universidade Aberta do Brasil  
Universidade Federal de São Paulo  
Universidade Aberta do Brasil - Unifesp

Coleção Literaturas de Língua Portuguesa:  
Identidades, territórios e deslocamentos: Brasil, Moçambique e Portugal, diferentes olhares.

Volume I  
Fundamentos Teóricos para o Estudo das Literaturas de Língua Portuguesa

São Paulo  
2022



---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Telles, Luís Fernando Prado

Fundamentos teóricos para o estudo das literaturas de Língua Portuguesa [livro eletrônico] / Luís Fernando Prado Telles ; organização Luís Fernando Prado Telles, Simone Nacaguma, Valéria Sperduti Lima e Luciano Gamez. -- São Paulo : UAB/UNIFESP, 2022.

PDF. - (Literaturas de Língua Portuguesa: Identidades, Territórios e Deslocamentos : Brasil, Moçambique e Portugal, diferentes olhares; v. I)

ISBN 978-65-998436-1-7 (Coleção Completa)

ISBN 978-65-998436-7-9 (v. I)

1. Língua Portuguesa – Estudo e ensino. 2. Literatura em Língua Portuguesa. I. Título. II. Série.

CDD 469.07

---

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

# APRESENTAÇÃO

A coleção *Literaturas de Língua Portuguesa: Identidades, Territórios e Deslocamentos: Brasil, Moçambique e Portugal, diferentes olhares* consiste na publicação de parte do material didático do curso de pós-graduação lato sensu homônimo, com carga horária total de 630 horas e duração de 18 meses, ofertado entre os anos de 2020 e 2021, pela Universidade Aberta do Brasil (UAB) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Esse curso de especialização é fruto do termo de cooperação entre a UNIFESP e a Universidade de Coimbra (UC) e teve a participação de professores de instituições de ensino superior públicas brasileiras e de professores de instituições de ensino superior estrangeiras pertencentes à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), em especial, de Portugal e Moçambique.

O curso foi selecionado pela CAPES, por meio do Edital No. 05/2018, destinado a receber propostas de Instituições Públicas de Ensino Superior (IES) integrantes do Programa Sistema Universidade Aberta do Brasil (UAB) para ofertas de cursos superiores na modalidade à distância, com vagas prioritárias para cursos na área de formação de professores, em atendimento à Política Nacional de Formação de Professores, conforme Decreto 8.752, de 9 de maio de 2016.

Considerando as novas tendências teórico-metodológicas de configuração do currículo da educação básica, o curso buscou formar professores de língua portuguesa voltados para a inovação na sala de aula, ao mesmo tempo em que, de forma crítica e responsável, possam refletir acerca de questões sobre o ensino das literaturas de língua portuguesa não apenas a partir de um contexto local ou nacionalista, mas, sim, a partir do âmbito mais abrangente da comunidade dos países de língua portuguesa.

Esse professor precisará, pois, responder aos desafios educacionais nesse contexto mais abrangente, globalizado, em que o paradigma da hierarquia de culturas passa a ser substituído pelo paradigma da integração comunitária que rompe as barreiras das fronteiras nacionalistas.

Assim sendo, em linhas gerais, esta coleção objetiva proporcionar aos professores da educação básica a ressignificação do estudo das literaturas portuguesa e brasileira a partir de

suas relações com as literaturas dos demais países de língua portuguesa e a instrumentalização para o trabalho de elaboração de material didático inovador, o que, acreditamos, conduzirá para a melhoria da qualidade do ensino da educação básica, especialmente do segundo ciclo do ensino fundamental e médio, período da formação em que os estudantes brasileiros têm um contato mais direto com as literaturas de língua portuguesa.

## Organização e estrutura da coleção

A presente coleção compreende o total de 10 volumes, dos quais os nove primeiros correspondem ao material didático de cada uma das disciplinas do curso. Trata-se de material inédito produzido por professores doutores exclusivamente para esse fim.

Alinhado ao título do curso e à ideia de diálogo e integração entre os países de língua oficial portuguesa, o curso, bem como esta coleção, fazem uso da metáfora da navegação para estruturá-lo e organizar os objetos de aprendizagem. Trata-se da ressignificação da ideia de navegação na medida em que se propõe como uma proposta de integração entre os países de língua oficial portuguesa por meio da navegação pelas suas diferentes culturas, ao mesmo tempo em que o percurso se faz também por meio da navegação pelo imenso e diverso mar de objetos de aprendizagem, sejam os produzidos especificamente para o curso, sejam aqueles de acesso aberto.

Desse modo, todas as disciplinas que deram origem aos volumes desta coleção foram organizadas em semanas. Para as disciplinas com carga horária de 45 horas, a distribuição do trabalho do aluno com o material pedagógico correspondeu a 4 semanas. Já para as disciplinas com carga horária de 60 horas, a distribuição do mesmo trabalho se deu em 6 semanas. Cada disciplina contou com os seguintes objetos educacionais que ficaram dispostos no ambiente virtual de aprendizagem:

**Ponto de partida:** vídeo de apresentação da disciplina pelo professor responsável;

**Carta de Navegação:** leitura básica semanal produzida pelo professor, que se constitui como um roteiro de estudo, pelo qual o cursista poderia navegar pelo conteúdo da disciplina, com indicações de leituras e links para diversos objetos de estudo;

**Desafio de Navegação:** correspondeu à atividade avaliativa semanal, podendo variar de formato em cada semana (atividade dissertativa, fórum de discussão, exercícios de feedback automático, chat; webconferência; tarefa de envio de texto; glossário; Wiki; diário; vídeo; entrevista; podcasts, etc.);

**Diário de Bordo:** consistiu na produção de um texto reflexivo pelo cursista acerca do percurso de estudo realizado ao longo da disciplina; no qual ia registrando as suas experiências de aprendizado e que deveria ser entregue ao final de cada disciplina;

**Memória de Navegação:** correspondeu a um texto breve de fixação dos principais aspectos trabalhados ao longo da disciplina feito pelo professor, preparando o cursista para continuar a jornada ao longo do curso.

Assim sendo, cada volume desta coleção apresenta parte do conteúdo de cada uma das disciplinas que compuseram o curso de especialização em literaturas de língua portuguesa, mais especificamente, as *Cartas de Navegação* que correspondiam aos textos básicos semanais de cada disciplina.

Por fim, o décimo volume da coleção compreende uma coletânea das versões finais dos Trabalhos de Conclusão de Curso produzidos pelos cursistas. Foram doze turmas de orientação, sendo que foi selecionado um trabalho de cada turma para constar na presente publicação. Os trabalhos finais tiveram formato de artigo acadêmico, por essa razão cada capítulo desse décimo volume corresponde a um artigo.

Cara leitora e caro leitor, é, portanto, com grande satisfação que os convidamos para realizarem conosco essa rica viagem!

**Prof. Luís Fernando Prado Telles**

(Coordenador do curso e organizador da coleção)

**Profa. Simone Nacaguma**

(Vice-coordenadora do curso e organizadora da coleção)

# SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| Introdução.....   | 10 |
| Carta de Navegação I - O ser ou não ser da arte.....                    | 12 |
| Referências bibliográficas .....  | 22 |
| Carta de Navegação II - Literatura: o que é, como se faz? .....         | 23 |
| Referências bibliográficas .....  | 38 |
| Carta de Navegação III - Realidade, representação e interpretação ..... | 40 |
| Referências bibliográficas .....  | 54 |
| Carta de Navegação IV - Identidades, territórios e deslocamentos .....  | 55 |
| Referências bibliográficas .....  | 69 |
| Memória de navegação .....  | 70 |

# INTRODUÇÃO

---

*Fundamentos teóricos para o estudo das literaturas de língua portuguesa* consiste no primeiro do total de dez volumes desta coleção. O conteúdo deste livro foi desenvolvido para servir de base para um período de quatro semanas de estudos, correspondendo à carga horária de quarenta e cinco horas da disciplina de mesmo nome. Cada capítulo corresponde a um texto reflexivo, de caráter dialógico, que tematizou uma questão fundamental da teoria literária.

No primeiro capítulo, *O Ser ou não Ser da Arte*, discute-se a pertinência teórica de se buscar a essência do que seja a arte e aventar-se a possibilidade de que a melhor saída não seja uma resposta definitiva e universal; mas, sim, uma mudança de perspectiva, que encare a pergunta sobre o ser da arte de modo analítico, ou seja, que considere os aspectos contingenciais, históricos e sociais que levam algum discurso a referir-se a algo como arte. A partir disso, o texto culmina na reflexão sobre a escola e o espaço da sala de aula para o trabalho de criação artística e educação estética.

O texto do capítulo segundo se articula à reflexão proposta anteriormente, a partir do postulado de que a literatura seria um tipo específico de arte, visto que teria como elemento central a linguagem. A partir disso, a reflexão deste segundo capítulo problematizará a especificidade da literatura como uma forma de arte caracterizada a partir do uso singular, ou próprio, da linguagem. Em síntese, podemos dizer que a questão de base deste capítulo está fielmente exposta no título que o norteia – *Literatura: o que é, como se faz?* –, isto é, busca responder, ou ao menos dar pistas, para o que define o literário e que elementos compõem a sua especificidade como uma forma especial de linguagem.

No terceiro capítulo, intitulado *Realidade, representação e interpretação*, busca-se estabelecer a relação entre literatura e mundo, entre arte e realidade. E atenta-se para o fato de que a literatura consiste numa forma de construção de uma dada realidade, na medida em que, ao objetivar a representação do real, acaba por dotá-lo de sentido, funcionando como uma recriação da realidade, de reprodução de seus valores, mas também como lugar de contestação dos valores estabelecidos. É, pois, nesse sentido que este capítulo aponta para a importância do texto literário como um lugar de contestação e de visão crítica da realidade.

No quarto e último capítulo deste volume, o seu título *Identidades, Territórios e Deslocamentos* já anuncia de forma clara e direta o percurso da reflexão proposta. Partindo

de uma análise do conto *O espelho*, de Machado de Assis, propõe-se uma reflexão sobre o processo de construção de nossa *identidade*, que envolve não somente elementos contingenciais sociais, históricos e culturais, mas se trata de um amplo e complexo processo que abarca toda subjetividade do sujeito. Trata-se, pois, de um fenômeno dinâmico, que está sempre *em construção*. Nesse contexto, os *deslocamentos*, quer sejam espaciais, temporais ou culturais, provocam modificações identitárias. Assim, a literatura, como espaço da cultura, mostra-se como um lugar privilegiado a partir do qual se pode refletir sobre a dinâmica de forças relacionada a esses deslocamentos no processo de construção e de problematização da identidade.

Luís Fernando Prado Telles  
e Simone Nacaguma

# CARTA DE NAVEGAÇÃO I

## O SER OU NÃO SER DA ARTE

Observe a imagem abaixo. Você saberia dizer o que tal fotografia retrata? O que ela nos apresenta? Qual seria o seu sentido possível?



Copyright © 2020, Gazeta do Povo.

Descrição da imagem: fotografia do chão em que está disposto um globo de festa espelhado ao centro, cercado por várias garrafas de champanhe e de vinho vazias, confetes e serpentinas.

Muito possivelmente, você pode ter imaginado uma série de hipóteses para responder às questões acima colocadas. Depois de um certo exercício especulativo, você pode ter se perguntado se essa fotografia retrata uma cena espontânea ou criada, ou seja, se essas garrafas foram deixadas ou colocadas aí. A certa altura, você deve ter se perguntado: mas o que tem a ver essa imagem com a pergunta sobre arte que dá título ao conteúdo dessa carta? Nesse ponto, mesmo que não tenha certeza, você já deve ter formulado uma hipótese sobre tal fotografia. Para acabar com o mistério, leia uma reportagem que explica a história desse imagem clicando [aqui](#).



O que a experiência de um primeiro contato com a imagem revela é justamente que sempre somos lançados na busca de um contexto para a criação de um sentido. De cara, não podemos dizer se tal fotografia retrata uma cena prosaica, de um amontoado de garrafas que não passam de lixo, de um fim de festa mesmo; ou se essa cena poderia ser uma cena montada e, a depender do local em que estivesse, poderia ser entendida como uma instalação e, portanto, como uma obra de arte. Se a nós espectadores é oferecido um contexto este é fundamental para que possamos construir nossas expectativas em relação ao objeto contemplado. Se vamos a uma exposição, num museu, muito provavelmente estaremos com o espírito preparado para enxergarmos arte em tudo que é canto, e corremos o risco de pararmos diante de um objeto qualquer e ficarmos contemplando durante alguns minutos, sem sabermos se aquilo faz ou não parte da exposição. Por outro lado, se formos a um museu ou a qualquer lugar com o objetivo de realizarmos uma limpeza no local, tendo sido informados de que ali havia sujeira, muito provavelmente correremos o risco de vermos lixo em todo lugar. Portanto, o incidente acima relatado de modo algum pode ser explicado por um certo despreparo ou falta de cultura daqueles que confundiram a obra de arte com lixo, muito pelo contrário, revelam um sucesso da obra de arte em seu aspecto representacional, afinal de contas se mostrou tão convincente que acabou sendo tomada como tal, como objeto representado, em vez de ser enxergada como representação. Tal como disse a diretora do *Museion Bozen-Bolzano*, local da instalação intitulada *Onde Vamos Dançar Esta Noite?* (*Dove andiamo a ballare questa sera?* - título italiano da instalação de autoria de Goldschmied & Chiari), talvez o incidente possa ter servido para as pessoas falarem sobre arte moderna, e completariamos: para pensarmos também sobre a própria noção do que seja arte num sentido mais abrangente.

**Se a nós espectadores é oferecido um contexto este é fundamental para que possamos construir nossas expectativas em relação ao objeto contemplado.**

Para colocarmos mais um ingrediente nessa discussão sobre arte, veja o vídeo abaixo:



Descrição da Imagem: imagem congelada de um vídeo do youtube, em que é possível visualizar o saguão de acesso a um metrô, com uma pessoa tocando violino e uma pessoa passando a sua frente. Não é possível identificar as pessoas.

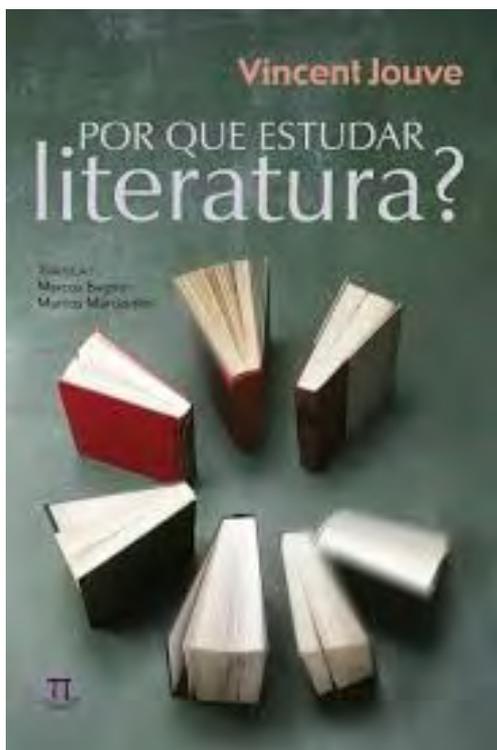
O vídeo em questão é um registro de uma experiência realizada pelo jornal *The Washington Post* no dia 12 de janeiro de 2007, na estação L'Enfant Plaza, centro de Washington. Um dos maiores violinistas do mundo, Joshua Bell, aceitou tocar em uma estação de metrô de Washington, sem se identificar, a fim de verificar se os transeuntes reconheceriam a beleza da música de Bell e a sua extraordinária técnica. Três dias antes, Bell havia tocado no Symphony Hall de Boston. Se você quiser saber mais detalhes sobre a experiência, leia a seguinte reportagem clicando [aqui](#).

Dentre muitas questões que a experiência propõe é a de que a avaliação estética de uma obra de arte, no caso a performance de Bell, não depende apenas da qualidade da produção. Tal como ocorreu em relação ao incidente do Museu de Bolzano, a situação de produção e de recepção da obra interferem no modo como ela será recebida. Em certo sentido, toda obra de arte, por mais autônoma que seja esteticamente, sempre dependerá de uma moldura, de um contexto, para ser avaliada como tal. No caso da experiência do *The Washington Post*, o fato de as pessoas que passavam por lá terem ou não uma educação musical não é tão preponderante assim. Alguém com conhecimentos musicais não necessariamente deveria perceber que ali se encontrava um dos maiores violinistas do mundo. A apresentação não estava emoldurada de modo adequado, o local não era uma sala de concertos, e o mais importante, as pessoas que por lá passavam não estavam dispostas ou preparadas para prestarem atenção na apresentação.

## O QUE AS DUAS EXPERIÊNCIAS ANTERIORES REVELAM SÃO DOIS TIPOS DE DESLOCAMENTOS

No primeiro caso, há um deslocamento de uma cena aparentemente prosaica para o espaço específico da obra de arte. Algo que dificilmente receberia um olhar estético é assim apreciado porque emoldurado pelo espaço do museu. A construção do sentido da instalação passa por esse movimento de deslocamento do banal para o estético. Esse deslocamento, contudo, foi desequilibrado quando o museu, a própria moldura, deixou de ter o seu papel de criador de contexto, passando a ser encarado apenas como um lugar que deveria ser limpo e não como um lugar de contemplação e de reflexão.

No segundo caso, contudo, o movimento é inverso. Algo avaliado como de suma qualidade estética é deslocado para um lugar banal, e passa a assumir o papel de algo prosaico, comum. O objeto estético é, pois, retirado de sua moldura e, com isso, mudam-se as expectativas em relação a ele.



Capa do livro, logo abaixo do título, seis livros colocados em pé, com os dorsos virados para um mesmo ponto central, formando um círculo.

As duas situações acima nos mostram que não apenas a essência do que seja arte é algo difícil de ser concebida, mas também a construção de um seu juízo crítico. Em certo sentido, tanto um como outro são contingenciais e não absolutos.

Para tentarmos organizar um pouco as questões suscitadas pelos casos acima tratados, vale a pena recorrermos às explicações propostas pelo teórico e professor de literatura francesa Vincent Jouve, em seu livro *Por que estudar literatura?* (São Paulo, Editora Parábola, 2012). Você pode ler o prefácio do livro disponibilizado pela editora clicando na imagem da capa do livro ao lado.



Partindo do entendimento de que a literatura é a arte da linguagem, Jouve propõe uma discussão inicial bastante didática sobre os desafios e os limites para a definição do que seja a arte.

Logo no início de seu livro Jouve pondera o seguinte:

A questão da existência da arte se confunde com a de sua definição. Haverá concordância (ou não) em incluir este ou aquele objeto no campo artístico conforme ele corresponda (ou não) à definição da palavra ‘arte’ que se reconheça como pertinente. Para dar um exemplo famoso, alguns recusarão o estatuto de obra de arte para as caixas Brillo de Andy Warhol porque elas não têm (segundo eles) nada de estético; outros, em contrapartida, concederão às caixas tal estatuto sem hesitar porque elas fazem pensar num modo simbólico. Os primeiros se aplicam à definição clássica do objeto de arte como artefato que suscita o sentimento do belo; os segundos adotam uma definição mais moderna, que concebe a arte como uma maneira particular de significar. (JOUVE, 2012, p.13).

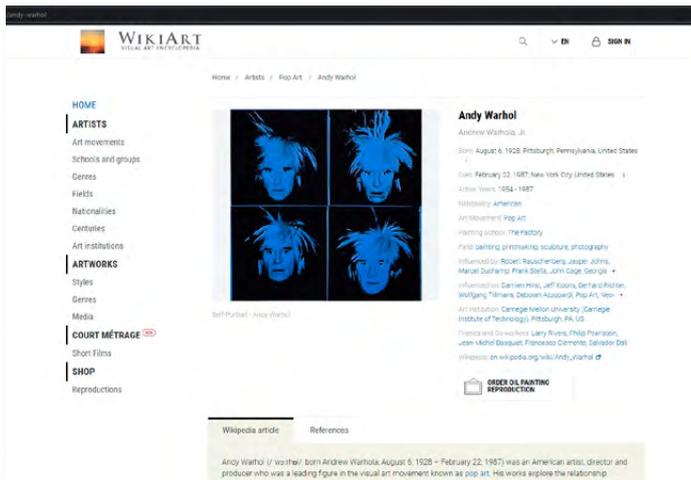
Se você quiser saber mais sobre Andy Warhol (1928-1987), um dos maiores expoentes da pop art, e conhecer um pouco mais sobre a obra do artista, você pode visitar a Enciclopédia de Artes Visuais Wikiart.

Basta clicar na imagem da página ao lado.

A citação da obra de Warhol provoca os mesmos questionamentos provocados pelos casos vistos por nós anteriormente e conduz Jouve a perguntar-se se haveria uma condição necessária e suficiente no objeto artístico que o garantiria na condição de ser arte. Ou seja, haveria algo, em essência, que garantiria ao objeto artístico, independentemente do contexto, das condições



**Brillo Soap Pads Boxes, 1964.** Andy Warhol. *Uso Justo.* Descrição da imagem: caixas de sabão em pó empilhadas formando uma coluna. As caixas são brancas com detalhes em vermelho, cada caixa tem o nome Brillo escrito em letras azuis e vermelhas.



Andy Warhol /Uso Justo. Descrição da imagem: página de internet do site Wikiart, com imagens de Andy Warhol e textos descritivos. Na imagem não é possível ler os textos.

de produção, o seu status de arte? A resposta, obviamente, é negativa. Em vez de apostar numa definição essencialista, Jouve aponta para uma saída histórica, como chama, em que a própria noção de belo é relativa, entendida como construída e, como tal, se modifica ao longo do tempo.

Para tanto, o autor organiza as tentativas de respostas à pergunta sobre o que é arte em três vertentes. A primeira, a objetivista, seria aquela

partidária da ideia de que o objeto artístico seria essencialmente portador de algo que o faz arte, portanto seria um objeto estético em essência. A segunda, seria a abordagem subjetivista, de raízes kantianas, que propõe que o belo

não é um dado absoluto: é o resultado, sempre contingente, de uma relação de conveniência entre as propriedades de um objeto e o gosto daquele que o avalia. O que define a relação estética, portanto, não é a natureza do objeto apreendido, mas o tipo de olhar que se lança sobre ele. (...) Mais precisamente, há relação estética cada vez que uma atenção aspectual (isto é, que incide sobre a aparência de um objeto) é sustentada por uma apreciação. Podemos, assim, apreciar esteticamente tanto a tela de um mestre quanto um cartaz publicitário. (JOUVE, 2012, p. 16).

Demarcadas essas duas posições, Jouve propõe, na sequência, um deslocamento, entendendo que nem sempre um objeto estético é necessariamente obra de arte e nem que uma obra de arte é necessariamente estética. Assim, se a dimensão estética é relacional, ou seja, depende da maneira como alguém apreende um objeto, e não do objeto em si, “as obras de arte não poderiam – nem de longe – ter o monopólio da atenção estética” (JOUVE, 2012, p. 18). Assim, a função estética deixa de ser um traço definitório da obra de arte, sendo que esta passa a ser pensada a partir de outras variáveis, como emocionar, fazer pensar, gerar sentido, criticar. Sendo que a hierarquia dessas propriedades daquilo que se chama de arte varia de acordo com os contextos culturais.

Assim, conclui Jouve que a questão *o que é arte?* fica esvaziada de sentido, devendo ser substituída pela seguinte: *O que entendemos hoje por arte?* Isso conduziria à terceira via de entendimento proposta por Jouve, a analítica, como alternativa às posições objetivistas e

subjetivistas. Segundo o princípio da filosofia analítica, substitui-se

a reflexão sobre o mundo (que ameaça sempre cair numa metafísica das essências) por uma investigação sobre as maneiras como o pensamos, isto é, como falamos dele. Aplicada à arte, essa postura consiste em substituir as especulações sobre a natureza artística por uma análise das diferentes acepções do termo arte e de seu campo de aplicação. A abordagem analítica, de certo modo, põe fim ao debate: não existe definição universal da arte; existe simplesmente o que um época, um grupo cultural ou um indivíduo infundem, em dado momento, nesse termo. Se o historiador ou o sociólogo podem se interessar pelos sentidos antigos da palavra, o teórico pode perfeitamente se limitar àquilo que o termo designa na época em que ele escreve. (JOUVE, 2012, p. 19).

## VOCÊ DEVE ESTAR SE PERGUNTANDO: ENTÃO TUDO É RELATIVO?

Na busca por responder a essa indagação, Jouve coloca a seguinte questão: não existem elementos comuns às diferentes acepções que o termo *arte* pode assumir ao longo da história? Além da palavra *arte*, não há uma prática, uma relação com os objetos, que sempre existiu em diferentes lugares? Segundo Jouve, portanto, a abordagem analítica não impede uma hipótese antropológica de fundo, ou seja, aquela que aposta em algo comum que serviria para unir as diferentes formas de entendimento do que seja a arte. Por isso, propõe a ideia de que a arte se constitui numa prática transcultural, que atravessa as culturas e os tempos. Se ela deve ser assim entendida, então, os objetos aos quais ela remete devem necessariamente compartilhar certo número de traços. Jouve reconhece haver pelo menos três traços distintivos da arte que seriam garantidores de seu caráter transcultural. Para ele, as obras de arte são objetos não utilitários (possuem uma finalidade sem fim), que exprimem alguma coisa (ou seja, revelam uma atenção ao seu sentido) e aos quais é reconhecido um valor. De acordo com a lógica de Jouve, essas características não revelariam uma essência da arte, uma vez que é possível haver objetos com tais características, ou traços, como ele chama, que não são considerados arte. No entanto, o inverso é verdadeiro, para o teórico, a arte contém em si tais traços. Como diz,

nada impede alguém de se servir de uma obra de arte para fins utilitários. Mas é óbvio que assim ela é desviada de sua vocação primeira. Se utilizamos uma tela de Rembrandt para ‘remendar uma porta’, um poema de Verlaine para estudar artigos definidos ou um romance de Sade para estimular a imaginação erótica, não os recebemos como obras de arte: objetos não artísticos poderiam facilmente cumprir as mesmas funções. Simetricamente, nada

proíbe que se reconheçam como obras de arte objetos que, na origem, tinham vocação utilitária, como um vaso antigo ou um manuscrito medieval: basta reconhecer-lhes um valor independente de sua função prática. (JOUVE, 2012, p.22)

Do mesmo modo que a arte não se reduz a uma finalidade prática, também não se reduz a uma realidade material ou física enquanto signo; ela sempre exprime algo, ou seja, ela sempre representa outra coisa que não ela mesma. É nesse sentido que um objeto prosaico, ao ser apropriado como arte, ao ser deslocado de seu lugar comum para um espaço de atenção estética, como fez Warhol com as caixas Brillo, passa a ser significativo de algo, pois passa a representar algo e, dentre muitas coisas, aponta para o ato criativo do artista.

Nesse ponto, portanto, Jouve chama a atenção para um aspecto importante no que se refere ao caráter expressivo da obra de arte: o fato de ela ter como ponto de partida uma causalidade intencional. No caso das caixas Brillo, seria apropriado dizer que um ato de vontade de Warhol acabou por transformar um objeto prosaico, utilitário, caixas de sabão em pó, em algo não utilitário e junto desse ato de Warhol carregou toda uma gama de sentidos. A questão da *causalidade intencional* é, segundo Jouve, capital, pois

permite distinguir claramente objeto estético de objeto artístico. Se qualquer objeto do mundo pode ser tornar o objeto de minha atenção estética, até mesmo os objetos não provenientes de uma causalidade intencional (o mar em fúria, uma flor, um céu de tormenta, etc. ), a relação artística supõe- ao menos parcialmente – a consideração dos estados mentais de que a obra de arte é consequência, a começar pela intenção e pelo projeto. Em suma, o que diferencia a relação artística da relação estética é a atenção dispensada ao conteúdo. (JOUVE, 2012, p. 25)

Por fim, dirá Jouve que um dos condicionantes da arte seria o fato de ser algo a que se atribui um valor, o que significa considerar que definir algo como arte pressupõe o seu sucesso quanto aos princípios de atenção estética, pertinência genérica e intenção estética.

**Do mesmo modo que a arte não se reduz a uma finalidade prática, também não se reduz a uma realidade material ou física enquanto signo; ela sempre exprime algo, ou seja, ela sempre representa outra coisa que não ela mesma.**

Concluirá Jouve, então, que

se aceitarmos a definição de obra de arte como ‘artefato não utilitário que exprime algo e ao qual atribuímos valor’, a história da arte é exatamente a história das variações na identidade do ‘se’ impessoal (quem está habilitado a atribuir valor?) e nos critérios de avaliação (quais são as propriedades da obra que devem ser levadas em conta?) Tal abordagem explica por que a história da arte não é nem uniforme, nem linear. Existem, em cada época, várias instâncias de legitimação, frequentemente conflituosas, cujos desacordos explicam a variedade e a diversidade das formas artísticas. Não apenas o ‘mundo da arte’ é uma realidade complexa, que faz intervirem atores muito diferentes (criadores, críticos, teóricos, historiadores da arte, instituições), como qualquer grupo, ou até mesmo todo indivíduo, pode construir o próprio universo artístico a partir de suas próprias expectativas. As sanções da história não são, além do mais, definitivas nunca: determinado objeto excluído do mundo da arte em uma época pode muito bem voltar a ele em outra e vice-versa (em função da evolução dos critérios de avaliação). (JOUVE, 2012, p 29).

Mas como fica a compreensão acerca da literatura tendo em vista toda essa discussão sobre arte? Jouve considera que tais conclusões também se aplicam à literatura, visto que deve ser entendida como uma arte. Mas se assim fosse, então bastaria substituímos o termo *arte* por *literatura* em tudo o que fora dito antes, e encerraríamos a discussão.

Não, isso não é possível, pois a literatura possui uma especificidade em relação às demais artes: “a arte literária depreende sua singularidade do fato de que o material que ela utiliza – a linguagem – já é em si mesmo um sistema significante”(JOUVE, 2012, p.29). Do mesmo modo que se pensa a arte como um conceito aberto, também se deve pensar a literatura de modo plural, reconhecendo, inclusive, que o termo como é entendido e usado hoje em dia ganhou estabilidade já na modernidade, visto que é apenas no século XIX que o termo passa a ser utilizado para referir-se ao “uso estético da linguagem escrita”(JOUVE, 2012, p. 30), antes disso o termo serviu para designar, de modo mais genérico, todo tipo de conhecimento produzido pelo homem, registrado e transmitido por escrito. Contudo, dirá Jouve que as questões que são postas à arte claramente não são postas do mesmo modo à literatura, visto que a força particular da arte literária residiria no fato de ser sempre um fato de sentido, ou seja, ser sempre necessariamente um objeto semiótico, materializado pela linguagem verbal, o que não acontece necessariamente com toda obra de arte.

Diferentemente das outras artes, então, conseguiríamos isolar a essencialidade da literatura pelo fato de esta sempre colocar em cena a linguagem verbal? Essa discussão já é bem antiga, mas bastante recorrente na teoria literária. Na próxima Carta de Navegação, tentaremos ver como essa questão se coloca e como se desenvolve.



## PARA IR ALÉM ACESSANDO OUTROS HORIZONTES

COLI, Jorge. *A arte para nós: o museu imaginário. O que é Arte*. 15ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

Neste texto, Jorge Coli discorre sobre o estatuto da obra de arte e especificamente sobre a revolução no mundo da arte causada por Duchamp, criador do chamado ready-made, do qual Andy Warhol é tributário.

DANTO, Artur. O mundo da arte. (Trad. de Rodrigo Duarte) *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, pp.13-25, jul. 2006.

Esse texto de Artur Danto é referência para a história e teoria da arte, nele o teórico se debruça sobre a obra citada por Jouve, *Caixas Brillo*, de 1964, de Andy Warhol. Ler especificamente a parte III, situada nas páginas 21 e 22. O texto foi escrito também em 1964, mesmo ano da obra de Warhol e afirma, basicamente, que a obra de arte produzida por Warhol depende de uma teoria para existir, tanto do ponto de vista criativo, da intencionalidade do artista, quanto da recepção.



<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/791/746>

SOUZA, Roberto Acízelo de. Belas letras: ascensão e queda. *Matraga*. Rio de Janeiro, v.15, pp. 85-95, 2003.

Neste texto, o professor Roberto Acízelo de Souza perfaz uma espécie de genealogia do termo *literatura* refletindo sobre a construção de seu sentido moderno em diferenciação ao conceito de belas letras.



<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga15/matraga15a10.pdf>

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLI, Jorge. *A arte para nós: o museu imaginário. O que é Arte*. 15ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995

DANTO, Artur. O mundo da arte. (Trad. de Rodrigo Duarte) *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, pp.13-25, jul. 2006.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* São Paulo: Editora Parábola, 2012.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Belas letras: ascensão e queda. *Matraga*. Rio de Janeiro, v.15, pp. 85-95, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A construção do conceito de Literatura e o estudo das Literaturas nacionais. *Cadernos de Letras da UFF*. Niterói, v. 9, pp. 109-110, 1994.

# REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

[Fotografia da exposição *Onde Vamos Dançar Esta Noite?*]. Copyright © 2020, Gazeta do Povo. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artes-visuais/arte-moderna-confundida-com-lixo-e-recriada-na-italia-2b9ju2au74fo6jg9ekcg147g5/> Acesso: 22/11/2021.

WHAROL, Andy. *Brillo Boxes*. 1964. Uso Justo. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964> Acesso em 21/11/2021.

## CARTA DE NAVEGAÇÃO II

# LITERATURA: O QUE É, COMO SE FAZ?

Na carta anterior, terminamos nossa navegação no ponto em que constatamos, juntos com Vincent Jouve, que a literatura é uma arte que se diferencia das outras por se constituir num trabalho com a linguagem. Perguntamo-nos, então, se diferentemente das outras artes conseguiríamos isolar a essencialidade da literatura pelo fato de esta sempre colocar em cena a linguagem verbal. Ou seja, seria possível saber o que é literatura e o que não é literatura quando nos colocamos frente a um texto? No caso da literatura, perguntar-se sobre a sua essência significa perguntar sobre a qualidade que faz um texto ser literário?

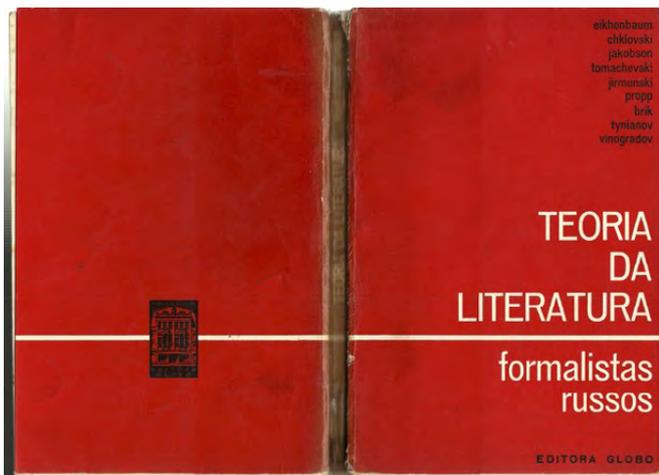
No campo da teoria literária, os primeiros a colocarem essa questão nesses termos, pensando no protagonismo da linguagem, foram os teóricos do chamado *formalismo russo*, em especial Victor Chklovski, com o ensaio de 1917 denominado *A arte como procedimento* (na tradução da edição brasileira) ou *A arte como processo* (na tradução da edição portuguesa), e Roman Jakobson, principalmente em seus textos *A novíssima poesia russa*, de 1919, e *Linguística e Poética*, de 1960.

Se você quiser saber um pouco mais sobre o movimento dos formalistas russos pode consultar o E-Dicionário de Termos Literários, organizado pelo professor Carlos Ceia, da Universidade Nova de Lisboa, clicando na imagem da página ao lado. 

No Brasil, os textos dos formalistas foram conhecidos por meio da tradução da Editora Globo, de 1976. Trata-se de uma tradução do francês para o português de uma obra organizada originariamente na França por Tzvetan Todorov, que a traduziu do russo para o francês. Você pode ler o prefácio deste livro escrito pelo professor e tradutor Boris Schnaiderman clicando na imagem da capa do livro ao lado.



Descrição da Imagem: Página de internet: site E-Dicionário de Termos Literários, em azul claro, com um quadrado ao meio, em azul escuro, escrito Genese e Desenvolvimento em branco.



Descrição da imagem: Imagem da capa do livro intitulado Teoria da Literatura: formalistas russos. Capa toda em vermelho, com o título e subtítulo em branco no canto inferior direito. Acima, no campo superior direito, os sobrenomes dos autores. Na imagem não é possível ler os sobrenomes.

Trata-se de uma excelente introdução ao pensamento dos chamados formalistas russos.

Chklovski foi pioneiro na chamada abordagem linguística da literatura. Nesse ensaio, acima mencionado, propõe que a linguagem dita poética, ou literária, seria aquela que se impõe como um desvio do uso da língua cotidiana. Segundo o autor, a vida prática produziria um achatamento de sentido, um uso desgastado da linguagem que, perdida em sua função de uso, deixaria de fazer-se notada e,

consequentemente, de fazer revelar novos modos de conhecimento. A arte, e em especial a literatura, teria a capacidade de singularizar momentos importantes, reveladores, destacando-se dos princípios unicamente comunicacionais como o da velocidade e economia de meios. O uso utilitário da linguagem geraria uma espécie de esvaziamento do sentido da descoberta, a arte, pelo contrário, seria capaz de funcionar como uma espécie de revelação, de retomada do encanto pela descoberta de um modo novo de ver o mundo. A arte e a literatura seriam capazes de gerar a desautomatização do conhecimento por meio da criação do efeito de *estranhamento (ostraniene)*, o qual seria proporcionado pela singularização da apreensão estética promovida pela forma artística. Para ter uma experiência do que consistiria esse estranhamento, experimente ler o seguinte texto de Julio Cortázar, intitulado *Instruções para subir uma escada*, publicado no volume *Histórias de Cronópios e Famas*.



**A arte e a literatura seriam capazes de gerar a desautomatização do conhecimento por meio da criação do efeito de *estranhamento (ostraniene)*, o qual seria proporcionado pela singularização da apreensão estética promovida pela forma artística.**

Com certeza, o texto de Cortázar deve ter lhe causado algum tipo de impacto, de estranhamento em relação ao modo como enxergamos o mundo. No mínimo, deve ter oferecido uma outra perspectiva de olhar para algo do mundo, a partir de onde podem ser elaborados novos modos de construção de sentido. O estranhamento, pois, tem a ver como um processo de desautomatização dos modos de apreensão do conhecimento do homem, o estranhamento do homem diante do fato literário seria capaz de fazer com que ele deixasse o plano utilitário de uso da linguagem e passasse a entrever novos sentidos, novas formas de construção de significados para o mundo. Estaria cristalizado na forma artística, e no caso da literatura, na forma linguística, o procedimento artístico capaz de gerar o *estranhamento* necessário para que a arte se constitua como tal. Nesse sentido, Chklovski conduz a teoria a uma relativização da percepção do objeto artístico e literário, uma vez que a literatura deixa de ser entendida apenas como aquilo que foi estabelecido pela tradição de modo canônico. A percepção do literário, e a sua constituição, portanto, dependem tanto da sua forma, de sua estrutura verbal, quanto do modo como o leitor se comporta diante dela. Nesse sentido, objetos prosaicos podem ser tidos como poéticos e os poéticos como prosaicos. Não existiria, pois, valor artístico em termos absolutos. Conforme comenta Teixeira (1998, p.36), com Chklovski, a literatura não é mais

entendida como um discurso ornado e ficcional que visa à imortalidade, mas como um modo especial de articulação da linguagem, cuja ideia de valor é rigorosamente relativa, pois leva em conta tanto a estrutura verbal do texto quanto a percepção do leitor e o eventual desgaste das formas, que, de estranhas e desautomatizadas, podem, com o passar do tempo, se tornar corriqueiras e previsíveis. (TEIXEIRA,1998, p.36)

Paralelamente a esse conceito de estranhamento proposto por Chklovski, devemos entender o conceito de *literariedade* cunhado por Jakobson, na tentativa de estabelecer um campo específico de conhecimento para aqueles que tomam a literatura como objeto de investigação. Ou seja, ao se perguntar sobre a especificidade do estudo da literatura, Jakobson acaba por forjar o conceito de *literariedade*, que seria capaz de garantir o lugar específico de interesse pela literatura. Boris Schnaiderman, no prefácio ao volume *Teoria da literatura: formalistas russos*, citado acima, considera o seguinte trecho de Jakobson quase que como um manifesto do movimento formalista:

A poesia é linguagem em sua função poética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. E no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da

literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o 'processo' como seu único herói. (JAKOBSON, 1919, apud SCHNAIDERMAN, 1976, p. IX - X)

Quando Jakobson refere-se ao processo, no trecho acima, como único herói do estudo da literatura, está retomando a noção de procedimento explorada por Chklovski, está indicando que a forma literária, o trabalho com a linguagem responsável por gerar o efeito de estranhamento no leitor, a sua função poética, portanto, é que devem figurar como objeto de investigação de quem se ocupa da literatura como objeto de conhecimento.

Dito assim de modo genérico, fica difícil vislumbrarmos de que se trata a tal da literariedade, ou seja, seria possível identificarmos a propriedade *daquilo que torna determinada obra uma obra literária*? Dito de outro modo, onde encontrar a forma da literatura, os procedimentos, ou as qualidades que fazem um texto ser tomado como literatura? O fato de um texto colocar a linguagem em primeiro plano o faz literatura? Apenas os textos tidos como literatura colocariam a linguagem em primeiro plano e seriam capazes de gerar o estranhamento? A literatura seria uma forma de ficção ou há ficções que não são literatura? A literatura seria uma forma especial de organização e de integração da linguagem capaz de tornar o texto um objeto estético? A literatura corresponderia aos textos que dependem sempre de uma relação intertextual e autoreflexiva, isto é, sempre apontam para outros textos e para si próprios? Ou a literatura seria sempre condicionada genericamente, a partir do enquadramento convencional dos gêneros lírico, narrativo e dramático? Talvez a literatura comporte todas essas vias como caminhos possíveis para se chegar a ela, ou seja, podem revelar elementos caracterizadores de *literariedade*, mas talvez nenhuma resposta positiva possa servir para nos indicar qual é a sua essência.

Para tornar as coisas mais palpáveis, convidamos você a realizar a seguinte experiência. Leia os textos que se encontram numerados abaixo e, sem dar um google (se não a brincadeira perde a graça), responda ao exercício. Depois voltamos a conversar.

| TEXTO |   | Há literariedade? |     | É literatura? |     |
|-------|---|-------------------|-----|---------------|-----|
|       |   | sim               | não | sim           | não |
| 1     | velha lagoa . . .<br>um sapo salta nela<br>o som da água  |                   |     |               |     |
| 2     | Noite. Um silvo no ar,<br>Ninguém na estação. E o trem<br>passa sem parar.  |                   |     |               |     |
| 3     | A maior<br>de todas as torres<br>começa no solo.  |                   |     |               |     |
| 4     | Há três coisas que jamais voltam:<br>a flecha lançada,<br>a palavra dita e<br>a oportunidade perdida.   |                   |     |               |     |
| 5     | Lamentar aquilo que não temos<br>é desperdiçar aquilo que já possuímos.   |                   |     |               |     |
| 6     | Quem olha para fora sonha<br>quem olha para dentro acorda.  |                   |     |               |     |
| 7     | Se procurar bem, você acaba encontrando<br>não a explicação (duvidosa) da vida,<br>mas a poesia (inexplicável) da vida.                                   |                   |     |               |     |
| 8     | Se em teu coração cultivaste a rosa do amor,<br>quer tenhas procurado ouvir a voz de Deus,<br>ou esgotado a taça do prazer,<br>a tua vida não foi em vão. |                   |     |               |     |
| 9     | A felicidade não é um destino aonde chegamos,<br>mas, sim, uma maneira de viajar.   |                   |     |               |     |
| 10    | Amigos vem e se vão,<br>inimigos se acumulam.   |                   |     |               |     |
| 11    | Fui me confessar ao mar. O que ele disse? Nada.   |                   |     |               |     |
| 12    | A velha insônia tossiu três da manhã.   |                   |     |               |     |

Primeiramente, vale mencionar que todos os textos contidos na tabela estão dispostos em sua integralidade, não são trechos de textos maiores. Ao analisá-los, você deve ter lançado mão de suas expectativas frente a um texto literário e procurou verificar se o texto correspondia a tais expectativas, você pode ter sido sugestionado pelas perguntas que fizemos anteriormente e ter se indagado se tais textos colocavam em primeiro plano a linguagem; se geravam algum tipo de estranhamento ou deslocamento do uso comum da linguagem; se seriam ficcionais, se seriam autorreflexivos, se haveria inscrito neles algum tipo de intertextualidade, se poderiam ser enquadrados em algum tipo de gênero literário, se reconheciam algum estilo de época ou de autoria, se geravam algum tipo especial de sentido, etc. Enfim, muitas poderiam ser as chaves de entrada e várias as possibilidades de se encontrar neles elementos ditos literários, ou aquilo que chamamos de literariedade, ou seja, a qualidade que faz de um texto literário. Sendo assim, para esse aspecto, muito

possivelmente você pode ter marcado verdadeiro para todos, ou para a maioria dos textos. O que, de fato, não estaria errado. Em certo sentido, é possível reconhecer traços de literariedade em todos os textos.

Contudo, quando a pergunta é se eles são literatura, aí ficamos com uma dúvida mais impositiva; naturalmente nos perguntamos: mas o que se está pressupondo como sendo literatura? Considerando o conjunto dos doze textos, seis são estabelecidos como literatura e seis não. O primeiro texto é um haikai, talvez o mais famoso, do maior poeta desse gênero, Matsuo Bashō (1644-1694). O segundo é também um haikai, mas de autoria de um poeta brasileiro, o campineiro Guilherme de Almeida (1890-1969). Os textos três, quatro, cinco e seis são frases identificadas como provérbios chineses e frequentemente são encontradas em biscoitos da sorte, já o texto 7 é um poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado *Lembrete*, publicado no livro intitulado *Corpo*. O texto 8 é um poema retirado do livro intitulado *Rubaiyat* de Omar Khayyam (1048 - 1131), um poeta, matemático e astrônomo da Pérsia. Os textos 9 e 10 são frases retiradas de para-choques de caminhões. Os textos 11 e 12 são minicontos, dois clássicos desse gênero, o primeiro da autoria de Lygia Fagundes Telles e o segundo de Dalton Trevisan.

Longe de averiguarmos a capacidade de acertar ou não, o que o presente exercício promove é uma experiência de deslocamento do contexto original dos textos nele apresentados, de modo que abre a possibilidade de enxergarmos literariedade em textos que não são tidos como literatura e até desconfiarmos da literariedade de textos consagrados como literatura. Podemos intuir a literariedade dos textos, mas não podemos decidir se são literatura sem termos mais informações sobre eles. Como já vimos anteriormente no tocante à arte de um modo geral, quando retiramos o objeto artístico de seu contexto, de seu espaço, e o lançamos a um outro contexto mais banal, ou simplesmente o descontextualizamos, muito provavelmente seremos levados a mudarmos nossa expectativa de apreensão. Do mesmo modo, quando lançamos a lugares especiais de atenção objetos banais, estes passam a ser contemplados de um modo diferente, podendo ser, inclusive, alçados ao status de arte. Isso acontece também com textos, isso não significa dizer, obviamente, que um haikai não se diferencia de uma frase de biscoito da sorte ou que um poema de Omar Khayyam equivale a uma frase de para-choque de caminhão.

## Podemos intuir a literariedade dos textos, mas não podemos decidir se são literatura sem termos mais informações sobre eles.

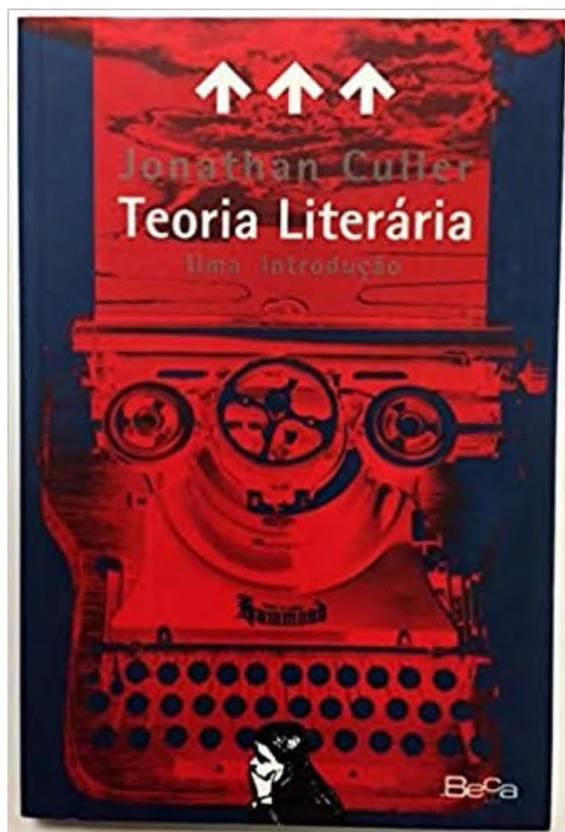


Significa, sim, que não há uma essencialidade centrada na linguagem, ou seja, uma condição necessária e suficiente que resida na linguagem que seja capaz de revelar se um texto é literatura ou não. Há uma série de outros elementos que nos permitem decidir se um texto deve ou não ser tomado como literatura. O conhecimento do gênero a que pertence, o nome do autor, a época em que foi escrito, o contexto da obra, as instâncias de legitimação que lhe deram status de literatura, dentre outros fatores. No caso, se soubéssemos as autorias dos poemas de Bashō ou Guilherme de Almeida poderíamos reconhecer a estrutura poética de um haikai e seríamos levados a reconhecer a técnica que é necessária para se conseguir construir um poema que aparenta, em sua superestrutura, uma simplicidade ímpar, com certeza o avaliaríamos de modo diferente dos outros textos. O mesmo vale para o caso de Omar Khayyan, se soubéssemos, por exemplo, a autoria, logo poderíamos descobrir que o nome Rubaiyat significa *quarteto*, derivado da palavra *quatro* em árabe e que tal quarteto é a forma estruturante da obra de Khayyan. O conhecimento do nome dos dois autores dos minicontos também é fundamental para reconhecermos o status de literatura dos dois textos, uma vez que tanto Lygia Fagundes Telles como Trevisan são contistas consagrados, pensar esses dois minicontos à luz das obras desses dois autores muda tudo.

Voltando àquela tentativa de definição da arte a partir de seu aspecto transcultural proposta por Jouve (2012), quando nos colocamos diante dos textos de modo desarmado e sem qualquer tipo de referência contextual, somos levados a considerar todos os textos como artefatos não utilitários que exprimem algo e a que devemos atribuir algum valor especial. Contudo, quando o contexto nos é revelado, emergem as condições para decidirmos ou não se os elementos de literariedade de cada texto são coerentes com sua condição de literatura ou não. Assim, o conhecimento de fatores extratextuais, sejam eles sociais, históricos, autorais, genéricos, teóricos, técnicos permite-nos não apenas identificar textos como literatura ou não, mas também avaliarmos tais textos, fazermos julgamentos de valor, juízos estes que sempre serão também condicionados a tais elementos de contingencialidade.

Vários teóricos da literatura voltarão a essa questão da literariedade estabelecida pelos formalistas russos quando lançam a si próprios o questionamento acerca da pertinência da existência de uma teoria sobre algo que chamam de literatura.

Jonathan Culler, professor da Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, em seu livro *Teoria Literária: uma introdução* (1999), mais especificamente no segundo capítulo, intitulado *O que é literatura e tem ela importância?*, procura testar o sentido do conceito de literariedade e se pergunta se aquilo que faz um texto ser tomado como literário depende de alguma característica essencial do literário. Diante da impossibilidade de uma saída essencialista, Culler pondera que a pergunta *o que é literatura?* não deveria ser respondida com uma definição, mas com uma análise, sempre. Assim, mostra como é complicado encontrar elementos essenciais que diferenciem os objetos literários e se pergunta se haveria qualidades nos poemas, peças e romances que seriam capazes de diferenciá-los de canções, conversas ou outros tipos de textos. Isso não parece ser possível de ser afirmado, mesmo porque o próprio conceito do que é literatura se modifica ao longo do tempo. Diante da volatilidade da definição do que seria literatura, Culler se pergunta se deveríamos desistir de procurar pelo caráter do que é o literário e assumirmos uma postura completamente relativista, que considerasse que a literatura é o que quer que uma dada sociedade, por meio de seus árbitros culturais, trate como literatura. Essa resposta bastaria? Culler diz que não, que essa resposta apenas deslocaria em vez de resolver a questão. Em razão desse deslocamento, em vez de nos perguntarmos pelo *o que é* da literatura, deveríamos nos perguntar sobre o que faz com que nós, ou uma sociedade, consideremos algo como literatura.



Capa do livro de Jonathan Culler. O nome do autor aparece centralizado, acima, abaixo o título Teoria Literária escrito em branco e o subtítulo uma introdução em cinza. Abaixo vemos a imagem de uma máquina de escrever e sobreposta a ela a imagem de um desenho de uma pessoa segurando o queixo com uma das mãos. Tudo isso em vermelho e as bordas da página em azul escuro.

Em tom de brincadeira, usando de uma metáfora invertida, Culler considera que talvez a literatura seja como a erva daninha, visto que não há nada numa planta tomada como erva daninha que a identifique como tal, mas sim é toda planta que nasce em local

indesejado. Tentar definir erva daninha nesse sentido seria impossível. Inversamente, a literatura seria tudo aquilo que um determinado grupo de leitores poderia achar que é literatura. Diferentemente da erva daninha, contudo, a literatura não seria aquilo que é o indesejado, mas o contrário, é todo discurso que se pretende valorizado esteticamente e socialmente. Por essa razão, argumenta que o fato de tomarmos um determinado texto como literário depende muito do contexto em que esse texto é lido: se versos são vistos num livro ou numa tira de biscoito da sorte, isso muda muito a consideração que fazemos do texto como sendo literatura ou não.

Dirá Culler, assim, que se a literatura é linguagem descontextualizada, retirada de outros propósitos e funções, desautomatizada, como queriam os formalistas, por essa mesma razão ela se tornaria, ela própria, um contexto capaz de suscitar tipos especiais de atenção. Para Culler, então, a literatura pode ser definida como uma maneira especial de organizar a linguagem ou como um tipo especial de atenção que a ela é reservada? Culler não aponta definitivamente para nenhum dos lados. Diz ele:

podemos pensar as obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos e podemos pensar a literatura como o produto de convenções e um certo tipo de atenção. Nenhuma das duas perspectivas incorpora com sucesso a outra e devemos nos movimentar para lá e para cá entre uma e outra. (CULLER, 1999, p.35)

A conclusão possível, portanto, é a de que a literariedade não está apenas no texto, mas, também, na maneira como é lido e no modo como chega ao leitor. Assim, concluirá Culler que a literariedade constitui-se numa espécie de pêndulo oscilante entre esses dois lados. Assim, quando somos advertidos de que estamos diante da literatura, ficaríamos dispostos a atentar para o comportamento do texto, para certos traços de linguagem que em geral ignoramos. Assim, dirá Culler que toda vez que isolamos elementos que possam ser identificados a algum tipo de literariedade,

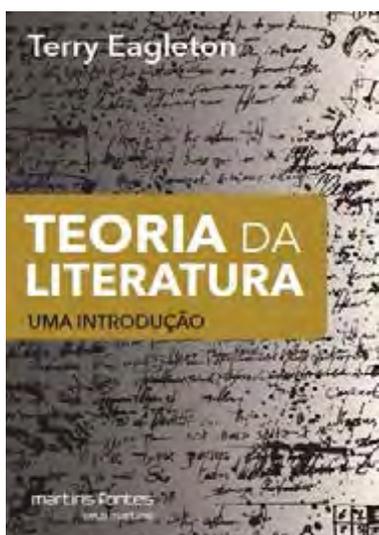
estamos lidando com o que poderia ser descrito como propriedades das obras literárias, traços que as marcam como literatura, mas também com o que poderia ser visto como os resultados de um tipo particular de atenção, uma função que atribuímos à linguagem ao considerá-la como literatura. (*Ibid.*, p. 42)

Nesse sentido, a literariedade da literatura residiria numa tensão que colocaria em jogo a interação entre o material linguístico e as expectativas do leitor, sempre convencionadas, acerca do que seja literatura. Assim, concluirá Culler que a questão *o que é literatura?* tem importância no contexto da teoria da literatura porque esta prática, ou instituição,

permitiria mantermos diante de nós como recursos de análise de qualquer discurso práticas de leitura convocadas pela atenção literária, quais sejam: “1. A suspensão da exigência de inteligibilidade imediata; 2. A reflexão sobre as implicações dos meios de expressão; 3. A atenção em como o sentido se faz e o prazer se produz.” (CULLER, 1999, p.47)

Independentemente do fato de ser impossível a delimitação essencialista do que seja literatura, Culler não deixa de reconhecer que o termo literatura serve para demarcar um lugar de prestígio aos discursos assim reconhecidos. Entendendo a literatura como prática social, Culler reconhecerá nela a existência de um caráter positivamente ambíguo, ao considerar que

A literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes – produzindo algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance – mas é também zombar dessas convenções, ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente. Assim, a literatura é ao mesmo tempo o nome do absolutamente convencional e do absolutamente demolidor. (*Ibid.*, 47)



Capa do livro de Terry Eagleton, intitulado *Teoria da Literatura: uma introdução*. Título escrito em branco e subtítulo em preto sobre uma tarja ao meio da capa em ocre. Ao fundo a reprodução de uma página sugerindo manuscritos. O nome do autor está em branco no canto superior esquerdo e o nome da editora também em branco no canto inferior esquerdo.

Terry Eagleton, um teórico literário britânico identificado com a matriz marxista, também enxerga a literatura, em certo sentido, como uma instituição social. Em seu livro *Teoria da literatura: uma introdução* (1994), logo na introdução, tal como Culler, postula: se a teoria literária existe, então seria óbvio o fato de que há algo sobre o qual se teoriza: a literatura? Contudo, Eagleton procurará demonstrar o quão pouco óbvia pode ser a proposição. Depois de acenar para uma tentativa de definição da literatura como sinônimo de ficção, própria do senso comum, tal como fez Culler, e de relativizá-la do mesmo modo, Eagleton passa a se perguntar se a literatura não seria um uso especial da linguagem. Isso o reconduz ao formalismo e à crítica dos seus principais conceitos, a saber, a ideia de literatura associada às noções de desfamiliarização, estranhamento, desvio da norma, discurso não pragmático, linguagem autoreferencial; forma não prática de se relacionar com a linguagem. Eagleton acena para todas essas possibilidades de definição da literatura, aponta o contraditório de todas as

possíveis saídas e considera que a literatura não pode, de fato, ser definida objetivamente, visto que ela não dependeria apenas da natureza do texto que é lido:

Se é certo que muitas das obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram 'construídas' para serem lidas como literatura, também é certo que muitas não o foram. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. (EAGLETON, 1994, p.9).

Eagleton está interessado em demonstrar que há movimentos de forças dentro das sociedades que orientam o enquadramento dos textos como sendo literatura ou não, considerando o lugar ocupado pela literatura como sendo um lugar de prestígio e portanto de disputa constante. Considerar um texto como sendo literatura significa alçá-lo a um patamar de prestígio. Como as relações de força nunca são constantes e se modificam ao longo dos tempos, o que é ou não considerado como literatura também se estabelece de modo flutuante e mutável. A literatura nasceria, pois, como resultado de deslocamentos históricos, sociais e culturais, que atenderiam a movimentos ideológicos, determinados pelos jogos de relações de força orientados ideologicamente.

**A literatura nasceria, pois, como resultado de deslocamentos históricos, sociais e culturais, que atenderiam a movimentos ideológicos, determinados pelos jogos de relações de força orientados ideologicamente.**

Quando Eagleton diz que alguns textos nascem literários, poderíamos pensar, por exemplo, em *Os Lusíadas*, de Camões, um texto que se impõe já dentro de uma certa tradição sedimentada do que seja literatura e prevê isso em sua recepção. Outros textos, por outro lado, não nascem como literatura, como a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que nasce como um registro histórico, como um texto de ordem documental, que posteriormente será incorporado pela recepção futura como integrante exemplar do início do que seria a

literatura brasileira. Ou seja, como quer Eagleton, ao texto de Caminha foi-lhe imposta a condição de literatura pela cultura que lhe sucedeu, calcada numa ideologia propositora de um caráter fundante da literatura nacional operada pelas inúmeras historiografias literárias do final do século dezenove e início do vinte. Do mesmo modo, outros textos, que não nasceram literatura passam a ter o seu lugar de existência para a posteridade justamente como literatura; é o caso de *Os Sermões* de Pe. Vieira. Nascem como gêneros

textuais muito bem determinados na liturgia católica e serão recebidos na posteridade não a partir de sua função primeira, ou dentro da dinâmica de funcionamento do gênero em que ganharam vida, mas passarão a ocupar um lugar canônico na história da literatura brasileira. Esses exemplos ajudam a clarificar também a noção de Culler de que a literatura nasce de uma forma de descontextualização, mas, ao mesmo tempo, propicia a criação de um novo contexto.

Esses deslocamentos que permitem a um texto ser alçado à condição de literatura dependem, pois, de instâncias outras que lhe são exteriores, que poderíamos chamar de instâncias de legitimação, tais como os críticos, a academia universitária, os livros de história literária, a crítica jornalística, a escola, os livros didáticos, as academias de letras, os prêmios literários, dentre muitos; com a ressalva, sempre, de que essas instâncias de legitimação também são variáveis, flutuantes e têm suas forças constituídas de modo relativo. Por exemplo, há duas ou três décadas, muito possivelmente pouquíssima gente tinha coragem de se referir aos livros de Paulo Coelho como parte integrante da literatura brasileira; hoje o status do autor e de sua obra já se mostra desenhada de outro modo, o autor já figura como um imortal da Academia Brasileira de Letras, o que, de certa maneira, avaliza o lugar do autor e de sua obra como literatura. O mesmo pode-se dizer da obra do grupo de rap brasileiro Racionais MC's. Gradativamente, as instâncias de legitimação foram absorvendo esse fenômeno cultural e, ao mesmo tempo, promovendo a sua inserção nos espaços de prestígio, ao ponto, inclusive, de passarem, a partir de 2020, a constar na lista das obras obrigatórias do vestibular de uma das universidades mais conceituadas do Brasil, a Universidade Estadual de Campinas, a Unicamp. A partir daí, passaram a figurar como objeto de estudo nas escolas e colégios e em materiais didáticos. Em certo sentido, portanto, esse movimento de deslocamento da margem para o centro proporcionado pelas instâncias de legitimação faz com que determinados textos sejam considerados de diferentes modos em diferentes tempos e passem a ser alçados à condição de literários. Há vinte anos, poderia soar estranho considerar as letras dos raps dos Racionais MC's como literatura, hoje talvez soe estranho dizermos o contrário.

O valor atribuído ao literário seria, pois, um elemento transitivo, condicionado por situações específicas, de acordo com critérios específicos. Nesse sentido, não existiria, segundo Eagleton, uma tradição literária que fosse valiosa em si, nem mesmo existiria a literatura, tomada como um conjunto de obras de valor inalterável e dotadas de propriedades comuns. Na esteira de sua teoria marxista, Eagleton, portanto, associa a noção do valor atribuído aos objetos ditos literários à ideologia que os envolve:

A estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por ideologia. Por ideologia quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos. Não entendo por ideologia apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes; considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social. (EAGLETON, 1994, p. 16)

A partir desse olhar para a literatura e para o literário perspectivado por essa noção de ideologia, Eagleton atenta para a situação de que apesar de a literatura não poder ser definida objetivamente, ainda assim não poderíamos correr o risco da conclusão ingênua de achar que a literatura é simplesmente o que caprichosamente alguém quer que seja:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria objetiva, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros. (*Ibid.*, p. 17)

Antes de finalizarmos, vale a pena atentarmos, diante desse estado de coisas, qual seria o papel de quem estuda literatura, já que não temos como definir literatura e, ao invés disso, quando muito o que temos é um objeto que se move e se modifica.

Antoine Compagnon, em seu livro *O Demônio da teoria: literatura e senso comum* (2012), parece apontar para o fato de que um dos papéis do estudioso da literatura seria justamente tentar fazer revelar os pressupostos assinalados por Eagleton. Esse seria, pois,

**O valor atribuído ao literário seria, pois, um elemento transitivo, condicionado por situações específicas, de acordo com critérios específicos.**

o papel da teoria literária, a qual Compagnon pensa em contraponto à crítica e à historiografia literárias. Se a crítica literária procura avaliar o texto, enunciando proposições do tipo *A é mais belo que B*, enquanto a história literária procura explicá-lo a partir de relações de anterioridade e posterioridade, de derivação e de contraste, a teoria pediria que os pressupostos dessas afirmações fossem explicitados. Assim, considera Compagnon:

O que você chama de literatura? Quais são seus critérios de valor?, perguntará ela aos críticos, pois tudo vai bem entre leitores que compartilham das mesmas normas e que se entendem por meias palavras, mas, se não é o caso, a crítica (a conversação) transforma-se logo em diálogo de surdos. Não se trata de reconciliar abordagens diferentes, mas de compreender por que elas são diferentes. A teoria faz perguntas, aquelas perguntas sobre textos particulares com os quais historiadores e críticos se deparam sem cessar, mas cujas respostas são dadas de antemão. (*Ibid.*, p. 22)

Segundo Compagnon, portanto, a teoria literária seria uma forma de aprendizagem da não ingenuidade, em razão disso ela responderia às perguntas não apenas dos teóricos imaginários encastelados em seus gabinetes, mas, antes, às questões que todos nós, leitores, nos colocamos diante dos fenômenos ditos como literários, ou seja, a teoria literária coloca questões a partir do senso comum, sem, contudo, oferecer a elas respostas simplistas, apaziguadoras ou consoladoras.



## PARA IR ALÉM ACESSANDO OUTROS HORIZONTES

Para conhecer mais sobre o movimento do formalismo russo, em especial os conceitos advindos do texto *A arte como procedimento*, de Victor Chklovski, leia o seguinte artigo:

VAZ, Valteir. Arte como procedimento - 100 anos depois: Em memória de Svetlana Boym. *RUS* (São Paulo), [S. l.], v. 9, n. 12, pp. 3-28, 2018.



<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/149992>

Pensar sobre os pressupostos que constituem a literatura, os julgamentos e conhecimentos sobre ela, bem como a ideologia que a condiciona requer pensá-la não de modo isolado, mas como uma instituição atuante dentro de um campo específico, como uma prática condicionada ao mesmo tempo pelos elementos estruturais da linguagem, convencionados (como os de gêneros literários), históricos, sociais e ideológicos. O literário se constitui como um campo de uma prática, o que caracterizaria, portanto, a noção de campo literário. Para saber mais sobre o conceito de campo literário ver:

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].

SOUZA, ROBERTO ACÍZELO DE. *Campo literário. Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 40-46, 2006.

Também poderá consultar a aula do Professor Carlos Reis, Catedrático da Universidade de Coimbra, em que discorre acerca do entendimento da literatura como instituição social e circunscrita a um determinado campo:



<https://vimeo.com/user34119652/review/160110987/4be8fa3201>

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Guilherme. *Melhores Poemas* (seleção e prefácio de Carlos Vogt). São Paulo: Global Editora, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. (3ª ed.). Porto Alegre: Globo, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de Cronópios e Famas*. 18a. Edição de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1994.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EICKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 3º ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

FRANCHETTI, P. (Org.); DOI, E. T.; DANTAS, L. *Haikai*. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004.

KHAYYAM, Omar. *Rubáiyát*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

LAU, Theodora. *Os Melhores Provérbios Chineses*. São Paulo: Editora Mandarim, 1997.

MATOS, Amir. *500 Frases De Para-Choques De Caminhão*. Local: Editora Leitura, 2005.

SCHNEIDERMAN, Boris. Prefácio. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1976.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Campo literário. Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TEIXEIRA, Ivan. O Formalismo Russo. *Revista Cult*. [S I], n.13, pp. 36-39, 1998.

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

As imagens de sites e de reproduções reduzidas de capas de livros foram produzidas pelo autor.

## CARTA DE NAVEGAÇÃO III

# REALIDADE, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Nesta carta, buscaremos investigar como se dá a relação da literatura como o mundo, ou seja, em que medida a criação artística e a realidade se relacionam e como os sentidos que podem ser extraídos dessa relação por meio do processo de interpretação acabam por revelar não apenas os valores sócio-históricos implicados no texto, mas também aqueles que emanam do processo de leitura.

Uma boa alegoria desse fenômeno que implica realidade, representação e interpretação pode ser apreendida da análise de uma pintura, talvez um dos primeiros *selfies* da história! Vejamos:



Imagem da obra *Os esposais dos Arnolfini*, de Jan van Eyck, a descrição da obra encontra-se na sequência do texto e na citação de Gombrich.

Trata-se da apresentação de uma cena aparentemente corriqueira ou banal. A cena, em si, numa primeira observação, não chama a atenção pelo fato de retratar algo muito inusitado. O que chama a atenção é, sim, o compromisso com o real, ou com a criação de efeito de real. Somos conduzidos para dentro do quarto do casal, tal como se testemunhas fôssemos de tal cena. Mas qual seria o sentido dessa cena?

Esta obra data de 1434, foi pintada pelo pintor flamenco Jan van Eyck e se intitula *Os esposais dos Arnolfini*. Segundo consta, a obra exibiria o então rico comerciante Giovanni Arnolfini e sua esposa, que se estabeleceram e prosperaram na cidade de Bruges (hoje

Bélgica), entre 1420 e 1472. Você pode saber mais sobre esse pintor e sua obra visitando o site *WikiArt*, clicando [aqui](#).



Gombrich (1999) trata da obra de Jan van Eyck no capítulo dedicado ao início do século XV, o qual denomina de *A Conquista da Realidade*. Segundo Gombrich, van Eyck foi inovador quanto à invenção de técnicas e de materiais novos no sentido de aperfeiçoar a busca pela retratação da realidade:

Para levar a termo sua intenção de espelhar a realidade em todos os pormenores, Van Eyck teve que aperfeiçoar a técnica pictórica. Foi ele o inventor da pintura a óleo. (...) Usando óleo em vez de ovo, podia trabalhar muito mais devagar e com maior exatidão. Podia fazer cores lustrosas, suscetíveis de serem aplicadas em camadas transparentes ou ‘vidradas’; podia adicionar cintilantes detalhes em relevo com um pincel de ponta fina, e realizar todos aqueles milagres de precisão e minúcia que espantaram seus contemporâneos e cedo levaram à aceitação geral do óleo como o veículo pictórico mais adequado.

A arte de Van Eyck atingiu talvez o seu maior triunfo na pintura de retratos. Um dos seus retratos mais famosos é o apresentado acima, que representa um mercador italiano, Giovanni Arnolfini, que viera aos Países Baixos em viagem de negócios, na companhia de sua noiva, Jeane de Chenany. À sua maneira, era uma obra tão nova e revolucionária quanto a de Donatello ou de Masaccio na Itália. Um simples recanto do mundo real fora subitamente fixado num painel como que por mágica. Nada lhe faltava: o tapete e os chinelos, o rosário na parede, a pequena escova ao lado do leito e as frutas no parapeito da janela e sobre a arca. É como se pudéssemos fazer uma visita aos Arnolfini em sua residência. O quadro representa provavelmente um momento solene na vida do casal: os seus esposais. A jovem acaba de pôr sua mão direita na esquerda de Arnolfini, e este parece estar prestes a colocar sua mão direita na esquerda dela, como símbolo solene de sua união. Provavelmente, o pintor foi chamado a registrar esse importante momento como testemunha, tal como um notário poderia ser chamado para declarar que estivera presente num ato solene idêntico. Isso explicaria por que o mestre apôs seu nome numa posição de destaque no quadro, com as palavras latinas: “Johannes de eyck fuit hic (Jan van Ecyk esteve aqui). No espelho ao fundo do quarto, vemos toda a cena refletida por trás, e aí, assim parece, também vemos a imagem do pintor e testemunha. Ignoramos se foi o mercador italiano ou o artista nórdico quem concebeu a ideia de fazer tal emprego do novo gênero de pintura, o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha. Mas quem quer que tivesse tido a ideia, por certo havia compreendido rapidamente as tremendas possibilidades existentes na nova maneira de pintar de Van Eyck. Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, na mais verdadeira acepção da palavra.” (GOMBRICH, 1999,p. 240).

Num primeiro olhar, o que chama a atenção, mesmo sem sabermos detalhes a respeito das inovações técnicas de van Eyck, é o esmero em nos apresentar a realidade da cena, ou seja, há uma busca pela criação do efeito de realidade. Van Eyck nos transporta para o quarto do casal Arnolfini.

Quando passamos a enxergar o quadro a partir dos dados contextuais apresentados por Gombrich, por exemplo, aí podemos perceber que van Eyck denunciou-se no quadro em nome de maior fidedignidade, de maior realismo. Tal como se dissesse, esse é o retrato do que eu vi, porque eu vi com os meus próprios olhos e posso provar. Trata-se de um efeito de realidade que antecipa a função fotográfica da retratação da realidade e Gombrich chega a dizer que a técnica realista de van Eyck poderia ter sido convocada pelo casal para constituir uma espécie de prova.



Imagem do detalhe da pintura de Van Eyck contendo o espelho que reflete a cena retratada dentro do quarto.

O caráter realista deste quadro parece ter, inclusive, uma função documental, tal como uma fotografia de casamento. Além de os elementos retratados na pintura funcionarem como preenchimento de um cenário, reforçando, assim, o seu efeito de realidade; podem ensejar interpretações que remetem ao aspecto simbólico de certas imagens, quando vistos sob o contexto da cena de um casamento. Essa interpretação simbólica foi dada, por exemplo, por um dos primeiros grandes intérpretes desse quadro, o teórico Erwin Panofsky em um ensaio de 1934. Se olharmos com mais atenção à pintura, detalhes que podem parecer casuais, quando encarados dentro do contexto da cena, passam a ganhar outros significados



Detalhe da pintura de Van Eyck, a inscrição em latim grafada na parede: Johannes de eyck fuit hic (Jan van Eyck esteve aqui, abaixo a data 1434).

simbólicos. A começar pela própria posição das personagens, a presença do cão de estimação, a posição das tamancas, o rosário na cabeceira da cama, o candelabro com uma vela acesa, dentre outros detalhes. Mas o que chama mais a atenção é o espelho ocupando o lugar central da pintura.

Os únicos que faltariam para completar a cerimônia do matrimônio seriam o sacerdote e a testemunha, mas ambas as personagens aparecem refletidas no espelho, junto do casal: um clérigo e o próprio pintor, que atua como testemunha, e que, com sua assinatura, não só reclama a autoria do quadro como testifica a celebração do sacramento: *Johannes de eyck fuit hic 1434 (Jan van Eyck esteve aqui em 1434)*. O quadro seria, portanto, um documento matrimonial, cuja autenticidade é simbólica.

Aqui, portanto, o pintor assina a obra e a sua assinatura, em vez de denunciar aspecto construído da representação e de quebrar o efeito de realidade, pelo contrário, funciona de modo a reforçar este efeito, já que a assinatura do pintor estaria grafada não na pintura, mas naquilo que ela representa, na parede do próprio dormitório do casal.

Passamos, portanto, da compreensão do conceito imitação, enquanto cópia do real, para a ideia de representação do real enquanto recriação do real e como contraponto que possibilita, inclusive, a existência do real. Agora, pudemos perceber como a busca pela objetividade pode conduzir a ideia de imitação para a ideia de uma representação que pretende fazer um sentido, transmitir uma informação e que pode ser alçada ao nível do simbólico. A representação objetiva do real pode, inclusive, constituir-se como uma criação do próprio real.

Quando pensamos, portanto, em representação do real, a imagem mais clara que nos vem à mente é a ideia de espelhamento semelhante ao de uma retratação fotográfica. O que estaria mais próximo de uma imagem da realidade seria, pois, uma reprodução fotográfica dessa realidade. Isso é o que objetivavam, por exemplo, alguns pintores holandeses do século XVII, que pareciam perseguir o efeito de realidade da fotografia mesmo muito antes da invenção desta. Observe a pintura abaixo:



Imagem da pintura de Willem Kalf, descrita na sequência.

Essa pintura é uma natureza morta do pintor holandês *Willem Kalf*, datada de 1653. O que nos chama a atenção é justamente a *intenção* autoral de apagar os indícios de que estamos diante de uma pintura, de modo que passamos a ser conduzidos à impressão de que estamos diante de retratos reais de uma cena, em detalhe, de um momento mezinho: os tons vivos das tintas, a riqueza de detalhes das frutas, o cravejado em alto relevo das taças, o aspecto translúcido das taças de cristais. O brilho do vidro e dos metais, o aspecto lustroso da superfície da lagosta ou do chifre que serve de adorno à mesa. Tudo conduz o nosso olhar a acreditarmos que estamos, de fato, diante de imagens reais, de imagens tais quais as que se apresentam na realidade.

A arte do artista está em se apagar diante do aspecto convincente de sua arte. Ou seja, a sua técnica de pintura está a serviço justamente do apagamento de sua técnica diante de olhos desavisados. Aqui, poderíamos dizer que a técnica foi usada de modo exímio na construção da verossimilhança. As imagens são tão espantosamente verossímeis que nós,

espectadores modernos, chegamos a duvidar de que estamos diante de pinturas e por alguns momentos chegamos a pensar se não seriam fotografias, mesmo. Um espectador mais desavisado poderia facilmente acreditar que fossem fotografias. Hoje em dia, inclusive, há fotógrafos que buscam reproduzir as pinturas de Kalf, ironicamente lançando-se ao desafio de fazerem a fotografia imitar o realismo da pintura.

Gombrich (1999) insere Willem Kalf no capítulo que denomina de *O Espelho da Natureza*, reservado a tratar da arte holandesa do século XVII. Diz o seguinte:

Quando intitulei este capítulo O espelho da Natureza, não quis apenas dizer que a arte holandesa tinha aprendido a reproduzir a natureza tão fielmente quanto um espelho. Arte e natureza nunca são tão frias nem tão polidas quanto um espelho. A natureza refletida na arte reproduz sempre o próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e, portanto, seu estado de ânimo. É esse fato, sobretudo, que torna o mais 'especializado' ramo da pintura holandesa tão interessante: o ramo conhecido por natureza-morta. Usualmente, essas naturezas-mortas exibem belos vasos cheios de vinho e frutas apetitosas, ou outras iguarias convidativamente dispostas em requintadas porcelanas. Tais quadros se harmonizavam bem com uma sala de jantar e não faltavam, por certo, os compradores. Contudo, são mais do que meros lembretes dos prazeres da mesa. Os artistas podiam escolher livremente, nessas naturezas-mortas, quaisquer objetos que lhes aprouvessem pintar e dispô-los sobre uma mesa segundo a sua fantasia. Assim, tornaram-se um estupendo campo de experimentos para certos problemas especiais dos pintores. Willem Kalf (1619-93), por exemplo, gostava de estudar a maneira como a luz é refletida e refratada pelo vidro colorido. Estudou os contrastes e harmonias de cores e texturas, e tentou realizar novas harmonias e coloridos, e metais polidos. Sem que eles mesmos o soubessem, esses especialistas começaram a demonstrar que o tema da pintura é muito menos importante do que se poderia pensar. Assim como palavras triviais podem fornecer o texto para uma bela canção, também objetos triviais podem compor um quadro perfeito. (...) Mas assim como existe grande música absolutamente sem palavras, também há grande pintura sem temas importantes. Foi essa a descoberta que os artistas do século XVII vinham se esforçando para alcançar desde o instante em que perceberam a beleza pura do mundo visível. E os especialistas holandeses que consumiram a vida pintando o mesmo tipo de assunto acabaram provando que o tema é de importância secundária. (GOMBRICH, 1999, pp. 429-430).

Essa releitura é interessante pois serve para chamar a atenção para a inevitabilidade da dialética da representação: a fidelidade ao real lança mão do fictício (no sentido daquilo que é criado). O acesso à realidade se dá, sempre, por meio de uma elaboração de tal realidade. Curiosamente, o rebaixamento em relação ao conteúdo, como ensina Gombrich, já que Kalf traz para dentro da arte um tema banal, acaba por lançar luzes à sua técnica. Assim, ao representar-se natural, a arte denuncia-se em sua artificialidade: o mesmo movimento que busca a fidelidade encaminha a arte para uma traição inevitável.

Vejamos, pois, como as questões de representação e de construção do simbólico colocadas em tela por Jan van Eyck e Willem Kalf podem ser vistas espelhadas na literatura. O caso emblemático é o de Gustave Flaubert que tinha com objetivo estético apagar os julgamentos do narrador, para que a narrativa se mostrasse ao leitor, sem que este tivesse a impressão de estar sendo guiado por um autor. O objetivo de Flaubert é o da objetividade mais bem acabada. Vejamos o trecho a seguir, que é exemplar de sua arte literária e guarda uma série de semelhanças, inclusive, com as duas pinturas vistas anteriormente, já que retrata também uma cena de casamento, tal como Van Eyck, e procura reconstruir imageticamente também uma mesa posta, tal como Kalf:

(...) Puseram a mesa debaixo do barracão. Havia quatro lombos, seis frangos guisados, bifes de caçarola, três pernas de carneiro, um belo leitão assado, guarnecido de quatro chouriços. Nos cantos viam-se garrafas de aguardente. A sidra doce espumava espessamente em torno das folhas e todos os copos tinham sido previamente cheios de vinho até as bordas. Grandes pratos de creme de leite, que oscilavam ao menor movimento da mesa, apresentavam, na superfície, as assinaturas dos noivos, em arabescos de confeitos. Para as tortas e para os doces tinham contratado o pasteleiro do Yvetot, o qual, como estava começando a vida, esmerou-se o quanto pôde e apresentou, espontaneamente, à sobremesa, um prato enfeitado que provocou aplausos. Na base era um quadrado de cartão azul, figurando um templo com pórticos, colunatas e estatuetas em volta, em nichos constelados de lantejoulas; depois, formando um segundo andar, uma torre de bolo de Sabóia, rodeada de fortificações de angélica, amêndoa, passas, quartos de laranja, e, finalmente, na plataforma superior, que era uma campina verdejante, onde havia rochedos com lagos de doce e barcos feitos de casca de noz, via-se um Cupido balouçando-se num trapézio de chocolate, cujos postes terminavam em dois botões de rosas naturais, à guisa de esferas, no cimo.

Comeram até a noite. (...) (FLAUBERT, 1981, pp. 40-41)

Este é um trecho do capítulo quarto de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em que narra o episódio do casamento aburguesado de Carlos Bovary com Emma, a protagonista da narrativa. O trecho acima é o suprassumo do realismo flaubertiano, construído com um esmero de detalhes, somos levados a visualizar a mesa com os comes e bebes da festa de casamento, mesa esta colocada debaixo do barracão da propriedade dos pais de Carlos.

Este romance está distante duzentos anos das pinturas de Willem Kalf, mas muito da intencionalidade artística de Flaubert podemos entender que coaduna com a do pintor holandês, já que ambos perseguem a criação do que chamamos anteriormente de efeito de realidade. Do mesmo modo que o pintor nos coloca diante de uma mesa casual e belamente adornada, Flaubert também conduz nosso olhar sobre a mesa da festa de

casamento até o clímax da descrição do prato principal, algo como se fosse um bolo de noiva, em que é possível visualizar um cenário idílico. O interessante da cena composta por Flaubert é que por ela se busca inserir o leitor na cena, como se ele pudesse enxergá-la com os seus próprios olhos, sem a intervenção do narrador. A impressão que se busca é a de que, ao lermos tal cena, sejamos transportados a ela. Flaubert procura nos mostrar em sua narrativa, furtando-se aos comentários, do mesmo modo como age a pintura de Kalf.

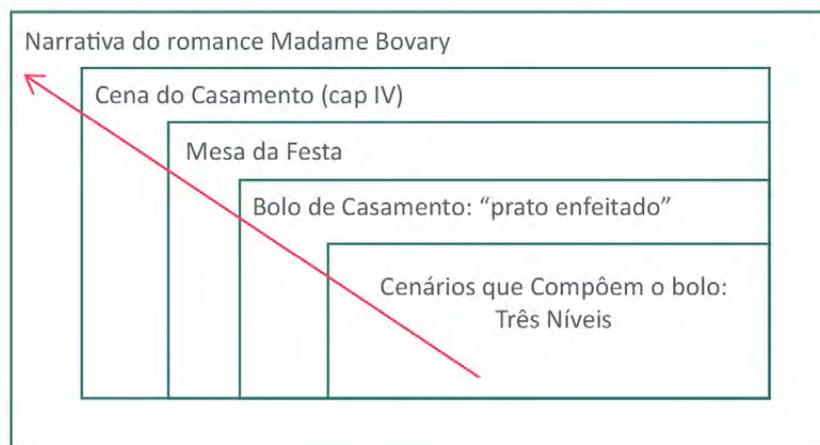
Ambas são realistas num sentido lato, tanto a pintura quanto o texto, pois ambas buscam um espelhamento imagético. Contudo, ambas acabam por denunciar o caráter construído e, no caso de Flaubert, essa busca pela objetividade tem como finalidade conquistar o leitor, como se da cena este participasse como testemunha e, a partir dos detalhes, pudesse tirar suas conclusões sobre as personalidades das personagens e sobre a sociedade que desfruta daquela mesa de comida, no caso, o de uma sociedade burguesa, abonada e ávida por um certo requinte, expresso nos detalhes pequenos burgueses, tais como as assinaturas dos noivos nos pratos ou a sobremesa que provocou aplausos. Em vez de Flaubert utilizar um narrador preocupado em comentar as personalidades das personagens e em analisar as cenas, ele opta por nos mostrar as cenas, descrevendo-as do modo mais objetivo possível, de modo a nos transportar para dentro delas.

Da mesma forma que com van Eyck somos levados a testemunharmos, com ele, o casamento dos Arnolfini, com Flaubert somos levados a testemunhar o casamento do casal Bovary. Se em Flaubert, contudo, a voz do narrador pretende-se apagada para transferir ao leitor o maior efeito de objetividade; no caso da pintura de van Eyck o que ocorre é justamente o contrário, a cena representada pretende ser aproximada da realidade ao inserir dentro dela o próprio pintor. Neste caso, então, somos conduzidos a testemunhar a cena retratada na pintura, juntamente do pintor, ou seja, funcionamos como uma espécie de testemunha do testemunho do autor.

O efeito de real buscado por Flaubert tem por objetivo constituir o leitor como uma espécie de testemunha da cena, esta não é contada e muito menos comentada, já que a busca é pelo apagamento da voz narrativa, que se alterna entre a descrição e o sumário, como os dois períodos que iniciam e encerram o trecho citado. A busca é pela objetividade, tal como nos quadros da natureza morta, mas ao analisarmos a inserção deste trecho na cena do casamento, podemos perceber a mão do autor orientando nosso olhar, o que faz com que o que pode ser visto num primeiro momento de modo objetivo passe a ganhar um aspecto simbólico, significativo.

Denis Bertrand, em sua obra *Caminhos da semiótica literária* (2003), propõe uma interpretação semiótica do trecho de *Madame Bovary* acima citado e extrai daí elementos que sustentam haver nessa obra de Flaubert uma crítica aos costumes burgueses e aos valores nele representados. Para usarmos uma linguagem cinematográfica, é quase como se Flaubert usasse a técnica de um zoom que vai fechando o quadro da cena do casamento até focalizar o plano central da mesa de casamento, em que está o prato enfeitado. De maneira inversa, Bertrand analisa de que modo os cenários que compõem o prato enfeitado, que faz as vezes de um bolo de casamento (constituído de três níveis), servem para iluminar significativamente os demais espaços da narrativa, conforme o diagrama abaixo.

#### NÍVEIS DE REPRESENTAÇÃO



Fonte: autoria própria.

Se reinserirmos essa interpretação ao contexto maior da cena do capítulo, que retrata o casamento pequeno burguês de Carlos e Emma e, ainda, projetarmos essa cena no contexto maior do enredo conhecido desse romance, a representação do prato enfeitado de casamento acaba funcionando como uma espécie de caricatura de tudo o que vai desmoronando ao longo do romance.

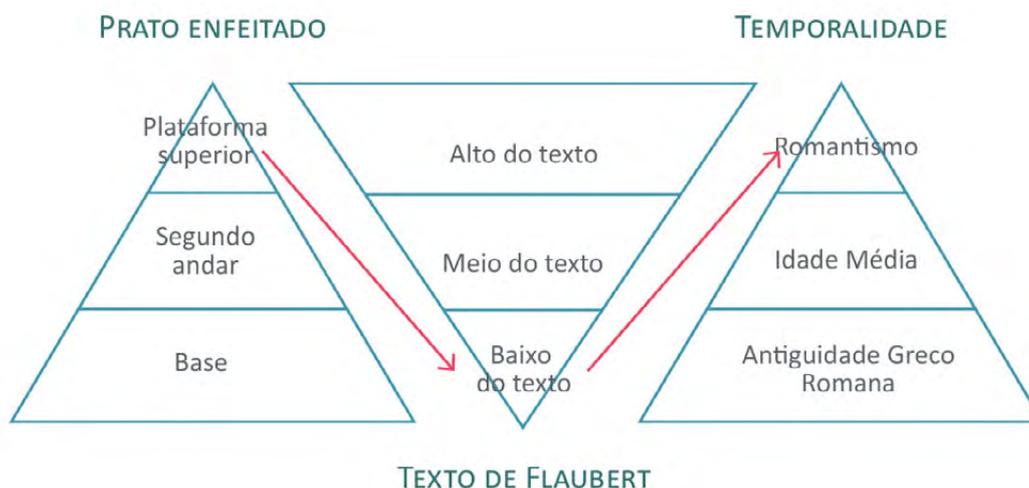
Bertrand (2003) considera haver uma hierarquia de valores representada nos níveis do prato enfeitado. Este seria composto por uma base, um segundo andar e a plataforma superior. Em cada um desses níveis, elementos concretos, da realidade, representando alguma imagem e as imagens, respectivamente, representando períodos históricos e seus respectivos valores:

## REPRESENTAÇÃO DENTRO DA REPRESENTAÇÃO

|                     | REPRESENTAÇÃO   | SIGNIFICADO   |   |
|---------------------|---|---|---|
| Prato Enfeitado     | Materialidade Significante                                    | Imagem Representada   | Significados Sugeridos  |
| Base                | Cartão azul; papel dourado                                    | Templo; pórticos; colunatas; estatuetas; nichos; estrelas                     | Nobreza; retidão; equilíbrio; tradição; religião; sagrado; espiritualidade                |
| Segundo Andar       | Bolo de Saboia; angélica, amêndoa, passas, quartos de laranja | Torre; fortificações  | Solidez; força; sustentação material  |
| Plataforma Superior | Doce; casca de noz; chocolate                                 | Campina verdejante; rochedos; lagos; barcos; cupido; trapézio; postes; botões | Satisfação física e espiritual; prazer; saciedade; idílio; realização amorosa; felicidade |

Fonte: adaptado de Bertrand (2003).

Considerando simbolicamente a posição, no texto, do idílio amoroso, Bertrand conclui que há um rebaixamento do amor sublime romântico. Ironicamente, contudo, esse romantismo vem à tona por meio do estilo realista de Flaubert. Trata-se de uma imagem irônica, pois, ao mesmo tempo em que se sugerem os tempos da humanidade culminando no romantismo, a representação deste, contudo, é construída para ser destruída tanto pelo enredo, quanto pelo estilo.



Fonte: adaptado de Bertrand (2003).

Da simples imitação da realidade passamos à noção de representação, porque já preme de significados. Assim, então, é que somos capazes de ver no próprio texto um trabalho de construção imagética da qual é possível extrair uma interpretação sobre o próprio romance como um todo. Conforme indica Bertrand, os valores sugeridos pelas imagens indicam valores de períodos históricos distintos, da antiguidade, da idade média e do romantismo. Contudo, a própria cena retratada, o episódio do capítulo, bem como o enredo de todo o romance acabam por não se coadunarem com nenhum desses valores, ou melhor, a busca pela realização dos hedonistas românticos conduzirá a personagem protagonista, Emma Bovary, a perder todos os outros valores, sejam os medievais ou os da antiguidade greco-romana.

A representação mimética, aqui, está a serviço do estabelecimento da coerência e do sentido da narrativa. Portanto, a imitação, quando alçada a um contexto narrativo, constitui-se como representação, já que demanda um salto interpretativo que dota os elementos imagéticos de aspectos simbólicos, que passam a fazer sentido no contexto narrativo.

Esse caráter simbólico e o salto interpretativo fazem com que possamos vislumbrar na obra tanto os valores sociais que vigoravam na época em que a história foi escrita, como possíveis críticas a esses valores. Nesse sentido, o real que é trazido pela obra também depende de como a obra é recebida.

No caso de Flaubert, por exemplo, uma leitura contemporânea de *Madame Bovary* pode enxergar nela um viés crítico da sociedade burguesa da época, da hipocrisia dos valores cristãos, uma denúncia sobre a condição subalterna da mulher, dentre uma série de possibilidades. Contudo, dificilmente alguém, hoje em dia, lerá *Madame Bovary* como uma ameaça aos princípios morais e religiosos da sociedade e enxergará na personagem principal, Emma, um mal exemplo capaz de influenciar o comportamento das mulheres. Muito dificilmente algum pai, hoje em dia, proibirá a filha de ler *Madame Bovary* com medo que ela se desvirtue imitando a personagem do livro. Isso é mais difícil de acontecer hoje em dia, mas não é impossível. Algo parecido aconteceu recentemente no Brasil. Em fevereiro de 2020, a Secretaria de Estado de Educação de Rondônia emitiu um memorando com uma lista de livros de literatura que deveriam ser recolhidos das escolas, com a justificativa de que seriam livros com conteúdos inadequados a crianças e adolescentes. Dentre os 43 títulos indicados estavam *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Se quiser saber mais, acesse a seguinte reportagem:



<https://www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/2020/02/leitores-postam-fotos-de-livros-censuradas-pelo-governo-de-rondonia.shtml>

No caso de Flaubert, a recepção do romance foi bastante dura em termos morais e religiosos, o livro não chegou a ser censurado, mas o autor chegou a ser processado.

Você pode ler o texto da sustentação oral no processo contra *Madame Bovary*, de 1857, na seção intitulada *O romance sob acusação*, de autoria de Walter Siti, do livro *O mundo do Romance*, de Franco Moretti (2009).



No texto, o advogado de acusação Ernest Pinard, depois de ter analisado uma série de cenas do romance, diz ter encontrado na obra de Flaubert *o duplo delito da ofensa à moral pública e à religião* (PINARD, *apud* SITI, p. 211). O advogado adianta-se às refutações de quem poderia considerar o romance moral, já que impõe à personagem Emma Bovary um fim trágico, sofrido, que acaba com a morte. Em certo sentido, portanto, o adultério seria punido, e o romance poderia ser lido como um exemplo, como uma espécie de lição para as mulheres que quisessem enveredar para os mesmos caminhos da personagem protagonista. Contudo, o advogado considera que o final da obra não pode anistiar o que ele chama de “detalhes lascivos que nela podemos encontrar”, já que estes seriam uma ameaça ao público leitor do romance, não homens, mas “moças, algumas vezes mulheres casadas”. Para o advogado, não há condenação expressa das atitudes de Emma Bovary dentro do romance, seja pelas palavras do autor (que em nenhum momento julga a personagem) ou das demais personagens, o marido, Carlos Bovary, o farmacêutico Homais ou o pároco Bournisien. Para Pinard, o modo como é construída a narrativa faz com que todas as demais personagens sejam representadas como fracas diante de Emma Bovary, não haveria antagonismo em relação às suas atitudes e, por conta disso, o que acabaria prevalecendo seria a força dessa personagem, diz: “O único personagem que nele domina é a sra. Bovary” (PINARD *apud* SITI, 2009, p. 213). Conclui, portanto, o advogado, a sua acusação, considerando que “o ódio, a vingança, o amor; o mundo somente vive disso e a arte deve pintá-los; mas quando os pinta sem freios, sem medidas” (idem *ibidem*) conduziria a arte a se estabelecer sem regras e arte sem regras não seria mais arte.

Como se vê, esse texto de recepção do romance *Madame Bovary*, pela acusação que sustenta, acaba por revelar os valores morais e religiosos que vigoravam na sociedade em que surgiu. De certo modo, a acusação pede uma espécie de censura ao livro, já que poderia ser nocivo aos leitores (mais especificamente às leitoras, em que pese o machismo revelado

no discurso do advogado) visto que enalteceria comportamentos contrários aos valores estabelecidos. O curioso, contudo, é perceber que ao se convencer disso, o advogado está, de certo modo, reconhecendo o poder de convencimento da escrita realista burilada por Flaubert. Em outros termos, ironicamente, é uma espécie de vítima de Flaubert.

Não é pelo fato de a narrativa representar algo que ela defende esse algo. Lembrando Culler (1999), a literatura pode ser o lugar da representação daquilo que é extremamente conservador, mas também do absolutamente demolidor. A representação literária, portanto, coloca em cena valores, ideologias, e provoca do mesmo modo reações ideológicas e juízos morais e éticos em suas recepções.

**A representação literária, portanto, coloca em cena valores, ideologias, e provoca do mesmo modo reações ideológicas e juízos morais e éticos em suas recepções.**





## PARA IR ALÉM ACESSANDO OUTROS HORIZONTES

Para aprofundar o debate teórico acerca da relação entre realidade, representação e interpretação, você pode ler o seguinte texto:

COMPAGNON, Antoine. O Mundo. In: *O demônio da teoria- literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto; Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Assista à aula do Professor Carlos Reis, Catedrático da Universidade de Coimbra, em que discorre acerca da relação entre ideologia e literatura engajada.



<https://vimeo.com/user34119652/review/175835632/ce58bf6510>

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro & São Paulo: Editora Record, 1996.

SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura doromance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pp. 164-241.

# REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

KALF, Willem. Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos. 1653. Óleo sobre tela. Londres, National Gallery. Domínio público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/willem-kalf/still-life-with-drinking-horn-1653> Acesso em 22/11/2021

EYCK, Jan van. O casal Arnolfini. 1434. Londres, National Gallery. Domínio público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jan-van-eyck/o-casal-arnolfini-1434> Acesso em 22/11/2021.

## CARTA DE NAVEGAÇÃO IV

# IDENTIDADES, TERRITÓRIOS E DESLOCAMENTOS

Você já se perguntou sobre o que significa identidade, seja a de um indivíduo, a sua própria, por exemplo, ou de uma coletividade, de um povo, de uma nação?

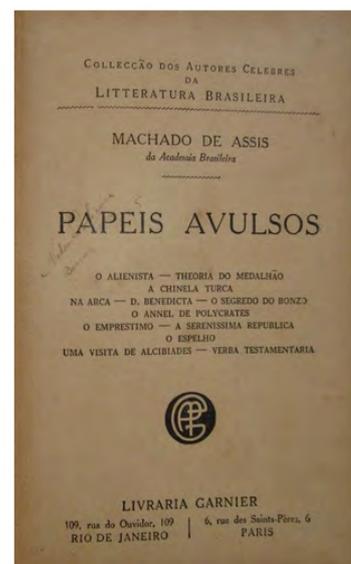
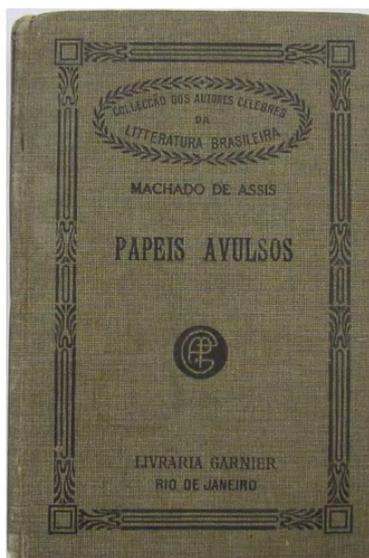
Além disso, você já se questionou sobre como o território, entendido como delimitação física, geográfica, ou como zona simbólica ou ideológica, bem como os deslocamentos, quer sejam espaciais ou temporais, são capazes de condicionarem a constituição da identidade, seja ela individual ou coletiva?

Pois bem, é por essas questões que pretendemos navegar esta carta.

Nosso ponto de partida começa com a leitura do conto *O Espelho*, de Machado de Assis.

Esse conto foi originalmente publicado no jornal *Gazeta de Notícias* no dia 8 de setembro de 1882, com um subtítulo ironicamente pretensioso: *Esboço de uma nova teoria da alma humana*. O conto foi reunido na antologia *Papéis Avulsos*, publicada no mesmo ano.

Você pode ler esse conto acessando as obras completas do autor, de domínio público, que estão disponíveis no site do Ministério da Educação: <http://machado.mec.gov.br/>



Reprodução da capa e folha de rosto de um exemplar da primeira edição de *Papéis Avulsos* <https://www.gutenberg.org/files/57001/57001-h/57001-h.htm>. Descrição da imagem: não há imagens nas capas. Há o título do volume centralizado, acima o nome do autor e abaixo o nome da editora Garnier.



Imagem do site dedicado a Machado de Assis. À esquerda, a imagem do autor, de barba e bigode, usando pince nez, trajando terno e gravata. Ao meio, centralizada, uma faixa em preto com o nome do autor escrito em branco, logo abaixo uma faixa em amarelo, com as palavras vida e obra escritas em preto. À direita, um quadro negro com os títulos das páginas de navegação do site escritas em letras brancas.

Agora que você já leu o conto de Machado de Assis, para iniciarmos nossas discussões acerca do conceito de identidade, ouça o Episódio 10, do *Podcast* semanal do professor Dante Gallian, da Universidade Federal de São Paulo, em que tece uma instigante reflexão sobre o conto *O Espelho*, de Machado de Assis:



Imagem do site do podcast referido no texto. À esquerda, um quadrado em verde, com desenhos ilustrativos de pilulas de remédio. À direita, o título do podcast, com o nome do professor Dante Gallian escritos em branco. Abaixo, a mesma imagem reproduzida em tamanho menor, com a imagem do botão de play.



<https://anchor.fm/thiago-gallian/episodes/Leia-a-Bula---Episdio-10-Quem-sou-eu-diante-do-Espelho-echmb8>

O professor Dante Gallian termina a sua reflexão sobre o conto *O Espelho*, a partir da análise que faz do comportamento da personagem Jacobina, colocando a seguinte questão:

## **Diante do espelho, o que somos? Somos a nossa farda ou somos o que somos?**

Em outros termos, Gallian considera que esse conto de Machado de Assis coloca-nos a pergunta sobre o que realmente somos. Somos mais ou além do que aparentamos ser? Somos aquilo como nos mostramos aos outros e, desse modo, acabamos por ser aquilo que os outros esperam que sejamos em aparência? Ou somos capazes de sermos algo, em essência, independentemente da exterioridade e do que os outros enxergam em nós? Haveria mesmo uma oposição ou independência entre a aparência e a essência?

### **Como sabermos o que somos?**

Responder a essa pergunta significa perguntarmo-nos sobre a nossa identidade, ou seja, sobre o que nos identifica, ou sobre como nos identificamos. Como nos reconhecemos? O que nos confere identidade? Talvez a grande sacada do conto de Machado de Assis esteja justamente no fato de que a construção identitária do sujeito nunca se faça de modo independente daquilo que o condiciona. Nesse sentido, a alma interior, para falarmos nos termos de Machado, é constituída pela alma exterior, do mesmo modo que esta passa a se constituir como uma projeção da interioridade. A identidade é, pois, condicionada pela contingencialidade do mundo. Em outros termos, o que o conto de Machado nos faz perceber é que a nossa noção de identidade passa sempre pela relação entre interioridade e exterioridade, entre a percepção individual e a sua relação com o social, relação essa emoldurada pela cultura.

Ao pensar a questão da identidade, principalmente em seu livro *Modernity and Self-identity* (traduzido para o português como *Modernidade e identidade*) o sociólogo britânico Anthony Giddens (2002) considera que há o que chama de autoidentidade em contraposição ao que se entende por identidade social. Algo como a alma interior e a alma exterior de Machado de Assis.

Pensando o momento contemporâneo como sendo o da chamada modernidade tardia, analisa o processo de transformação da concepção de identidade principalmente a partir do rompimento com a noção de tradição. Giddens reconhece na contemporaneidade uma

ordem que ele chama de pós-tradicional, em que a identidade social (aquela que é imposta socialmente aos indivíduos pela tradição) deixa de ser imperativa, de modo a funcionar a fixar a identidade do sujeito. Para Giddens, portanto, o indivíduo contemporâneo constitui a sua identidade de modo móvel, mutável. O eu, portanto, deixa de ser pensado de modo fixo, atrelado a valores e comportamentos fixados, imutáveis; ao contrário, converte-se num projeto reflexivo, a partir de onde o sujeito se constitui a começar por um mundo aberto à diversidade e às diferenças. A identidade do sujeito, portanto, deixa de ser pensada como construída de forma imperativa pela identidade social e passa ser pensada como algo fruto de um processo reflexivo do sujeito, esse processo reflexivo encontra-se abarcado, portanto, pela noção de autoidentidade, aquela que incorpora a noção de interação entre o indivíduo e o mundo na construção de um sentido para o si mesmo. Diante disso, faz-se relevante considerar o processo de constituição identitária do indivíduo no bojo de seu contexto cultural, de onde emerge o conceito de identidade cultural. Esse conceito serve para pensar a noção de identidade como algo não necessariamente fixo, mas como resultado da dinâmica do embate entre aquilo que condiciona o sujeito (território, sua história, valores herdados) e como este se projeta em relação a tais elementos contingenciais (a língua, costumes comportamentais, crenças religiosas, normas) de modo a gerar um efeito de pertencimento, identificação, ou de conflito.

A literatura, portanto, como um lugar de representação da cultura e do sujeito que nela habita, mostra-se como um espaço privilegiado para a investigação desse fenômeno. Conforme salienta Culler,

A literatura sempre se preocupou com questões de identidade e as obras literárias esboçam respostas, implícita ou explicitamente, para essas questões. A literatura narrativa especialmente seguiu os destinos dos personagens à medida que eles se definem e são definidos por diversas combinações de seu passado, pelas escolhas que fazem e pelas forças sociais que agem sobre eles. Os personagens fazem seus destinos ou o sofrem? As histórias dão respostas diferentes e complexas. Na *Odisséia*, Ulisses é rotulado como “multiforme” (polytropos) mas se define em suas lutas para se salvar e a seus companheiros de bordo e para voltar para Ítaca novamente. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, Emma luta para se definir (ou “se encontrar”) em relação a suas leituras românticas e a seus arredores banais. As obras literárias oferecem uma gama de modelos implícitos de como se forma a identidade. (CULLER, 1999, p. 109)

## CULTURA, IDENTIDADE E LITERATURA

A literatura entendida como um dos lugares da cultura pode ser vista tanto como um espaço de expressão da identidade como de sua constituição ou problematização. Nesse sentido, é condicionada, também, pelos territórios e deslocamentos.

O Rap intitulado *Negro Drama*, do grupo de rap brasileiro Racionais MC's, lançada no álbum *Nada como um Dia após o Outro Dia*, em 2002, é um excelente exemplar para pensarmos a relação entre cultura, identidade e literatura.

O tempo decorrido entre a data de lançamento desse álbum e o momento em que aqui falamos sobre ele permitiu, inclusive, que o rap dos Racionais MC's ganhasse status de literatura. Como já vimos anteriormente, na segunda Carta de Navegação, alguns textos nascem literatura, outros deixam de ser tomados com tal, e outros passam a ser literatura. Este é o caso do rap produzido pelos Racionais.

Vejamos abaixo um trecho a letra:

Negro drama / entre o sucesso e a lama / Dinheiro, problemas, inveja, luxo, fama / Negro drama / Cabelo crespo e a pele escura / a ferida, a chaga, à procura da cura / Negro drama / Tenta ver e não vê nada / a não ser uma estrela / longe, meio ofuscada / Sente o drama, o preço, a cobrança / no amor, no ódio, a insana vingança / Negro drama / Eu sei quem trama e quem tá comigo / o trauma que eu carrego / pra não ser mais um preto fodido / O drama da cadeia e favela / túmulo, sangue, sirene, choros e velas / Passageiros do Brasil, São Paulo / agonia que sobrevive / em meio a zorra e covardias / Periferias, vielas, cortiços / Você deve estar pensando o que você tem a ver com isso / Desde o início, por ouro e prata / olha quem morre, então veja você quem mata / Recebe o mérito a farda que pratica o mal / Me ver pobre, preso ou morto já é cultural [...] (ROCK & BROWN, 2002, faixa 5)

Este rap, da autoria de Edi Rock e Mano Brown, expressa uma reflexão crítica sobre a condição do homem negro, especificamente o drama de ser negro, marcado historicamente pela condição periférica, seja ela geográfica, social, econômica e cultural: “são passageiros do Brasil, São Paulo”, sobreviventes de uma guerra diária em “periferias, vielas e cortiços”. O *eu* que fala no rap, contudo, é alguém que se deslocou do mundo periférico, pela força de

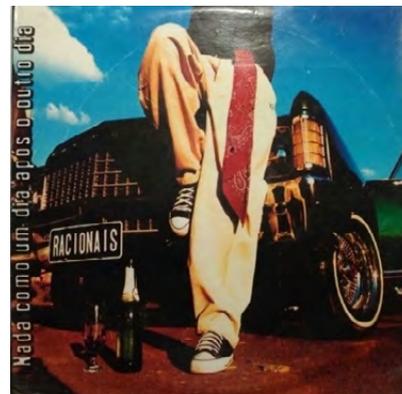


Imagem da capa do álbum *Nada como um dia após o outro dia*. Vê-se a imagem para baixo. Veste camisa cinza, calça branca larga, tênis de amarrar e um laço vermelho preso à cintura. A pessoa está encostada no capô de um carro que se vê de frente a partir de baixo. A pessoa está com o seu pé direito apoiado no para-choque do carro. Perto do outro pé, garrafas de bebidas colocadas no chão. Na placa do carro lê-se Racionais.

seu rap, e que se vê agora “entre o sucesso e a lama”. Estabelece, pois, um *você* antagônico a quem se dirige, que funciona como uma provocação àqueles que o ouvem, mas que com ele não podem se identificar. Estabelece, portanto, um contraponto provocativo que serve para identificar a opressão sobre o negro da periferia como sendo algo já cultural, com raízes históricas. Diferentemente de Jacobiana, personagem de Machado de Assis, que tem a sua identidade constituída pela farda que veste, aqui, a farda é que deve receber o mérito de quem pratica o mal. Naturalmente, aquele que o ouve e não está na mesma condição do *eu* que fala é levado a se questionar se essa farda cabe a ele, se ajuda a perpetuar esse mal, sendo conivente com a cultura de opressão ou se luta, de algum modo, para que isso se modifique.

Aqui, a questão da identidade condicionada ao território e aos deslocamentos mostra-se de maneira bastante singular, pois traz para o debate a questão sobre a problematização do processo de construção identitária, uma vez que pautada na marcação da diferença e da diversidade. Desloca, portanto, totalmente a noção de uma identidade coletiva, nacional e totalizante possível, uma vez que uma nação, ou país, se constitui essencialmente a partir de diferenças e de relações assimétricas de poder.

A problematização da construção da identidade perpassa a literatura. Vejamos um outro caso. Leia o trecho abaixo do livro de nome um tanto quanto provocativo, *Os cus de Judas*, do autor português António Lobo Antunes:

No cu de Judas, oculto por uma farda de camuflado que me fornecia a aparência equívoca de um camaleão desiludido, adiava a minha partida para Estocolmo a bordo de um barco de papel impresso, para viajar de helicóptero, de balões de plasma entre os joelhos, a recolher da mata os feridos das emboscadas, que sobreviventes estupefactos erguiam à maneira dos corpos brandidos dos náufragos. (ANTUNES, 1979, p. 40)

Nesse romance, o segundo de Lobo Antunes, editado em 1979, deparamo-nos com uma personagem que carrega os traços biográficos do autor, uma vez que se trata de uma narrativa de um dia na vida de um médico psiquiatra, envolto e atormentado por seus sofrimentos psicológicos ocasionados principalmente pelas lembranças de sua participação, como médico, na guerra em Angola, quando esta ainda era colônia portuguesa. O título do romance e o trecho em questão reforçam o elemento do deslocamento, uma vez que a

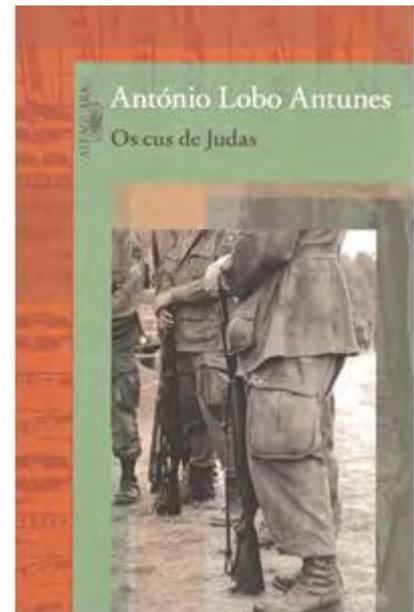


Imagem da capa do livro *Os cus de Judas*. No primeiro plano, vê-se a imagem de uma fotografia de três soldados, da cintura para baixo, apoiados em suas espingardas. A imagem está sobre um quadrado verde, acima o nome do autor em branco e o nome do livro em preto. O restante da capa é laranja.

personagem do romance diz sentir-se numa espécie de não lugar demarcado pela expressão popular *cu de judas*. Há, portanto, por trás do título do romance a expressão de um sofrimento causado pelo deslocamento do sujeito, que servia ao seu país numa guerra sem sentido. Portanto, diferentemente da personagem Jacobina, de Machado de Assis, para a qual a farda é constitutiva de sua identidade; aqui, ao contrário, a farda funciona num sentido inverso, sendo capaz de destituir a personagem da capacidade de se reconhecer, de se autoidentificar, uma vez que diz ter a aparência “equivoca de um camaleão desiludido”. Quem é, portanto, essa personagem? Por qual razão participa de tal guerra, por que precisou passar por tal sofrimento, exemplificado pela descrição da cena em que recolhe corpos feridos de helicóptero na linha de frente da guerra? Nesse caso, nem a ideia de nação ou cultura portuguesa podem ser capazes de dotar de sentido a experiência pela qual passou a personagem, reflexo, neste caso, do autor. A guerra, aqui, retratada pela via da memória, se constitui como um lugar de deslocamento, mas que não se trata de um deslocamento criador, ao contrário, impõe um processo de desterritorialização, uma vez que a personagem não apenas vai de Portugal para Angola, mas quando realiza esse deslocamento forçado pela guerra acaba indo para um não lugar, em que passa a não mais se reconhecer. O saldo desse processo representativo operado pelo romance é extremamente crítico pois ao colocar a personagem num conflito identitário, acaba por apontar, também, para uma crítica maior à própria ideia de identidade portuguesa.

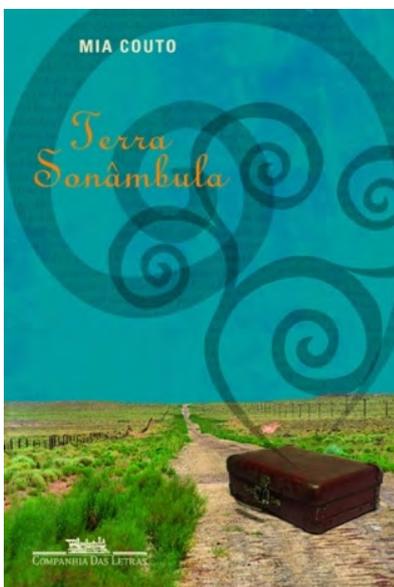


Imagem da capa de uma das edições da obra *Terra Sonâmbula* da editora Companhia das Letras. Na capa, vê-se em primeiro plano a imagem de uma mala deixada numa estrada de terra ladeada por plantações. Essas imagens ocupam a parte inferior da capa, a parte superior é a reprodução do céu dessa paisagem, em tom esverdeado, por onde se sobrepõem desenhos de galhos espiralados. O nome do autor está escrito em branco no canto superior esquerdo. Logo abaixo, em amarelo, o título do livro.

O mesmo cenário devastado pela guerra que acaba por se constituir em um não lugar é retratado pelo escritor moçambicano Mia Couto, em seu livro *Terra sonâmbula*. Aqui, diferentemente de Lobo Antunes, que retrata o período da guerra anticolonial em Angola, Mia Couto aborda o cenário de guerra civil que assolou Moçambique pós-independência (1977-1992). Em cena, dois personagens que, juntos, estão em fuga das atrocidades da guerra civil; são, em certo sentido, refugiados sem sair de seu país. São eles um velho e um jovem, Tuahir e Muidinga:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a história. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, fochinando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. (...) Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.

A estrada que agora se abre aos nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. (...) Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada.

(...) Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda sua substância. O jovem se chama Muidinga. Caminha à frente desde que saíra do campo de refugiados. Quando iniciaram a viagem já ele se acostumava de cantar, dando vaga a distraídas brincadeiras. No convívio com a solidão, porém, o canto acabou por migrar de si. Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados.

Muidinga e Tuahir param agora frente a um autocarro queimado. Discutem, discordando-se. O jovem lança o saco no chão, acordando poeira. O velho ralha:

- Estou-lhe a dizer, miúdo: vamos instalar casa aqui mesmo.
- Mas aqui? Num machimbombo todo incendiado?
- Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder.

Muidinga não ganha convencimento. Olha a planície, tudo parece desmaiado. Naquele território, tão despido de brilho, ter razão é algo que já não dá vontade. Por isso ele não insiste. Roda à volta do machimbombo. O veículo se despistara, ficara meio atravessado na rodovia. A dianteira estava amassada de encontro a um imenso embondeiro.

Muidinga se encosta ao tronco da árvore e pergunta:

- Mas na estrada não é mais perigoso, Tuahir? Não é melhor esconder no mato?
- Nada. Aqui podemos ver os passantes. Está-me compreender?
- Você sempre sabe, Tuahir.
- Não vale a pena queixar. Culpa é sua: não é você que quer procurar seus pais?
- Quero. Mas na estrada quem passa são os bandos.
- Os bandos se vierem, nós fingimos que estamos mortos. Faz conta falecemos junto com o machimbombo.

Entram no autocarro. O corredor e os bancos estão ainda cobertos de corpos carbonizados. (COUTO, 2007, pp. 9-10)

O trecho em questão fala por si quanto à crueza do cenário de devastação e de morte. O território em que se encontram é quase que literalmente um não lugar, somente habitado por mortos, um lugar em que a guerra tinha matado a história. Sem história, não há forma de se constituir uma identidade. O refúgio mais seguro é o machimbombo, o ônibus queimado, com corpos carbonizados, que passaria a servir de camuflagem para os dois sobreviventes, caso os bandos viessem. Apesar do cenário desolador, Tuahir e Muidinga não são apresentados de modo estático, ambos realizam um deslocamento físico, “vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo”, mas também realizarão um deslocamento em relação à reconstrução da história que morreu e, conseqüentemente,

das histórias de ambos. Muidinga é um menino que sofre de uma espécie de amnésia e busca encontrar seus pais e conta com a ajuda do velho sábio Tuahir, que se constitui como uma sua espécie de mentor, que procura ajudar Muidinga a resgatar a sua história. Tuahir e Muidinga encontrarão um corpo deixado à beira da estrada, ao qual se juntava uma mala contendo o diário do morto, referido como os *cadernos de Kindzu*.

A partir de então, as histórias de Kindzu e as histórias de viagem de Tuahir e Muidinga se entrelaçam, sendo narradas de modo alternado ao longo dos capítulos. Em paralelo, a história da viagem de Tuahir e de Muidinga vai se intercalando à história da saga de Kindzu na busca de suas origens, tentando reencontrar os naparamas, guerreiros abençoados pelos antigos feiticeiros de Matimati. Curiosamente, o romance terminará com um retorno ao ponto de encontro entre Tuahir, Muidinga e Kindzu; finalmente, a identidade de Muidinga acaba sendo revelada ao chegarmos ao final da história contada por Kindzu. Trata-se de uma história que tematiza de modo alegórico os limites e possibilidades de construção e reconstrução da identidade perdida, tanto por meio do percurso e dos deslocamentos das personagens em questão, quanto da própria ideia de identidade coletiva, cultural, seja de um povo ou de uma nação.

Em todos os exemplos vistos acima, constatamos que o processo de construção identitária não é algo apaziguador, mas, antes, constitui-se como um conflito, a pergunta *quem sou?* nunca vem separada de uma interrogação acerca da cultura em que se está inserido. De diferentes maneiras, a literatura nos mostra que a identidade se faz a partir de um processo reflexivo, dialético, fluido, que prevê deslocamentos, desterritorializações e conflitos. Isso é o que é possível de vermos, também, operando na prosa da escritora moçambicana Paulina Chiziane, especialmente no que concerne à condição da mulher diante da tradição e da cultura. Vejamos, no trecho abaixo, o que nos diz a personagem Rami, de seu livro *Niketché: uma história de poligamia*:

As culturas são fronteiras invisíveis construindo a fortaleza do mundo. Em algumas regiões do norte de Moçambique, o amor é feito de partilhas. Partilha-se mulher com o amigo, com o visitante nobre, com o irmão de circuncisão. Esposa é água que se serve ao

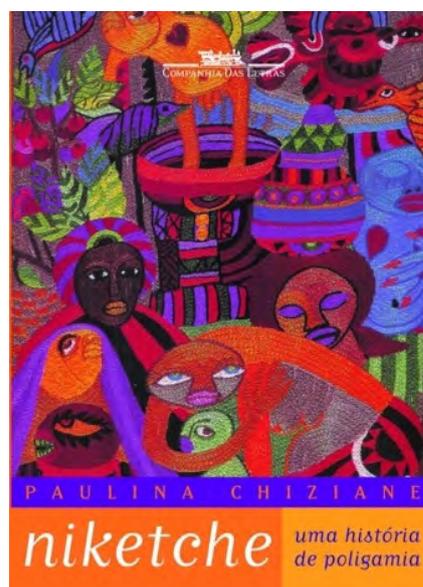
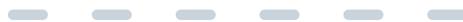


Imagem de uma das edições da editora Companhia das Letras do livro *Niketché: uma história de poligamia*. O título está escrito em branco, colocado no canto inferior esquerdo sob fundo laranja. O subtítulo em letra menor no canto direito sobre fundo laranja. O nome da autora está escrito acima, em laranja sob fundo violeta. Acima, tomando quase toda a capa, desenhos estilizados de mulheres, animais plantas em cores variadas e muito vivas.

caminhante, ao visitante. A relação de amor é uma pegada na areia do mar que as ondas apagam. Mas deixa marcas. Uma só família pode ser um mosaico de cores e raças de acordo com o tipo de visitas que a família tem, porque mulher é fertilidade. É por isso que em muitas regiões os filhos recebem o apelido da mãe. Na reprodução humana, só a mãe é certa. No sul, a situação é bem outra. Só se entrega a mulher ao irmão de sangue ou de circuncisão quando o homem é estéril. Nas práticas primitivas, solidariedade é partilhar pão, manta e sêmen. Sou do tempo moderno. Prefiro dar a minha vida e o meu sangue a quem deles precisa. Posso dar tudo, mas o meu homem não. Ele não é pão nem pastel. Não o partilho, sou egoísta. (CHIZIANE, 2004, p. 39)

Mais à frente, no romance, a mesma personagem Rami completa o comentário a respeito da poligamia e de suas diferentes práticas de acordo com as influências culturais,

**[...] o processo de construção identitária não é algo apaziguador, mas, antes, constitui-se como um conflito, a pergunta *quem sou nunca vem separada de uma interrogação acerca da cultura em que se está inserido.***



da tradição e da distribuição geográfica:

Porque poligamia é poder, porque é bom ser patriarca e dominar. Conheço um povo com tradição poligâmica: o meu, do sul do meu país. Inspirado no papa, nos padres e nos santos, disse não à poligamia. Cristianizou-se. Jurou deixar os costumes bárbaros de casar com muitas mulheres para tornar-se monógamo ou celibatário. Tinha o poder e renunciou. A prática mostrou que com uma só esposa não se faz um grande patriarca. Por isso os homens deste povo hoje reclamam o estatuto perdido e querem regressar às raízes. Praticam uma poligamia tipo ilegal, informal, sem cumprir os devidos mandamentos. Um dia dizem não aos costumes, sim ao cristianismo e à lei. No momento seguinte, dizem não onde disseram sim, ou sim onde disseram não. Contradizem-se, mas é fácil de entender. A poligamia dá privilégios. Ter mordomia é coisa boa: uma mulher para cozinhar, outra para lavar os pés, uma para passear, outra para passar a noite. Ter reprodutoras de mão-de-obra, para as pastagens e gado, para os campos de cereais, para tudo, sem o menor esforço, pelos simples facto de ter nascido homem. (CHIZIANE, 2004, p. 92)

Os trechos do romance de Paulina Chiziane são bem representativos de como a questão da identidade é marcada territorialmente, no caso, aqui, geograficamente, a partir da divisão entre norte e sul, em que predominam tradições diferentes e culturas

diferentes. O deslocamento de uma região a outra permite à personagem Rami relativizar os comportamentos sociais em relação à prática da poligamia e, de certo modo, levantar-se como uma voz de protesto contra a condição subalterna da mulher nos dois cenários, tanto o do norte, mais tradicional, apegado à cultura dos ancestrais, quanto o do sul, mais moldado à cultura cristã do colonizador, mas ainda assim convenientemente permeável à prática da poligamia, mesmo que contraditoriamente aos princípios cristãos. No fundo, Rami constata a condição desvantajosa da mulher nas duas situações e, obviamente, não se apresenta como identificada com nenhuma das vertentes culturais. Nesse caso, portanto, a cultura não serve como elemento delimitador da identidade da personagem. Esta, na verdade, se mostra como uma contestadora da identidade social que lhe foi imposta e, por meio de seu discurso, constrói a sua própria.

## **POR FIM, VALE A PERGUNTA: MAS O QUE ESSES VÁRIOS EXEMPLOS LITERÁRIOS NOS MOSTRAM?**

Com certeza, nos mostram a dinâmica sempre presente das relações entre territórios e deslocamentos no processo de construção identitária, mas mais do que isso, o que talvez deva ser salientado aqui é o fato de que a literatura, como lugar da expressão das diferenças culturais e das várias identidades também pode ser um espaço de convergência do humano. Considerando, conforme vimos em Jouve (2012), a literatura como uma prática transcultural, a sua forma estética é capaz de aglutinar elementos humanos comuns, o sofrimento humano, por exemplo, perpassa diferentes culturas e diferentes épocas, é contingencial, mas ao mesmo tempo universal. Em outros termos, apesar de os exemplos literários acima vistos serem retirados de contextos e culturas bastante heterogêneas, eles compartilham de mais elementos comuns do que apenas o fato de serem escritos em língua portuguesa

**[...] a literatura, como lugar da expressão das diferenças culturais e das várias identidades também pode ser um espaço de convergência do humano.**

(respeitadas as respectivas variações linguísticas); eles apontam para elementos constitutivos do humano, representam conflitos, impasses e sofrimentos que se comunicam em sua humanidade. Todos eles confluem para demonstrar que a literatura deve ser vista como um espaço especial de formulação discursiva voltada a livrar o ser humano das

amarras da opressão, da violência, do preconceito, da dominação e das demais mazelas que nos assombram e contra as quais devemos sempre estar alertas para que possamos combatê-las. Talvez isso, em si, justifique o nosso olhar atento e especial ao literário e, conseqüentemente, daí resulte o sentido político mais forte para que a literatura, em seu sentido mais abrangente, deva estar presente na escola. Para finalizar, vale a pena encerrarmos com o belo conselho que nos dá Todorov, em sua *Literatura em Perigo*, ao considerar que a literatura,

diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal. As verdades desagradáveis – tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica. (...) A leitura de romances tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto de experiência: a do encontro com outros indivíduos. Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato, pois cada ação tem o ponto de vista do seu autor. Quanto menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo. Essa amplitude interior (semelhante sob certos aspectos àquela que nos proporciona a pintura figurativa) não se formula com o auxílio de proposições abstratas, e é por isso que temos tanta dificuldade em descrevê-la; ela representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos. Essa aprendizagem não muda o conteúdo do nosso espírito, mas sim o próprio espírito de quem recebe esse conteúdo; muda mais o aparelho perceptivo do que as coisas percebidas. O que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós; nesse sentido, eles participam mais da moral do que da ciência. O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema de ligação humana. (...)

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano. Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios? E, de imediato: que melhor preparação pode haver para todas as profissões baseadas nas relações humanas? Se entendermos assim a literatura e orientarmos dessa maneira o seu ensino, que ajuda mais preciosa poderia encontrar o futuro estudante de direito ou de ciências políticas, o futuro assistente social ou psicoterapeuta, o historiador ou o sociólogo? Ter como professores Shakespeare e Sófocles, Dostoiévski e Proust não é tirar proveito de um ensino excepcional? E não se vê que mesmo um futuro médico, para exercer o seu ofício, teria mais a aprender com esses mesmos professores do que com os manuais preparatórios para concurso que hoje determinam o seu destino?

(Adaptado de TODOROV, 2012, pp.79-81 e pp.92-93)



## PARA IR ALÉM ACESSANDO OUTROS HORIZONTES

Se quiser ler uma análise interessante e consistente sobre o rap dos Racionais MC's, ver o artigo de Bruno Zeni, intitulado *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*. Link:



[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100020](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100020)

Se você quiser ler um pouco mais sobre a questão da identidade no romance *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, pode acessar o artigo de Isabelita Crosariol, intitulado *Identidades em questão em Os cus de Judas, de António Lobo Antunes*.



[https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita\\_Crosariol.pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita_Crosariol.pdf)

Se quiser ler um pouco mais sobre o conjunto inicial da obra de António Lobo Antunes, você pode ler o artigo intitulado *Nas trilhas do Lobo*, disponível na Revista Novos Estudos Cebrap, edição 83.



<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-83/>

*Terra Sonâmbula* ganhou uma versão cinematográfica realizada pela cineasta Teresa Prata, em uma coprodução portuguesa e moçambicana. Você pode ver o trailer do filme acessando o seguinte site:



<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/4102/Terra+Son%C3%A2mbula>

Se quiser, você pode ver duas excelentes entrevistas da escritora moçambicana Paulina Chiziane acessando os links abaixo:



[https://www.youtube.com/watch?v=dQBB2\\_lw2Hw](https://www.youtube.com/watch?v=dQBB2_lw2Hw)

<https://www.youtube.com/watch?v=qMPv19JJHUo>

Vale a pena ouvir o podcast sobre *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, disponível no site Caixa de Histórias:



<https://www.b9.com.br/shows/caixadehistorias/caixa-de-historias-166-niketche/>

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ASSIS, Machado de. O Espelho. Papéis avulsos. Obra Completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9-10.

CULLER, Jonathan. Capítulo 8 - Identidade, identificação e sujeito. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ROCK, Edi & BROWN, Mano. Negro Drama. In: RACIONAIS MC's. *Nada como um Dia após o Outro Dia* [LP/CD]. São Paulo: Gravadora Cosa Nostra, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

# REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

As imagens de sites e de reproduções reduzidas de capas foram produzidas pelo autor.

# MEMÓRIA DE NAVEGAÇÃO

Para finalizarmos o percurso realizado em nossa disciplina *Fundamentos teóricos para o estudo das literaturas de língua portuguesa*, vale a pena retermos alguns pontos fundamentais vistos em nossas cartas de navegação:

## CARTA DE NAVEGAÇÃO I O SER OU NÃO SER DA ARTE

Nessa *Carta de Navegação*, discutimos a pertinência teórica de se buscar a essência do que seja a arte e chegamos à conclusão de que a melhor saída não seja uma resposta definitiva e universal; mas, sim, uma mudança de perspectiva, que encare a pergunta sobre o ser da arte de modo analítico, como quer Jouve (2014), que leve em conta os aspectos contingências, históricos e sociais que levam algum discurso a referir-se a algo como arte. Em vez de perguntarmos sobre o que é arte, talvez devamos nos perguntar quais as instâncias de legitimação que fazem algo ser tomado como arte e quais os critérios explícitos ou implícitos que estão em jogo. Contudo, como lembra Jouve, apesar de não ser possível estabelecer uma essência para o objeto artístico, se encararmos a arte como uma prática, seria possível pensá-la no sentido transcultural, com traços comuns que atravessam diferentes culturas e diferentes tempos, tais como o fato de ser algo não utilitário, capaz de exprimir algo e ao qual é atribuído valor. Contudo, o estabelecimento de tais características nunca se dá de modo absoluto, mas sempre é condicionado, contingencial. Se a arte depende, portanto, do espaço, do contexto em que está inserida, então o estabelecimento da atenção estética no indivíduo depende da criação das condições para tanto, da elaboração de um espaço, de um contexto em que isso seja possível. Nesse sentido, a escola talvez deva ser encarada como um desses espaços privilegiados de promoção da criação da atenção estética. Para tanto, a sala de aula deve se constituir num lugar de criação de contexto para o objeto artístico se constituir enquanto tal e para a atenção estética poder ser construída, inclusive para que essa educação para a atenção estética possa modificar o olhar do aluno sobre o mundo.

## CARTA DE NAVEGAÇÃO II

# LITERATURA: O QUE É, COMO SE FAZ?

Iniciamos esta *Carta de Navegação* a partir do postulado colocado na carta anterior de que a literatura seria um tipo específico de arte, visto que teria como elemento central a linguagem e, diferentemente de outras artes, traria em si a característica de se constituir como objeto significante, ou seja, faria parte da natureza da literatura querer significar algo, gerar um sentido, visto que é composta por signos, pela linguagem. Contudo, vimos que dizer que a literatura é a arte da linguagem responde apenas em parte a pergunta sobre o que ela é, ou seja, a especificidade da literatura está na linguagem, mas não apenas nela. Vimos também que os primeiros teóricos a tentarem localizar na linguagem a natureza do literário, os formalistas russos, trouxeram contribuições significativas ao estudo da literatura ao formularem conceitos importantes como o de estranhamento e o de literariedade. O próprio formalismo russo, contudo, deixou em aberto a possibilidade de se encontrar a literariedade não apenas em textos e manifestações linguísticas tidas como literatura. A teoria mais contemporânea, portanto, vai oferecer uma série de caminhos para se buscar uma essência da literatura, mas vai, ao mesmo tempo, mostrar como todos esses caminhos nunca são absolutos. Culler (1999) nos mostrou que o caminho talvez não resida em tentar uma definição do que seja a literatura, ou melhor, não deveríamos buscar uma resposta essencialista sobre o que seria a literatura, mas, antes, deveríamos sempre respondermos com uma análise, contingencial e historicamente situada, diante da pergunta o que é literatura. Culler reconhece, portanto, que a literariedade pode ser apreendida a partir de diversas manifestações linguísticas, mas que nem todas podem ser consideradas como literatura. Esta dependeria, assim, tanto do funcionamento do discurso, de suas características formais, quanto do modo como o leitor o recebe e espera como funcione. Nesse sentido, não seria possível dizer, a priori, o que seria literatura, mas, sim, poderíamos analisar as razões que fazem determinadas comunidades considerarem determinados discursos como sendo literatura ou não. Um dos sentidos de se entender um discurso como literatura, para Culler, está no fato de se querer valorizá-lo; considerar algo como literatura seria dotar de prestígio determinado discurso dentro de uma determinada comunidade. Então, se a literatura não possui um caráter essencial, mas depende sempre de elementos contingenciais, por outro lado, ela não seria o que simplesmente resolvemos chamar de literatura, por capricho. Como vimos, segundo Eagleton (1994), partindo do mesmo entendimento de Culler de que a literatura seria um discurso altamente valorizado, quando algum texto é alçado à condição de literatura isso revela valores e movimentos de

força de uma determinada sociedade, ou seja, sua ideologia. Os valores e os movimentos de força ideológicos seriam, então, movediços ao longo do tempo, do mesmo modo como o conceito do que seja literatura. Por essa razão considera Eagleton que alguns discursos nascem literatura, outros deixam de ser considerados como tais e a outros tal condição é imposta. Diante desse caráter fluido do que seja a literatura, Compagnon (2012) nos ensina que a tarefa de alguém que se coloca a pensar a literatura como objeto de conhecimento deve, antes, fazer o exercício da não ingenuidade, perguntando-se acerca dos pressupostos daquilo que o senso comum tende a enxergar como dado, como por exemplo a natureza literária de determinado texto, seu valor, seu sentido, sua origem, seu destino. O percurso realizado ao longo dessa talvez nos ajude a enxergar a escola como um lugar menos de afirmação ou de imposição de determinados postulados do que seja a literatura e mais como um espaço de abertura para se pensar a literariedade dos discursos das mais diversas origens e naturezas, bem como um espaço do exercício da não ingenuidade diante dos fenômenos discursivos tidos como literatura. Conforme explica Culler, uma educação literária permitiria nos colocarmos de modo menos ingênuo e também menos preconceituoso diante dos discursos, visto que colocaria em suspenso a busca por uma inteligibilidade imediata de qualquer discurso, ao mesmo tempo que nos lançaria sempre à indagação sobre como os sentidos se produzem, tendo sempre como base a noção de que um discurso exerce influência sobre nós, gerando as mais diversas ordens de sensações, afetos e emoções, antes mesmo que tenhamos a chance de elaborarmos o seu sentido ou de o racionalizarmos como um objeto de conhecimento.

## CARTA DE NAVEGAÇÃO III

# REALIDADE, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Nesta *Carta de Navegação* empreendemos um importante percurso sobre a relação entre literatura e mundo, entre arte e realidade. Procedemos a uma análise paralela que fazia conversar as artes plásticas e a literatura. Iniciamos com uma leitura da pintura de Jan van Eyck, intitulada *Os esposais dos Arnolfini* e procuramos verificar como tal obra se constitui quase que como um documento de registro de um fato da realidade, no caso o casamento dos Arnolfini. Vimos que, apesar de essa pintura se constituir a partir de um compromisso com a retratação quase que fotográfica da cena, ela funciona sobretudo como uma forma de construção da realidade que procura retratar, muito em razão do fato de que os elementos imagéticos que a compõem acabarem por funcionar simbolicamente no sentido de servirem de pistas para que nós, leitores da obra, sejamos capazes de reconstruirmos o contexto da imagem retratada, sua história pregressa, bem como o momento de sua reprodução artística. Somos forçados, pois, a construirmos uma narrativa capaz de dotar de sentido a cena. Aqui, portanto, chegamos à noção de representação em seu sentido duplo, como forma de retratação do real, mas também como forma de construção. Essa constatação foi colocada à prova quando analisamos a pintura de Willem Kalf, uma natureza morta, a qual nos trouxe à tona a ideia de representação do real próxima à noção de espelhamento semelhante ao de uma retratação fotográfica. Nesta pintura, vimos como a aparente falta de importância dos objetos retratados na cena acabam por reforçar o olhar sobre a técnica do pintor em retratar a realidade. Como dissemos, a arte do artista está em se apagar diante do aspecto convincente de sua arte. Apesar de seu compromisso quase que obsessivo com a retratação em espelho do real, o real nele retratado não parece significar muita coisa, ou seja, é algo banal. Essa aparente banalidade do conteúdo acaba por lançar luzes sobre a própria técnica do pintor. Com a leitura do texto de Flaubert, pudemos vislumbrar na literatura as experiências de leitura das duas pinturas anteriores. Quando vemos a cena do casamento retratada por Flaubert somos levados a encará-la, num primeiro momento, como um exercício de estilo, tal como a pintura de Kalf; mas, num segundo momento, quando a lemos a partir do contexto maior da narrativa do romance, vimos que a cena, aparentemente decorativa, passa a ganhar um status simbólico, quase que a condensar o viés crítico do romance sobre os valores sociais da sociedade que procura retratar. Finalizamos o percurso, portanto, com a constatação de que a literatura, ao objetivar a representação do real, acaba por dotá-lo de sentido,

funcionando como uma forma de sua recriação também. Por este fenômeno, a literatura e as artes em geral podem ser entendidas como os lugares de reprodução dos valores de uma determinada sociedade, mas também como um lugar de sua contestação, de sua crítica. Dito isso, é importante considerar, para o trabalho na escola, que a literatura não apenas é capaz de dizer algo sobre mundo, sobre a realidade, como tem a capacidade de criar o próprio mundo que habitamos, bem como também tem o poder de modificá-lo. Por outro lado, o fato de uma obra retratar ou representar o que é tido como inaceitável, condenável e triste, não significa que ela deva ser, em si, inaceitável, ou que a devamos vê-la como uma defensora daquilo que se encontra nela representado. Talvez isso possa servir de alerta para o trabalho com a literatura na escola no sentido de nos colocarmos em estado de atenção contra qualquer ameaça de cerceamento da liberdade de leitura e contra movimentos de censura no tratamento do literário.

## CARTA DE NAVEGAÇÃO IV

# IDENTIDADES, TERRITÓRIOS E DESLOCAMENTOS

Em nossa última *Carta de Navegação*, passeamos pelos principais temas que compõem o título da coleção: identidades, territórios e deslocamentos. Iniciamos de modo bastante despretensioso e intuitivo nos questionando acerca do processo de criação identitária. Para tanto, partimos da leitura do conto *O espelho*, de Machado de Assis e, em seguida, pudemos ouvir um podcast com a reflexão sobre o conto realizada pelo professor Dante Gallian, da Unifesp. A partir daí, o professor coloca a questão que retoma à antiga problemática filosófica: seríamos apenas o que aparentamos ser, ou seríamos algo além de nossa aparência, ou representação? Diante do espelho somos o que somos ou somos a nossa farda? Isto posto, a questão sobre a identidade começou a ganhar tons de complexidade, uma vez que essa discussão lançou nossa atenção para o fato de que o processo de construção da identidade não é algo que simplesmente depende dos elementos contingenciais sociais e históricos, mas também depende de como o sujeito, o indivíduo se relaciona com tais elementos, que são culturais; daí o conceito de autoidentidade de que fala Giddens (2002), aquele que nasce de um processo reflexivo e, desse modo, nunca se dá de modo fixo, mas sempre se coloca de modo dinâmico. A identidade, para Giddens, seria um campo constantemente em construção, diríamos, como se fosse resultante do embate contínuo da alma interior e da alma exterior de que fala Machado de Assis. É nesse sentido que a cultura, por exemplo, é um lugar capaz de demarcar a identidade, de promoção da identificação e da noção de pertencimento do sujeito; mas, por outro lado, pode ser também um lugar de embate, de conflito, em que o sujeito se encontra deslocado. Assim, se a identidade pode ser balizada por limites culturais, territoriais; por outro, os deslocamentos, quer sejam espaciais, temporais ou culturais, acabam promovendo modificações identitárias. A literatura, como um espaço da cultura, mostra-se, pois, como um lugar privilegiado de onde se pode pensar a dinâmica das forças de tais deslocamentos no processo de construção e de problematização da identidade. Isso pode ser ilustrado pelas análises, ainda que ligeiras, da letra do rap dos Racionais MC's; de uma cena do romance *Os cus de Judas*, do escritor português António Lobo Antunes; outra do romance *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto e, por fim, de dois trechos auto reflexivos extraídos do romance *Niketche: uma história de poligamia*, da também moçambicana Paulina Chiziane. Por meio desses exemplares literários pudemos ter contato com deslocamentos e desterritorializações de diferentes naturezas capazes de problematizarem a questão da identidade.

Como dissemos, apesar de os exemplos literários serem provindos de contextos e culturas bastante heterogêneas, mesmo assim compartilham de mais elementos comuns além de serem escritos em língua portuguesa (respeitadas as respectivas variações linguísticas): representam conflitos, impasses e sofrimentos que se comunicam em sua humanidade. Reconhecer a possibilidade da identificação diante da diversidade, do que é diferente conduz a uma das principais potencialidades da literatura apontadas por Todorov (2012), a de produzir a experiência da alteridade e, com isso, a promoção do humano, no seu sentido diverso, heterogêneo, mas, ao mesmo tempo, comum. Em certo sentido, portanto, esse humanismo promovido pela experiência literária apontado por Todorov seria suficiente para justificar o lugar da literatura no espaço escolar, visto que “sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2012, p. 92)

