



DESCOBERTAS
DO BRASIL

Angélica Madeira
e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA



UnB

ENIGMA BRASIL

Este livro multidisciplinar compõe-se de diversos olhares curiosos e perspicazes de autores contemporâneos sobre os variados países-Brasil, imaginados por artistas e intelectuais ao longo do tempo, do período colonial à contemporaneidade. São onze ensaios – escritos por sociólogos, teóricos e estudiosos da literatura, antropólogos, lingüistas, críticos de arte, diplomatas, historiadores e artistas, alguns renomados, todos muito lúcidos e bem informados – a respeito de movimentos culturais e autores que pensaram, pintaram, romancearam, cantaram, filmaram o Brasil, dos pós-modernos ao Marquês de Lavradio, do Cinema Novo aos iluministas, dos românticos aos modernistas, de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, de Humberto Mauro a Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Dessa polifonia emergem tradições culturais muito distintas entre si, tanto dos autores dos ensaios quanto dos artistas, intelectuais e textos analisados. As visões se interpenetram, se contradizem e se influenciam mutuamente, trazendo para o centro do livro questões cruciais, rela-



DESCOBERTAS
DO BRASIL



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor
Lauro Morhy

Vice-Reitor
Timothy Martin Mulholland

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor
Alexandre Lima

CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Elizabeth Cancelli

Estevão Chaves de Rezende Martins, Henryk Siewierski,
Moema Malheiros Pontes, Reinhardt Adolfo Fuck,
Sérgio Paulo Rouanet, Sylvia Ficher



DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA

UnB

Copyright © 2001 by Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)

Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SCS Q. 02 Bloco C Nº 78 Ed. OK 2ª andar

70300-500 Brasília DF

Fax: (0__61) 225-5611

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Equipe editorial

Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli *preparação de originais*

Gilvam Joaquim Cosmo, Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli, Clarissa Falcão de Sant'Anna, Sonja Cavalcanti e Yana Palankof *revisão*

Sabrina Lopes *projeto gráfico e capa*

Elmano Rodrigues Pinheiro *produção gráfica*

Screen CTP e Fitolitos Digitais *fotolitos*

Editora e Gráfica Itamarati *impressão e acabamento*

Ilustração da capa: sobre a imagem "Descrição de todo o marítimo da terra de Santa Cruz, chamado vulgarmente o Brasil", de João Teixeira Albernaz, 1640. Arquivo do Ministério das Finanças, Lisboa.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

Descobertas do Brasil / Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)
Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.
340 p.

ISBN: 85-230-0606-0

1. História do Brasil. 2. Cultura Brasileira. I. Madeira, Angélica.
II. Veloso, Mariza.

CDU 981

AGRADECIMENTOS

Um trabalho deste porte e desta natureza não poderia ser realizado sem o esforço e a colaboração de pessoas e instituições que o tornaram viável e concreto.

Agradecemos ao Embaixador Lauro Moreira, Presidente da 1ª Comissão para as Comemorações do V Centenário da Descoberta do Brasil, por seu empenho primordial em construir uma base para a reflexão crítica e multidisciplinar sobre a Cultura Brasileira.

Ao Secretário Tarcísio Costa, Secretário Executivo da mesma Comissão, interlocutor intelectual e entusiasta das idéias que orientaram este projeto.

A Maria Lucia Verdi, Assessora Especial da Comissão, que, em momentos de dificuldades e incertezas sobre a continuidade deste projeto, assumiu, de forma decisiva, a coordenação dos trabalhos.

Gostaríamos de agradecer ainda a todos aqueles que participaram da execução, desde seu início até sua concretização em forma deste livro.

Nosso reconhecimento a todos os colegas que aceitaram participar desta coletânea, com suas idéias originais, resultado de pesquisas extensas e exaustivas, mesmo tendo sido mudadas a natureza e as condições iniciais.

As organizadoras

SUMÁRIO

Apresentação	9
Brasil-Colônia: Deslocamento e Hibridismo	
Molduras para o Período Colonial Brasileiro: uma agenda de pesquisa Angélica Madeira e Mariza Veloso	23
No Brasil Colonial, "um é o outro": etnocentrismo e relativismo no olhar do Marquês de Lavradio Mary Del Priore	53
Combates da razão: luzes e pombalismo entre os mineiros Fábio Lucas	77
O Brasil Moderno: Literatura e Sociedade	
Oralidade, romance e pedagogia de leitura no romantismo brasileiro Marisa Lajolo	89
Os sertões entre dois centenários Roberto Ventura	109
Caio Prado: modernista, contemporâneo Mariza Veloso e Angélica Madeira	125
A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico Lúcia Lippi Oliveira	139

Ensaio

grandesertão.br ou: A invenção do Brasil Willi Bolle	165
---	-----

Arte e Cultura

A sonoridade brasileira Luiz Tatit	239
---------------------------------------	-----

O Brasil traduzido no cinema Flávio Goldman	273
--	-----

A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970 Murilo Fernandes Gabrielli	293
---	-----

Sobre os autores	325
-------------------------	------------

Créditos das imagens	327
-----------------------------	------------

**O BRASIL MODERNO:
LITERATURA E SOCIEDADE**



OF BRITISH MODERNITY
ON RATIONAL FOOTING

ORALIDADE, ROMANCE E PEDAGOGIA DE LEITURA NO ROMANTISMO BRASILEIRO.¹

Marisa Lajolo

“O povo que chupa
o caju, a manga, o cambucá
e a jabuticaba, pode falar uma
língua com igual pronúncia
e o mesmo espírito do povo
que sorve o figo, a pera,
o damasco e a nêspere?”

Alencar, 1981
[1872]: 12

“Flor do Lácio
Sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer
O que pode
Esta língua.”

Caetano Veloso. Língua

Língua e linguagens – e dentre estas a literatura – são arenas nas quais se luta pelo poder. Desde o poder literário, quando se discute se Fulano pode ou não pode suceder Beltrano na Academia Brasileira de Letras, até o poder econômico, quando se discute se a ortografia a prevalecer em acordos internacionais é a portuguesa ou a brasileira. A consciência disso lança luzes novas sobre as relações entre estética e ideologia, entre cânon literário e poder político, e outras duplas pesadas.

Ao lado do enriquecimento epistemológico dos estudos literários que tais discussões patrocinam, desenvolve-se também uma metodologia de análise que pode instrumentalizar o pesquisador interessado em conhecer melhor as

sempre sutis relações entre letras e poder. Um tal estudo é tarefa muito importante num país onde leitura e escrita jamais foram acessíveis a todos e, mais relevante ainda, em uma sociedade periférica, na qual valores estéticos e categorias literárias vêm de fora, produzidos nos mesmos centros hegemônicos de onde vêm políticas financeiras e outros pacotes: mas, dialeticamente, é desses mesmos centros que vêm os pressupostos teórico-metodológicos de desconstrução do cânon, de desqualificação do imanentismo estético ou da natureza intrínseca de categorias literárias.

Discutir isso talvez seja uma boa forma de celebrar nossos quinhentos anos, pois escrever, ler e discutir literatura são algumas das atividades às quais grande parte das sociedades – sobretudo as do Primeiro Mundo – atribuiu e continua atribuindo valor simbólico. Assim, neste mundo, do qual há quinhentos anos fazemos parte, a literatura é uma das linguagens que formatam vivências emocionais, alegrias e tristezas, esperanças e medos, dando sentido à natureza e à humanidade. Em resumo, a literatura foi (e ainda é) uma das linguagens por meio da qual diferentes comunidades constroem, reforçam ou reformatam sua identidade, desdobram e renovam manifestações, usos e poderes da linguagem verbal.

Ao longo de sua história, os estudos literários conceberam de diferentes formas seu objeto e instauraram, em nome e em torno de tal objeto, diferentes práticas discursivas, exilando para áreas vizinhas – como a sociologia da literatura, a história do livro ou o ensino de literatura – o *estudo das práticas sociais*, por meio das quais a literatura *desempenha* (ou *não desempenha*) diferentes papéis em diferentes sociedades.

O resultado dessa estreita cartografia da área é profundamente insatisfatório. Seus mapas tornam certas questões invisíveis e, no vácuo destas, imobilizam os estudos literários. Talvez tenha chegado a hora de discutir se contemporaneamente a esses cinco séculos de existência *ocidentalizada* não há condições e, mais do que isso, necessidade de um *alargamento* do campo dos estudos literários, identificados agora em alguns centros universitários como *estudos culturais*.

Esse alargamento do campo, ao historizar e contextualizar questões estéticas, pode favorecer reflexões muito oportunas sobre o que se faz quando *se ensina* e quando *se estuda* literatura, tarefas cujo resultado pode constituir forma particular de entender melhor nosso *aqui* e *agora*, nossas linguagens, nossa língua e nossas práticas simbólicas.

Qualquer literatura nacional é (parte de) uma instituição e, ao mesmo tempo, prática social muito complexa e nada desinteressada, cuja compreensão exige sua contextualização no aparato que formata a instituição das letras.

Para serem sugestivas, especulações sobre qualquer manifestação particular da instituição letrada precisam levar em conta seu desenvolvimento histórico, o qual, no caso brasileiro, é fortemente marcado pela política cultural portuguesa aqui implementada ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Ao lado de forte base católica, o medo das *luzes* que haviam inspirado a Independência norte-americana em 1766 e a Revolução Francesa em 1789 levou Portugal a adotar uma política obscurantista que proibia a imprensa no Brasil e nas demais colônias portuguesas, com exceção de Macau. Privada, assim, da base técnica que viabiliza a modernidade, a cultura literária, que é parte da cultura escrita, tem um começo pouco auspicioso na Terra de Santa Cruz.

Um tão precário começo vaticina que a história da escrita e da leitura no Brasil deve ser pobre, e que mais pobre ainda deve ser sua história da literatura.

E elas são pobres, com efeito. Aliás paupérrimas, sobretudo quando consideradas do ponto de vista eurocêntrico que, inventor da escrita e da leitura, não tem olhos para ver práticas de leitura e de escrita diferentes das que exportou para o que chamou de Novo Mundo.

Com efeito, a adversidade do contexto colonial para atividades de cultura baseadas na escrita e na leitura explica a pobreza e a rarefação de tais práticas. Mais importante, no entanto, do que lamentar a pobreza desse início é entender como, a partir desse começo canhestro, se desenvolvem as práticas que constituem o modo de ser da literatura brasileira como instituição e prática discursiva.

A hipótese aqui discutida sustenta que a literatura brasileira tem nessa cicatriz de origem um traço de identidade. Identidade cuidadosa e competentemente construída ao longo do Romantismo.

Para discussão desta hipótese, é necessário garimpar, em outras instâncias e em outros âmbitos, os traços deixados pela viabilização de tais práticas que, não obstante pobres e rarefeitas, criaram condições de leitura e viabilizaram a existência de um *campo* literário no Brasil, a partir de meados do século XIX.

Já com a vinda de D. João VI em 1808, antes portanto da Independência de 1822, tinha sido cancelada a proibição da imprensa. Mas, não obstante o avanço representado pela existência legal de prelos, a presença forte do mecenato na produção cultural brasileira será um novo fator de retardo para o desenvolvimento da literatura. Assim, à dessemelhança dos romancistas ingleses que viveram o que constitui o paradigma clássico de práticas de leitura associadas à Revolução Industrial, os escritores brasileiros não podiam contar com efeitos e necessidades gerados pela Revolução Industrial. Mas, ainda assim, à semelhança de seus colegas da Europa, os fundadores do romance brasileiro tiveram de seduzir seus leitores, da mesma forma que o escritor inglês Samuel

Richardson teve de seduzir os seus, como tão sugestivamente Terry Eagleton analisa em *The rape of Clarissa* (1982).

Mas é claro que, do lado debaixo do Equador, as manhas de sedução são outras.

Em meados do século XIX, o Brasil era um país cuja cultura mantinha traços fortes de oralidade, com um sistema escolar insatisfatório, taxas altas de analfabetismo, poucas bibliotecas e gabinetes de leitura, e um número insignificante de editoras e de livrarias. Era em tal cenário que se precisava transformar em público leitor pequena parcela de uma população, na sua maioria analfabeta e, além disso, dispersa ao longo de um imenso território.

As cifras abaixo, provenientes do banco de dados do projeto Memória de Leitura,² ilustram isso:

1810	Impressão Régia produz 99 publicações.
1816	1\$000: preço da subscrição da <i>Corografia Brasileira</i> .
1817	4 livrarias registradas no Rio de Janeiro.
1819	4,6 milhões (aproximadamente) de habitantes no Brasil; 1/3 de brancos.
1821	2 tipografias são abertas no Rio de Janeiro.
1822	60 mil volumes constituem o acervo da Biblioteca do Rio de Janeiro.
1823	240\$000: o salário de um professor de primeiras letras no Rio de Janeiro.
1826	1\$000: preço de aula de ler, escrever, contar, doutrina e lições de civildade no Rio de Janeiro.
1827	12\$000: aluguel de casa na rua do Ourives, no Rio de Janeiro.
1828	2\$000: preço de um exemplar de <i>As aventuras de Telêmaco</i> (de Fénelon).
1832	180 escolas registradas no Brasil.
1835	7.821 volumes no acervo da Biblioteca de Salvador.
1839	189 assinaturas na ata de fundação do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.
1844	20 mil crianças (aproximadamente) em idade escolar no Rio de Janeiro; 25 escolas primárias no Rio de Janeiro.
1846	6 mil leitores freqüentam o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.
1847	100 mil habitantes livres no Rio de Janeiro; 25 escolas primárias no Rio de Janeiro.
1848	74 escolas de primeiras letras no Rio Grande do Sul.
1850	17 jornais e 25 estabelecimentos tipográficos no Rio de Janeiro.

Ou seja: a tarefa que há mais ou menos duzentos anos aguardava os escritores brasileiros – a construção de seu público – parecia tarefa quase impossível, que foi, não obstante, levada a cabo, e com sucesso.

A história oficial do público leitor brasileiro é uma história de ausência e de precariedades, em virtude da já mencionada política cultural portuguesa, obscurantista e segregadora. No entanto, uma *outra* história mais dialética pode ser contada a partir de uma leitura atenta da ficção brasileira. O romance romântico faz uma representação bastante sutil das condições nas quais escrita e leitura literárias tomam forma no Brasil.

Desde seu início, confiava-se à literatura brasileira tarefa já cumprida pelas literaturas nacionais européias cem anos antes: encorpamento e consolidação de uma identidade nacional burguesa, e seus correspondentes valores, sentimentos e emoções. Não obstante a adversidade das condições disponíveis, parece que os escritores brasileiros deram o recado que lhes foi encomendado, empreendendo a tarefa como missão civilizadora e patriótica.

Na recuperação de um segmento da história da formação do público brasileiro, trabalham as imagens de leitura e de escrita construídas por alguns dos melhores romances brasileiros do século XIX. Afinal, mesmo que se considere que literatura *não* é documento (no sentido estrito do termo) e que, em não o sendo, ela *não prova nada*, não se pode negar que tudo o que a literatura encena na bidimensionalidade da página impressa articula-se com o que se passa no mundo tridimensional do *antes* e do *depois* das páginas e dos livros.

É preciso, pois, uma (temporária) distância da tradição aristotélica que ensina que *a poesia conta o que poderia ter sido*, reservando à história a tarefa de contar *o que efetivamente aconteceu*. É preciso também elidir as fronteiras que, na teoria da literatura, distinguem o *narratário* do *leitor implícito* e ambos do *leitor virtual*. E, a partir daí, é preciso embarcar na hipótese de que referências a personagens que, na ficção, lêem ou escrevem constituem uma espécie de representação arquetípica dos leitores históricos que os igualmente históricos escritores brasileiros do século XIX tinham por missão *educar*. Essa educação, na hipótese dessas mal traçadas, perfazia-se também *por meio* da literatura e *para* a literatura, e fazia parte do cardápio necessário para a consolidação do país como nação. *Educar* tais leitores era, na realidade, *seduzi-los*. Pela via da sedução, foi possível *induzir* as práticas culturais necessárias à existência da literatura como instituição social e discursiva que, no caso brasileiro, precisava ancorar sua vigência em um novo modo de produção de bens culturais, não mais acoplado ao mecenato governamental, mas articulado à esfera pública tal como a concebe Habermas.

Vamos, para isso, ouvir o que o romance brasileiro do século XIX tem a contar com relação à história brasileira de práticas de escrita e de leitura literárias. A primeira lição que essa escuta paciente dos enredos da ficção sugere é que talvez a *oralidade* seja uma das categorias que, ao lado da *metaficção* (e não poucas vezes nela transcrita), é responsável pela sedução do leitor brasileiro no Brasil de meados do século XIX.

No mundo do romance, quando o enredo alça vôo e se sustenta livre de encaixes e amarrações narrativas, parece consolidado um certo grau de maturidade do público leitor. Uma tal liberação parece ocorrer, por exemplo, quando a história contada abandona o estratagema de apresentar-se como *transcrição* de um relato oral, ou ainda quando ela dispensa a moldura do romance epistolar e desenvolve-se autônoma, seqüência linear e progressiva de eventos apresentados de um ponto de vista que tende à onisciência e à terceira pessoa do narrador.³

Mas, mesmo que terceira pessoa e onisciência sejam categorias-chave da forma narrativa moderna e ainda que o romance seja (como efetivamente ele o é) um gênero escrito, são muitas as ocasiões nas quais o romance abre espaço para o que se poderia chamar de *oralidade residual*. Talvez, também, seja quando a historicidade do gênero narrativo se inscreve na retomada de formas narrativas anteriores, que se favorece a nostalgia: essa hipótese tanto explica a lamentação de Benjamin sobre o desaparecimento da arte de narrar, quanto justifica a atribuição de caráter modelar à narrativa de Flaubert.

Assim, a história da narrativa inscreve em seus sucessivos desdobramentos traços residuais de antigas práticas narrativas e de velhas formações textuais. Com isso ganham nova luz certas formas de convivência e de contradição entre *práticas da escrita* e *práticas da oralidade* presentes em romances brasileiros, fiéis fornecedores, como se vê, de metalinguagem.

Um olhar para além do Equador, no entanto, sugere que essa duradoura sobrevivência de antigos estratagemas narrativos na forma do romance não é privilégio do romance terceiro-mundista, já que procedimentos similares ocorrem em diferentes tradições, manifestando-se até em obras contemporâneas como *O nome da rosa*, simultaneamente obra-prima e *best-seller*.

A questão decisiva, então, talvez não seja tratar essa metalinguagem como marca específica de romances, como o brasileiro, nascidos da *transculturação* do gênero europeu. A questão decisiva talvez seja, isto sim, discutir os efeitos de sentido, de um tal procedimento na tradição literária de comunidades nas quais as relações *escrita/oralidade* são distintas das relações *oralidade/escrita* nas comunidades nas quais se constrói o gênero *romance*. Na discussão de tais efeitos de sentido, podemos refinar um pouco as categorias disponíveis

para estudos literários que se interessem por um comparativismo horizontal: certos procedimentos, agenciados pela ficção brasileira com vistas à produção de certos significados, têm grandes chances de manifestar-se, com igual sentido, na ficção latino-americana de língua espanhola e na africana de todas as línguas.

E, a partir de agora, mangas arregaçadas e ouvidos atentos para ouvir histórias. Forma boa de marcar quinhentos anos de história.

Luciola, romance de grande sucesso publicado por José de Alencar em 1862, não obstante seus vários traços de modernidade, lança mão de uma moldura oralizante: ali, o mundo da narrativa impressa, isto é, do romance-em-livro, submete-se ao mundo da oralidade, na menção feita a cartas e a um manuscrito descrito como *ensopado de lágrimas* e destinado a um único leitor.

(a) Reuni suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar (Alencar [s. d.] [1862]: 5).

(b) A senhora estranhou, da última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação de seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz porque vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de dezesseis anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes da sua inocência (...)

Calando-me naquela ocasião, prometi dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais cedo do que pensava. Trouxe no desejo de agradar-lhe a inspiração; e achei voltando a insônia de recordações que despertara a nossa conversa. Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecem. (...) (Alencar [s. d.] [1862]: 7-8).

(c) Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas (Alencar [s. d.] [1862]: 210).

Essa alusão a um manuscrito encharcado de lágrimas, como estratégia narrativa, parece ter poderosos efeitos de sentido. Trata-se de um recurso antigo, mesmo que o padrão cronológico seja o Brasil do século XIX. Esse arcaísmo intencional, encenando velhos tempos de manuscrito, patrocina para os leitores – ao lado da intensificação da verossimilhança – um forte sentimento

de ancestralidade e de história, que parece dissipar os riscos de perda de identidade que espreitam leitores e escritores na modernidade.

Mas os fragmentos selecionados de *Lucíola* ilustram apenas um exemplo de como a oralidade se traduz na narrativa moderna: ali se presentifica, numa espécie de *corte congelado* do passado, um tempo no qual o *contar* ocorria – geralmente – em condições bastante diferentes das vigentes na segunda metade do século XIX, ainda que se fale do século XIX carioca.

Em outros livros da tradição brasileira, a oralidade assume outras faces.

Encena, por exemplo, o velho costume de leitura coletiva, vigente no Brasil nos dois extremos do arco social, documentado tanto em pousos de tropeiros quanto em salões e saletas da aristocracia do Império brasileiro. Com efeito, José de Alencar refere-se ao costume de ler ficção em voz alta creditando a esse costume forte influência em sua carreira de romancista. Esse modo de leitura, que funciona como ritual de socialização familiar, aglutinava em torno de um rústico lampião família e agregados e constituía, seguramente, meio de educar para a leitura (e/ou escuta) literária.

Nada a estranhar, portanto, que tantas moçoilas, tiliás, rapazes e matronas, em meio às peripécias que vivem no romance do século XIX brasileiro, sejam flagrados com livro aberto nas mãos, lendo.

Mas essa espécie de oralidade encenada, ainda que réplica verossímil de costumes sociais, não era a única arma que a narrativa escrita esgrimia na sedução de um público pesadamente conservador, benjaminianamente nostálgico e só muito de leve familiarizado com práticas de leitura e de escrita. Em certas condições, a oralidade se expressa e se representa no romance brasileiro, de modo a recuperar a importância de que suas práticas desfrutavam em tempos mais antigos, ou em culturas distintas da ocidental moderna.

Algumas dessas *outras* práticas encenam-se no romance regionalista brasileiro, desde o século XIX até hoje.

No regionalismo brasileiro, a oralidade talvez resgate para a literatura um traço extremamente significativo da cultura de minorias, como índios, negros e camponeses. Por outro lado e no mesmo sentido, a oralidade encenada no regionalismo pode também representar um sinal da resistência: ela pode ser a estratégia pela qual a cultura de comunidades marginalizadas minou e/ou subverteu, pela miscigenação, a cultura dominante, particularmente a literária, transformando-a num mosaico de formas, cores e tamanhos.⁴

Esse caráter compósito que a ficção regionalista manifesta pode, também, explicar a constante posição de minoridade a que ela é confinada pela tradição crítica. Ou seja, a crítica – instância mais conservadora da insti-

tuição literária – talvez desqualifique produções nas quais a oralidade não tenha sido completa ou quase completamente apagada, em função de um certo corporativismo textual que, nunca explícito, se traduz em argumentos, nos quais os apelos ao *estético*, ao *sublime* e ao *universal* são os mais recorrentes.

Iracema ajuda a investigar essa hipótese.

Em 1865, o romance *Iracema*, de José de Alencar, tematiza e textualiza uma forma de oralidade bastante diferente da oralidade evocada pela menção a manuscritos ou a serões de leitura, de *Lucíola* – e de outras histórias que têm por cenário o perfil urbano do Rio de Janeiro. *Iracema* apresenta-se como um *romance de fundação*, celebrando o primeiro encontro entre brancos e índios. O romance se abre e se fecha com cartas dirigidas a um Dr. Jaguaribe (na realidade, Domingos Jaguaribe, primo do escritor), ao qual Alencar expõe seu projeto literário e explica a modalidade de leitura pretendida para o romance. Como tantos outros romancistas de sua geração, mas também sem aludir a manuscritos e similares, Alencar vem à cena dizer que está *recontando* uma história que lhe foi contada:

(d) Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares (Alencar, 1982 [1865]:12).

Uma alusão tão clara à prática de narrativas orais inscreve *Iracema*, seu leitor e seu narrador – por intermédio de seu autor – na tradição ancestral da narrativa, oral e coletiva, que passa de boca em boca.

Essa oralidade de perfil comunitário e socializante, que costumamos considerar como típica de comunidades pouco familiarizadas com práticas, mídias e linguagens da modernidade, não é, entretanto, a única a fazer-se presente em *Iracema*. Ela contracena com outras. É talvez seja exatamente a miscigenação de várias *oralidades* que potencialize extraordinariamente o efeito de sentido que elas têm na estrutura da obra.

Imediatamente antes do texto transcrito em (d), há o episódio no qual Martim – a principal personagem portuguesa do romance – está deixando o Brasil. Sua partida enseja que o narrador interrompa a narração da cena e, intrometendo-se no relato, lance ao leitor uma pergunta:

(e) O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio.

Nesse momento o lábio arranca d'alma um agro sorriso. Que deixara ele na terra do exílio? (Alencar, 1982 [1865]: 12).

Essa pergunta, à qual, obviamente, o leitor de Alencar não tem condições de responder, tem como um de seus possíveis efeitos de sentido assegurar ao leitor que, continuando a leitura, ele encontrará resposta para ela.

Essa certeza – de que, em romances, perguntas levantadas pelo narrador serão oportunamente respondidas pelo próprio narrador – faz parte do pacto romanesco e inscreve em *Iracema* uma interlocução autor/narrador/leitor que adapta, para a escrita, o que se acredita ser comum em práticas narrativas orais, quando o narrador pode monitorar sua *performance* pelas respostas (não necessariamente verbais) que vai tendo de seu público.

Com isso, esta obra-prima de Alencar inscreve-se *também* na tradição européia do romance folhetim, no qual o suspense se reforça mediante perguntas retóricas (muitas vezes fecho de capítulo) que também monitoram a atenção do leitor para os pontos fulcrais da história.

Com *Iracema* estamos, pois, em um outro patamar da – digamos – educação literária do público brasileiro. Estamos em presença de um mestre na arte sutil de cativar leitores, que lança mão de fina tecitura de tradições orais com tradições escritas na estruturação do livro. Mas a obra é ainda repleta de outros traços da linguagem oral, como a parataxe, as sentenças curtas e rítmicas, a alta freqüência de apostos – procedimentos de linguagem que já têm sido apontados e aplaudidos pela maior parte da fortuna crítica do livro.

Também as referências à natureza, paralelísticas e encadeadas, soam como textos produzidos, enquanto o narrador está incluído no cenário que descreve, *apontando* para palmeiras, montanhas e praias arenosas, partilhando a paisagem com seu ouvinte/leitor, nela mergulhados ambos pelos *dêiticos* que pontilham a obra, já a partir da antológica abertura do segundo capítulo: *Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.*

Da mesma maneira, certos usos do presente do indicativo trazem para a história a *nuance* de eternidade. O pretérito (em português, tempo tradicional da narrativa) fala de um mundo já passado e, por isso, incapaz de ser partilhado pelo leitor ou pelo ouvinte. Leitores, ouvintes e narrador, por outro lado, podem partilhar o *agora* no qual o narrador, nos parágrafos iniciais do livro, interpela a natureza circundante:

(f) Verdes mares bravios de minha terra natal,
onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol poente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.

Obviamente, no entanto, tudo se passa nas páginas de um livro, ou seja, essa narrativa *in praesentia* é artificial. O texto alencariano, portanto, é uma resposta textual à intuição do fato de que seus leitores, *por hipótese*, não são familiarizados com a paisagem descrita. Em função desse desconhecimento, o texto encarrega-se ainda das explicações de palavras (que o autor julga desconhecidas do leitor), o que acaba sendo um outro signo da narrativa dividida: o *aqui* da matéria narrada não coincide com o *aqui* da sua leitura.

Quando Alencar se dirige ao primo na carta que abre o romance, ele sublinha que, por viver no Ceará, local onde se passa a história, Domingos Jaguaribe desfruta das condições ideais para leitura do livro:

(g) Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal. Imagino que é a hora mais ardente da sesta.

O sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais; as aves emudecem; as plantas languem. A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais brilhantes expansões do poder criador.

Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu. A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme de buriti para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado (Alencar, 1982 [1865]: 9).

Em função dessas diferentes *espacialidades*, digamos de narrativa e de leitura, o narrador acaba operando uma espécie de *transculturação*, operação que Alencar performa com maestria, principalmente por meio de oposições, estrutura sintática muito adequada para converter um código em outro.

Tantas estratégias narrativas heterogêneas (oralidade ocidental + estruturas de línguas indígenas + procedimentos folhetinescos) dão a *lracema* perfil

híbrido. E, assim como a obra é fruto de uma linhagem mestiça, a identificação dessa sua genealogia sugere a heterogeneidade da formação cultural do público leitor pretendido que, em termos de linguagens narrativas, precisa ser poliglota.

Assim, uma possível conclusão é que a combinação de diferentes tradições narrativas parece satisfazer às expectativas de um leitorado como o brasileiro do tempo de Alencar.

Com efeito, o alvorecer do sentimento patriótico brasileiro foi buscar na cultura pré-cabralina uma primeira fonte para a titulação nobiliárquica, para a denominação de lugares e para metáforas da terra. Esse foi, então, o procedimento intensificado por José de Alencar ao jogar, mesmo que inconscientemente, com a coincidência entre as letras que compõem a palavra *Tracema* e as que compõem a palavra *América*, da qual, então, a personagem-título do livro torna-se anagrama.

Numa perspectiva histórica, esses traços formais podem ser creditados ao projeto indianista que José de Alencar traça a partir da crítica a Gonçalves de Magalhães. O escritor cearense, ao mimetizar a estrutura da língua indígena, reforça a hipótese de que o contexto indianista favorece a oralidade. Enfatizando esse ponto, o sucesso de *Tracema* coroa muito mais do que o resultado de uma opção literária individual de Alencar, já que inspiração na cultura indígena havia sido insistentemente recomendada por todos os pais, padrinhos (e padras-tos...) da nascente literatura brasileira como meio de assegurar-lhe a originalidade de que carecia para compor a identidade do novo país independente, projeto ao qual José de Alencar adere com armas e bagagens.

As dificuldades da crítica para rotular *Tracema* podem provir, talvez, dessa bem realizada mistura de linguagens. Se Alencar resolveu seu problema, chamando seu livro de *lenda* (*lenda cearense* é o subtítulo do livro),⁵ os estudiosos tentaram resolver os problemas da crítica considerando *Tracema* um *poema em prosa*. O que importa é que ambas as denominações enfatizam a originalidade desse livrinho encantador que, desde a primeira edição, tem maravilhado leitores e desafiado críticos.

Por quê?

Talvez porque ele tenha sido o primeiro romance brasileiro a textualizar uma estrutura narrativa capaz de exprimir dialeticamente os paradigmas necessariamente contraditórios de uma tradição cultural híbrida. Se for assim mesmo, Alencar feriu a nota certa e deu pistas à teoria da literatura para que procure na ficção brasileira não-urbana os textos mais promissores – como expressão da alteridade introjetada – no traçado da identidade literária brasileira.

Com uma tal noção de transculturação, essencial numa tradição cultural híbrida, chegamos a outra das estratégias desenvolvidas pelos escritores

brasileiros para seduzir e educar um público leitor pouco familiarizado com tradições literárias escritas.

Na fronteira entre oralidade e escritura, algumas soluções narrativas a que recorrem os escritores brasileiros parecem sugerir a inadequação da estrutura clássica do romance europeu – tal como ela se consagrou no caso modelar de um Balzac, por exemplo – para sua aclimação na ex-colônia portuguesa. Os modelos europeus de romance inscrevem-se, evidentemente, no contexto e na tradição da cultura urbana européia, que, quando cristalizada nos romances canônicos, parece monolítica. É que, por ser monolítica, parece não abrir espaço para a pluralidade de vozes necessárias para exprimir a identidade cultural fracionada de uma cultura como a brasileira.

Esse perfil conflitante e quase esquizofrênico da cultura escrita brasileira é também magnificamente encenado por *Inocência* (1872), romance de Taunay. Nesta obra, o paradigma que relaciona o binômio *analfabeto/interior* ao binômio *alfabetizado/cidade* é recorrente e muito sugestivo, sobretudo quando manifestado a propósito do mundo feminino. Inocência, moça do interior e protagonista do livro, assim se apresenta a Cirino, moço da cidade:

(h) Sou filha dos sertões; nunca morei em povoados, nunca li livros, nem tive quem me ensinasse coisa alguma (...) Se eu o magoar, desculpe, será sem querer (Taunay, 1987 [1872]:87).

Confirmando e explicando o analfabetismo de Inocência, seu pai – o matuto Pereira – explica a Cirino seus pontos de vista sobre a leitura feminina:

(i) ...isto de mulheres, não há que fiar. Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau... Contaram-me que hoje, lá nas cidades... arrenego!... não há menina que por pobrezinha que seja, não saiba ler livros de letras de forma e garatujar no papel... que deixe de ir a funçوناتas com vestidos abertos na frente... (Taunay, 1987 [1872]:31).

Ao lado dessas personagens que proclamam pela própria boca seu distanciamento e suas desconfianças do mundo da escrita, também é digno de nota o fato de que no romance de Taunay contracenam diferentes estrangeiros, todos em trânsito pela fazenda do pai de Inocência. Assim, além de encenar questões de oralidade e de escrita, o livro é percorrido por sotaques estrangeiros. Contrapõe-se a essa polifonia de línguas e de linguagens o eloqüente e aterrizante silêncio do anão mudo Tico.

Desse modo, questões de linguagem estão na berlinda ao longo deste romance de sucesso, no qual cada capítulo tem uma epígrafe extraída de uma

obra-prima da literatura ocidental, intertextualidade que já indicia a linhagem literária à qual Taunay pretende filiar seu romance. O sucesso do escritor nesse pacto de muitas vozes sela-se tanto pelo entusiasmo do público brasileiro pelo livro, como ainda pela sua imediata tradução para diferentes idiomas europeus.⁶

Assim, se se considera o gênero romance como uma linguagem socialmente simbólica ou como uma espécie de *inconsciente coletivo social*, podemos ler *Inocência* sob uma luz diferente daquela sob a qual a obra tem sido tradicionalmente lida pela crítica.

Essa nova leitura dá peso ao fato de que, em nível simétrico e oposto ao das epígrafes, o romance de Taunay é pontilhado de rodapés do autor. As epígrafes, por um lado, *elevam* o livro, transformando-o em interlocutor do que há de mais canônico na tradição literária ocidental. Por outro, algumas das muitas notas de rodapé *traduzem* a linguagem desescolarizada e regional de algumas personagens para o público-leitor do romance, por hipótese escolarizado, alfabetizado e urbano, como tão bem sabia Alencar ao frisar a excepcionalidade da ambiência rural na qual Jaguaribe iria ler seu livro.

Tais procedimentos sugerem que Taunay fazia questão de distanciar-se, tanto enquanto narrador, como enquanto autor, da linguagem de suas personagens, e talvez creditasse a seus leitores desejo idêntico. Isso indicia um pressuposto: no caso desse romance de Taunay, pressupõe-se *alteridade* lingüística e social⁷ – entre os diferentes mundos (brasileiros?) que a narrativa põe em contacto: o mundo lingüístico e social representado pela história narrada não coincide com o mundo lingüístico e social do narrador nem com o dos circuitos previstos para a circulação do livro.

Mas, de novo, esses mundos e esses circuitos não são monolíticos. Ou, se forem, podem ser arrombados.

Em termos da sua disposição na página, e na esteira de sua etimologia, epígrafes e rodapés inscrevem-se, respectivamente, na parte superior e na parte inferior da página. No caso de *Inocência*, o texto entre ambas é também graficamente marcado, salpicado de aspas ou rendilhado de itálicos e negritos, por meio dos quais Taunay sinaliza os trechos produzidos por estrangeiros ou por analfabetos, e por isso vazados num português que se afasta da norma padrão. Mais uma vez, estamos diante de um narrador muito hábil e inteiramente alerta para o intervalo entre diferentes práticas de linguagem entrelaçadas no coração da vida social brasileira, intervalo polifônico, no qual a literatura tem de transcrever-se.

As diferentes vozes orquestradas em *Inocência* pressupõem – dez anos depois de Alencar – um público-leitor, em meio ao qual os protocolos para a leitura da ficção romanesca estão mais difundidos e são mais heterogêneos.

Ou seja: o Alencar de *Tracema* e o Taunay de *Inocência*, de forma respectivamente adequada ao tempo de cada um, parecem ter intuído que o romance, como gênero com estruturas formais definidas a partir de obras da literatura européia dos séculos XVIII e XIX, talvez não fosse o modelo textual mais adequado para encenar realidades diferentes daquela (européia) que lhe deu origem.

Numa última reflexão que vira a esquina, vem Machado de Assis, cujas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) são publicadas menos de dez anos depois de *Inocência*, de Taunay. O tempo de Machado desdobra um novo movimento na formação do público brasileiro, momento no qual o escritor tem de desconstruir os protocolos e os referenciais de leitura, tão cuidadosamente construídos pelos seus antecessores, os romancistas das gerações de Alencar e de Taunay.

Essa ficção constantemente voltada para o leitor talvez possa ser concebida como uma espécie de réplica textual dos projetos de política cultural tão freqüentemente formulados por escritores brasileiros de primeira geração, geralmente engajados na política ou na administração e que estavam, pois, quer na vida civil, quer na pele de narradores, sempre a braços com a implementação de projetos que *fundassem, amadurecessem, modernizassem e escrevessem e lessem* o Brasil.

Assim, para *falar brasileiro*, as matrizes do romance clássico tiveram de criar espaço para outras vozes narrativas. Com isso, uma certa vertente do romance brasileiro (o regionalista, por exemplo) transformou-se num artefato narrativo capaz de incorporar polifonicamente tradições narrativas híbridas como era (e talvez ainda seja...) a tradição cultural disponível para escribas brasileiros. Coube a eles responder, de forma inventiva, ao desafio de criar formas e vozes narrativas por meio das quais o público-leitor disponível pudesse ser seduzido e aumentado, pré-requisito essencial para que a literatura cumprisse a função social que lhe estava reservada.

E que ela continua cumprindo, quinhentos anos depois de Pero Vaz de Caminha ter prometido ao seu Rei (dele) que a gente que cá andava, por ser

(k) (...) boa e de bela simplicidade (...) imprimir-se-á neles todo e qualquer cunho que lhes quiserem dar (...) (p. 94, Castro, Sílvio. Introdução, atualização e notas) (Castro, 1985 [Caminha, 1500]: 94).

Ao menos com a literatura não foi assim.

A popularidade de alguns autores brasileiros, que nestes pós-moderníssimos quinhentos anos começam a disputar *records* de venda com *best-sellers* traduzidos, aponta o sucesso, a longo prazo, do projeto empreendido

por Alencar e Taunay. Os romancistas brasileiros do século XIX, efetivamente, cumpriram a missão de sedução e formação de um público-leitor. E no arsenal de estratégias narrativas de que se valeram, destacam-se as que organizavam de tal forma a linguagem e a estrutura do romance que, como efeito de leitura, patrocinaavam: a) forte sentimento de intimidade e solidariedade entre narrador e público-leitor; b) introdução do leitor em versões transculturadas do romance europeu com o qual tal público estava familiarizado, pelas freqüentes traduções de folhetins franceses que os jornais publicavam a partir dos anos trinta do século passado e; c) os necessários protocolos para uma pedagogia de leitura que, sob a forma de metaficção, a partir de então e até agora, os escritores brasileiros continuam fornecendo a seus leitores.

Como resultado do trabalho de tantas gerações de esforçados escritores, o romance brasileiro tornou-se um espaço muito sutil no qual se pode compreender – codificado na complexa linguagem da narrativa escrita – algumas das muitas contradições da vida social brasileira, como corretamente intuía José de Alencar, ao dizer que “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, [não] pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspira”... (Alencar, 1981 [1872]).

Notas

1. Versão anterior e resumida deste texto foi publicada em 1995 com o título “The role of orality in the seduction of the Brazilian reader: a national challenge for Brazilian writers of fiction”, *Poetics today* 15: 4 (Inverno, 1994), p. 553-567.
2. O projeto Memória de Leitura, desenvolvido no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, com apoio do CNPq e da Fapesp, dispõe de banco de dados informatizado, que pode ser acessado através de sua *home page*: <http://www.unicamp.br/iel/memoria>.
3. Quando isso ocorre, o leitor está à beira de transformar-se num leitor anônimo, ainda que o escriba mantenha e preserve sua identidade. A instituição literária preserva a *identidade autoral* ainda que como mercadoria ou como *griffe*. Veja-se, nesse sentido, o peso de expressões como *um outro romance de Thomas Mann* ou *um romance que dialoga com a obra de Thomas Mann*: dos direitos autorais às noites de autógrafos, o mundo contemporâneo da escritura de romances, dilacerado entre a indústria (cultural) e o artesanato (artístico), é permeado pela ambigüidade sugerida pelo *negócio do best-seller*, de um lado, e a *unicidade irreprodutível do artesanato*, de outro.
4. Penso na realidade multicultural das heranças culturais brasileiras no mesmo trilho no qual Cornejo-Polar discute o caráter heterogêneo da literatura indígena da América Latina. Consultar Cornejo-Polar (1977) e Lajolo (1989).

5. Uma particularidade de duas traduções de *Iracema* para o inglês pode iluminar questões da multiculturalidade representada pelo livro: a obra é considerada *tale* por Burton, e *story* por Biddell. Ao mesmo tempo, título e subtítulo alteram-se consideravelmente na tradução de Burton, que dá uma extensão nacional (brasileira) à lenda que Alencar relaciona com a fundação do Ceará, ao mesmo tempo que sublinha a beleza e a sensualidade de Iracema ao incorporar ao título a expressão *honey lips* que, no romance, é mencionada apenas no corpo do segundo capítulo.
6. A décima oitava edição de *Iracema* pela editora Melhoramentos (1927) menciona uma tradução francesa, em 1896, por Olivier du Chastel; uma tradução inglesa, em 1889, por James Wells; uma tradução italiana, em 1893, por G. P. Malan; uma tradução sueca, em 1896, e uma espanhola, em 1905, por José Vicente Concha, presidente da Colômbia.
7. Talvez valha a pena apontar que, no prefácio de sua tradução inglesa, Wells explica aos leitores as dificuldades de tradução do que ele chama de *local patois*. Transcrevo-o: "...as the author is wonderfully rich in local patois and proverbs, which would be comparatively unintelligible if put into actual corresponding English, I have had to take liberties in my treatment of the matter" (Taunay, 1889 [1872]: [s. p.]). Efetivamente, são variadíssimos os expedientes de que se vale o tradutor, que, às vezes, mantém a expressão brasileira, às vezes muda a expressão, muitas vezes abre suas próprias notas de rodapé, confirmando que, também além do Atlântico, as vozes não-urbanas são de representação problemática, com duplo sotaque.

Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura no Brasil, 1999.
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981 [1865].
- _____. *Iracema, lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1982 [1865].
- _____. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990 [1893].
- _____. *Lucíola*. São Paulo: Melhoramentos [s. d.] [1862].
- ALMEIDA, Garrett. *Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa*. Paris: Aillaud, 1826.
- BAKHTIN, Mikhail. "From the prehistory of novelistic discourse". *Apud* LODGE, David. *Modern criticism and Theory*. Londres e Nova York: Longman, 1997 [c. 1940], p. 124-156.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (tradução de Carlos Néelson Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADOENO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975.
- CANCIINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* (traduzido por Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto). São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975 [1965].
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.
- _____. "Uma literatura de dois gumes". *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 163-180.

- CASTRO, Sílvio. Introdução, atualização e notas de Sílvio Castro. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. 2. ed. (O descobrimento do Brasil). Rio Grande do Sul: L&PM, 1985.
- CÉSAR, Guilhermino (editor). *Historiadores e críticos do Romantismo: 1. a contribuição europeia-crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. "El indigenismo en las literaturas heterogeneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de crítica literária latino-americana*, nº 7-8. Lima, 1977.
- DENIS, Ferdinand. *Resumé de l'histoire litteraire du Portugal suivi du resumé de l'histoire litteraire du Brésil*. Paris: Leconte et Durey, 1826.
- EAGLETON, Terry. *The rape of Clarissa*. Oxford, 1982.
- _____. *Literary Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- _____. *The functions of criticism*. Londres: Verso, 1984.
- GIL, Fernando. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: Edipucrgs, 1999.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queirós, 1985.
- IANNI, Octávio. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- JAMESON, Frederic. *The political unconscious (Narrative as a socially symbolic act)*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- JOBIM, J. L. *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
- LAJOLO, Marisa. "El regionalismo lobatiano: a contrapelo del modernismo". *Escritura*, XIV.27. Caracas, janeiro-junho 1989, p. 221-232.
- _____. "Machado, Graciliano e Rubem Fonseca: diferentes itinerários do escritor brasileiro". *Apud Toward Socio-Criticism: Selected proceedings of the Conference Luso-Brazilian literatures, A Socio-Critical approach*. Editado com Introdução por Roberto Reis. Temple: Center for Latin American Studies, 1991, p. 153-163.
- _____. *História da literatura (ensaios)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- _____. *Teoria literária no Brasil contemporâneo: o que é, como se faz e para que serve*. *Apud Revista de crítica literária latino-americana*, ano XX, nº 40. Lima/Berkeley, 2º semestre de 1995, p. 11-40.
- _____. *E quando o historiador é o vilão da história?* *Apud MOREIRA, Maria Eunice (org.)*. Cadernos do Centro de pesquisas literárias da PUC-RS; v. 3, nº 1, Porto Alegre, abril de 1997 (Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura).
- _____. *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história?* *Apud Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: USF/Editora Contexto, 1997, p. 297-328 (2. ed. 1998).
- _____. *Regionalismo*. *Apud ASSIS BRASIL, Luiz Antonio; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina*. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *A formação da leitura no Brasil* (co-autoria: Regina Zilberman). São Paulo: Ática, 1996, 372 p., 2. ed. 1998. Prêmio Açoreanos 1997, Categoria Literatura-Ensaio.
- MARCO, Valéria De. *O império da cortesã (Luciôla: um perfil de Alencar)*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PELEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. "José de Alencar na literatura brasileira". *Obra completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Aguillar, 4 v., v. 1, 1959, p. 15-88.
- QUEIROZ, Rachel de. "Cem anos de Iracema". In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Brasília: MEC/ INL, 1965.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- _____. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SULEIMAN, Susan R. e CROSSMAN, Inge (eds.). *The reader in the text: essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press, 1980.
- _____. "The reading public and the rise of the novel". *The rise of the novel*. Berkeley: University of California Press, 1957, p. 35-59.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Ática Watt. I, 1987 [1872].
- VILLALTA, L. C. "O diabo na livraria dos inconfidentes". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- _____. "O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura". In: SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WASSERMAN, R. M. *The red and the white: the "Indian" novels of José de Alencar*. PMLA 98, 1983, p. 815-827.
- _____. "Reinventing the New World: Cooper and Alencar". *Comparative literature*, Primavera de 1984, p.130-152.
- ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história literária*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1994.
- ZILBERMAN, R. e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânon*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.



Poty.
Ilustração para o livro *Sagarana*,
de João Guimarães Rosa, 1958.

SOBRE OS AUTORES

ANGÉLICA MADEIRA é doutora em Semiótica pela Universidade de Paris VII e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Publicou artigos e ensaios em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e cultura brasileira e arte contemporânea. Em parceria com Mariza Veloso, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000. Editou a Revista *Sociedade e Estado* entre 1991 e 1995. Atualmente é diretora da Casa da Cultura da América Latina, do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília.

FÁBIO LUCAS é presidente da União Brasileira de Escritores, SP; ex-professor da Universidade de Brasília, ex-professor da Universidade Federal de Minas Gerais; ex-diretor do Instituto Nacional do Livro; autor de 34 obras de ensaios, sendo a última *Luzes e trevas – Minas Gerais no século XVIII*, pela editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

FLÁVIO GOLDMAN é bacharel em Direito e diplomata de carreira, servindo atualmente na Embaixada do Brasil em Roma. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas, do Instituto Rio Branco, MRE.

LÚCIA LIPPI OLIVEIRA é doutora em Sociologia, pesquisadora do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas – RJ. Possui vários livros e ensaios sobre o pensamento social brasileiro e sobre as representações da identidade nacional. Publicou, dentre outros, *A questão nacional na 1ª República* (Ed. Brasiliense, SP, 1990), *A sociologia do guerreiro* (Ed. UFRJ, RJ, 1994) e *Americanos* (Ed. UFMG, 2000).

LUIZ TATIT é professor associado (livre-docente) do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor dos livros *A canção: eficácia e encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (Ed. Escuta, 1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996) e *Musicalizando a semiótica: ensaios* (Ed. Anna Blume, 1997). Tatit é também compositor e, em sua atividade com o grupo Rumo, gravou seis LPs e dois CDs contendo 46 canções de sua autoria. Lançou, em 1997, o seu primeiro CD solo ("Felicidade") pela Dabliu, com mais 13 composições inéditas.

MARISA LAJOLO é professora titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, foi professora visitante da Brown University, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e da Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade. Tem vários trabalhos publicados sobre leitura e literatura (*A formação da leitura no Brasil*, 1996; *A leitura rarefeita*, 1991) e sobre história literária (*Negros e negras em Monteiro Lobato, apud Lendo e escrevendo Lobato*, 1999; *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? Apud Historiografia brasileira em perspectiva* 1998). Seu livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* ganhou o prêmio Jabuti (ensaio) em 1995.

MARIZA VELOSO é doutora em Antropologia e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Autora de artigos e ensaios sobre cultura brasileira e patrimônio cultural e, em parceria com Angélica Madeira, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000.

MARY LUCY MURRAY DEL PRIORE é professora de História do Brasil Colonial nos Departamentos de História da USP e PUC/RJ. Autora de 14 livros sobre o período, foi duas vezes vencedora do prêmio Casa Grande & Senzala, outorgado pela Fundação Joaquim Nabuco, e do Prêmio Jabuti para obra de relevo em Ciências Sociais. Colabora com revistas científicas nacionais e internacionais, além de manter uma crônica mensal no jornal *O Estado de S. Paulo*.

MURILO F. GABRIELLI é bacharel em Administração de Empresas e diplomata de carreira. Teve experiência como jornalista na Folha de S. Paulo e, atualmente, trabalha na Assessoria de Comunicação Social do Ministério das Relações Exteriores. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas do Instituto Rio Branco, MRE.

ROBERTO VENTURA é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Foi coordenador da área de história cultural do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1993 a 1994. É autor de *História e dependência: cultura e sociedade em Manoel Bonfim* (São Paulo, Moderna, 1984, com Flora Süssekind), *Escritores, escravos e mestiços em um país tropical* (Munique, W. Fink, 1987) e *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991).

WILLI BOLLE é professor de Literatura na Universidade de São Paulo. É autor, entre outras publicações, de *Fisiognomia da Metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin* (São Paulo, Edusp, 1994) e de vários estudos sobre a obra de Guimarães Rosa.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

1. Lopo Homem.
Atlas náutico português, dito Miller. "Hec est universi orbis ad hanc usque diem cogniti tabula...", 1519. Pergaminho, 42 x 59 cm.
Coleção Marcel Destombes. XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa, 1983.
2. João Teixeira - cosmógrafo de Sua Majestade.
Descrição de toda a costa da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil, 1642. Pergaminho.
XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Livraria do Conde de Redondo. Lisboa, 1983.
3. Coração de Jesus.
MA, sem data. Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Fernando Silveira.
4. Nossa Senhora da Conceição Missioneira.
Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Ricardo Moure Neto.
5. Nicolas Antoine Taunay.
Morro de Santo Antônio em 1816. 1817-1818 c.
Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.
O Brasil dos Viajantes. Volume 3, A Construção da Paisagem. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fundação Odebrecht, 1994.
6. Jean Baptiste Debret.
Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826. Aquarela sobre papel, 17,2 x 22,3 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
7. Almeida Júnior.
O violeiro. 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996.

8. Maria Martins.
A soma de nossos dias, 1954/55. Sermolite e estanho, 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.
9. Humberto Mauro.
Favela dos meus amores, 1955.
Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Organizadores: Fernão Ramos e Luís Felipe Miranda.
10. Poty.
Ilustrações para o livro Sagarana, de João Guimarães Rosa, 1958.
Sagarana, Editora José Olympio.
11. Hélio Oiticica.
Metaesquema, 1958. Guache sobre papel, 0.55 x 0.64 m.
A forma difícil – ensaio sobre a arte brasileira, de Rodrigo Novaes. Editora Ática, 1996.
12. Nelson Pereira dos Santos.
Vidas secas, 1963.
Arquivo F. Canosa.
13. Rogério Duarte.
Cartaz para o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, 1963.
14. Rubem Valentim.
Objeto emblemático 4, 1969. Madeira recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.
Escultura brasileira, perfil de uma identidade. Exposição realizada no BID, Washington, DC, e Banco Safra, SP. Idealização e coordenação de Elcior Ferreira de Santana Filho e curadoria de Emanuel Araújo, Banco Safra, 1997.
15. Oswald Goeldi.
Pescador, tiragem póstuma, 1970. Xilogravura, 25 x 36 cm.
Roberto Pontual. Entre dois séculos – arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM, RJ, Editora JB.
16. Athos Bulcão.
Painel de azulejos, 1983. Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.
Athos Bulcão 80 anos. Projeto Pinacoteca no Parque. Pinacoteca de São Paulo, 1998.
17. Amílcar de Castro.
Sem título, 1983. Nanquim sobre papel, 106 x 76 cm.
Radha Abramo. *A cor e o desenho do Brasil.* Ministério das Relações Exteriores, Petrobras e Varig. Organização Centro Brasileiro de Projetos de Arte – CBPA, 1984.

18. Glauco Rodrigues.

Samba enredo, 1975. Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.

Coleções de Brasília. Acervos do Banco do Brasil, Banco Central e Caixa Econômica Federal. Palácio do Itamaraty. Ministério da Cultura, 1995.

19. Leonilson.

34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela, 41 x 31 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Col. Theodorino Torcuato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

20. Leda Catunda.

Duas bocas, 1994. Acrílico sobre tela, 225 x 207 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Coleção Galeria Camargo Vilaça. Foto: Eduardo Ortega.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Amílcar de Castro, Ana Resende, Bené Fonteles, Berê Bahia, César Oiticica Filho, Editora José Olympio, Fundação Athos Bulcão, Glauco Rodrigues, Leda Catunda, Lia Alencastro, Márcia Santana Pereira do Santos, Roberto Leite, Rogério Duarte, Sérgio Moriconi, Wagner Barja.





tivas, por exemplo, à identidade, à alteridade, ao erudito e ao popular, ao papel da cultura na construção da nacionalidade. Questões capazes de nos fazer redescobrir o país, iluminando, e ao mesmo tempo alimentando, nossa mais antiga obsessão coletiva, a de tentar decifrar o enigma Brasil.

Janaína Amado

Textos de

Fábio Lucas

Flávio Goldman

Lúcia Lippi Oliveira

Luiz Tatit

Marisa Lajolo

Mary del Priore

Murilo F. Gabrielli

Roberto Ventura

Willi Bolle

e de

Angélica Madeira

e Mariza Veloso

(organizadoras)

A diversidade dos textos publicados nesta coletânea revela uma busca deliberada de criar novas conexões entre abordagens históricas, sociológicas e literárias de narrativas que se inserem nessa tradição de "retratos do Brasil".

Identidade e alteridade constituem um par produtivo na permanente e obsessiva tarefa de construir a nação. O que se repete nessa fala engasgada, que ora afirma ora nega a singularidade dessa construção? Que discurso é esse que não pára de questionar seus pressupostos e de questionar-se a si mesmo?

Evidencia-se assim como o processo de construção histórica de uma nação é acompanhado pela emergência de narrativas que formam as várias camadas de sentido e que, ao admitirem múltiplas leituras, de acordo com os interesses e as preocupações de cada geração, vão contribuindo para tornar mais denso o campo de estudos sobre o Brasil.

Código EDU: 303399

ISBN 85-230-0606-0



9 788523 006068