ELIA, SÍLVIO. FUNDAMENTOS HISTÓRICO-LINGUÍSTICOS DO PORTUGUÊS NO BRASIL.

Amós Coelho da Silva (UERJ? ABRAFIL)

Presença da Língua Portuguesa em Terras Americanas.

O professor Sílvio Elia, depois de rastrear a "*questão da língua* no Brasil" (p.13), nos apresenta a sua consolidação de brasilidade "com o Romantismo e a Independência (1822)." (p.13) Ora, o Romantismo como valorização da intuição em oposição à dedução pode ser conceituado como uma forma de valorização da subjetividade. Sua pesquisa abre caminho em direção as antinomias, os aporemas e os paradoxos, tão presente em obras de Kiekgard, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Sartre, MerleauPonty, Deleuze, Derrida, Blanchot Barthes, Bakthin, Badiou, Nancy, dentre múlitplos pensadores... sugerindo que diferença não é uma oposição e aprimazia de uma busca é uma nota de subjetividade – dado tão presente na linguagem humana. Um olhar espelhado e repleto de especulação, como o espelho de Dorian Gray, em Oscar Wilde, dentre múltiplos poetas, também em Machado de Assis, Lewis Caroll sobre os destinos humanos – o que denota uma antecipação psicanalítica, se sustentando na intertextualidade e antecipando a arte psictórica no seu futuro abstraciosnismo. Assim, Winnicott nota a posição da mãe no mundo. "As coias mais importantes que uma mãe faz com o bebê não podem ser feites através de palavras. (GRÑA, 2017: 51)

Ressalta que "com o movimento modernista (1930)" retoma-se a identidade nacional brasileira a contragosto de uma primazia de "prestígio dos clássicos" (p.13)

Demonstra como alguns estudiosos, sem abonação de autoria literária brasileira ou portuguesa, insistem em legitimar "correção de linguagem" (p.13), com adesão da orientação do método histórico-comparativo. Até mesmo Said Ali não escapou a esta armadilha positivista (p.14).

No entanto, a ênfase do Romantismo em rejeitar o Classicismo e prestigiar o sentimento, em vez da razão. O sentimento individual ou coletivo de uma nação defendida por José de Alencar, por exemplo. Mais tarde, "com a publicação do *Dialeto Caipira,* de Amadeu Amaral; Antenor Nascentes, *O*

Linguajar Carioca;O problema da Língua Brasileira, Sílvio Elia; *A Língua do Brasil,* Gladstone Chaves de Melo; Língua *Portuguesa e Realidade Brasileira*, Celso Cunha – citando aqui apenas alguns mais importantes, não esquecendo de Darcy Ribeiro e sua parceria Carlos de Araújo Moreira Neto, *A Fundação do Brasil*; *Esboços de História Literária*, Clóvis Monteiro; Joaquim Mattoso Câmara Junior com múltiplas obras – dentre muitos outros abordados criteriosamente...

De modo que aborda a pesquisa de Flora Süssekind que inclui a questão dos neologismos:

> "E o processo continua: o português do Brasil concentra-se, mesmo hoje, no léxico e na pronúncia; da morfossintaxe, apenas alguns arranhões. Volta, portanto, a "questão dos neologismo". Que não passam literariamente, de alguns indigenismos, já os cultismos de um Odorico ou de um Sousândrade não passam de "exercícios de erudição"."(p.149)

Esta é uma leitura de filologia indispensável a todos os ramos das Letras...

Referências Bibliográficas:

JAPIASSU, Hilton e Marcondes, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GRAÑA, Roberto B. Lacan com Winnicott, Curitiba: Juruá Editora, 2017

A VIDA LITERÁRIA BRASILEIRA SOB A PERSPECTIVA DE AFRÂNIO COUTINHO

Cunha e Silva Filho

RESUMO: Este estudo discute o tema da vida literária brasileira entre os anos 1940 aos anos 1960 da perspectiva da experiência pessoal do crítico literário, ensaísta e historiador literário Afrânio Coutinho, experiência que resultou no livro *No hospital das letras*.O próprio Coutinho definiu seu ensaio como um verdadeiro "panfleto" em face da análise irônica e sarcástica daquilo que lhe parecia ser os bastidores do então cenário da vida literária brasileira. Desta forma, descreve um bom número de males, falhas, hipocrisia e arrivismo prevalecentes naqueles anos da vida cultural brasileira. Vai a fundo na dissecação de atos aviltantes e mexericos nas práticas da vida literária, sobretudo quando surgidos nas publicações de importantes rodapés de críticos impressionistas. Ainda desvela as distorções e métodos anacrônicos nos estudos e ensino das escolas secundárias e mesmo nas universidades do país. Neste sentido, em muitos ângulos, sua atuação desempenhou um papel de um erudito pioneiro na introdução de novas e mais fecundas abordagens no enfrentamento dos estudos literários brasileiros
Palavras-chaves: vida literária no Brasil, crítica impressionista, bastidores do ambiente literário brasileiro, práticas maledicentes

ABSTRACT: This paper deals with the theme of literary life in Brazil dating back from 1940s to early 1960s as viewed from Brazilian literay critic, essayst and literary historian Afrânio Coutinho's personal experience embodied in his book *No hospital das letras*. Coutinho himself defined his essay as a real "pamphlet" owing to his ironical and sarcastical analysis of what seemed to him the backstage of the then literary environment in Brazil. So, he depicted quite a number of evils, failures, hypocrisy and *arrivissme* prevailing in those years in Brazilian cultural life. He further goes deep into dissecting the wrongdoings, and gossip of literary practices chiefly when published in the so-called critical footers of outstanding Brazilian impressionistic critics. He still reveals the distorted and old-fashioned methods of studying and teaching literature in Brazilian secondary schools and universities. Thus, in many ways he actually acted as a forerunner scholar who pointed out new

approaches to better tackle on literary studies in Brazil.
Keywords; Literary life in Brazil, sarcasm, impressionism criticism, backstage of literary life in Brazil, wrong practices of Brazil's literay scenario.

Afrânio Coutinho (1911-2000), ao classificar os textos reunidos na obra No hospital das letras[1] de "panfleto," (termo usado por ele próprio), dá o tom do tipo de discurso que intenta imprimir a essa obra. Ele próprio declara que foi buscá-lo na obra homônima de Francisco Manuel de Melo (1608-1666), famoso escritor português do período setecentista que, não obstante ter falecido aos cinquenta e oito anos, deixou uma prodigiosa e multifacetada obra.

De resto, Coutinho fez uma leve alteração no título da obra de D. Francisco Manuel de Melo, que é Hospital das letras, acrescentado-lhe no início a contração "No," inexistente no título do autor luso.

D. Francisco Manuel de Melo foi um intelectual prolífico de vida acidentada e aventureira, por sinal, na condição de degredado, viveu três anos no Brasil, no estado da Bahia (p.483), punido, ao que tudo indica, por um suposto assassínio de um dos mordomos do conde de Vila Nova de Portimão. Melo foi julgado e condenado, recebendo "desterro perpétuo" a ser cumprido na África e, depois, após ser-lhe comutada a pena, veio ser degredado no Brasil, no estado da Bahia em 1665 e aqui permaneceu até o final do degredo[2].

Num memorial dirigido ao rei D.João IV, escrito em linguagem magistral, elogiado até pelo célebre historiador e romancista Alexandre Herculano, Melo pediu ao rei que por ele intercedesse, mas de nada lhe valeu seu esforço.

Segundo o historiador Joaquim Ferreira,[3] o rei D. João IV não confiava na "lealdade de Melo, nem mesmo uma "carta de clemência" do rei Luís XIV dirigido ao monarca luso surtiu efeito. Melo amargou a prisão por seis anos até embarcar para o Brasil. Afirma-se – inclusive esta é a opinião do escritor Camilo Castelo Branco que sua prisão se deveu a um affair que Melo teve com a esposa do conde e este, por vindima, acusou Melo de ter sido o assassino do mordomo, de nome Francisco Cardoso.

Conforme salienta Maria Lourdes Belchior, professora da Universidade de Lisboa e autora do verbete sobre Francisco Manuel de Melo incluído no Dicionário de literatura dirigido por Jacinto Prado Coelho, Manuel de Melo fez "uma crítica de costumes,"[4] naturalmente se referindo a um das quatro partes que constituem a obra *Apólogos dialogais*, designadas por ele como "esquisitas", as quais se intitulam Relógios falantes, Visita

das fontes, Hospital das letras e Escritório avarento.

No entanto a sua obra geral não se restringiu só a isso. Foi poeta, prosador, historiador, dramaturgo, memorialista, arguto crítico literário, o que o tornou, na opinião de Rebelo da Silva, citado no referido verbete, um dos "primeiros eruditos de seu tempo e talvez o prosador mais substancial da língua portuguesa."[5]

Não é, portanto, gratuita a escolha do autor português e do título *No hospital das letras* de Coutinho, alusivo a uma das obras de Melo, seja por este ser igualmente um crítico literário, seja porque a obra *Hospital das letras*, em conjugação com *Visita da fonte* – convém assinalarmos para sermos mais coerentes e precisos - mantém traços e pretensões comuns com o livro de Coutinho, obviamente guardadas as devidas proporções de tempo e de alcance geral: crítica acerba contra escritores medíocres, importância dada à obra de Aristóteles, de Platão e Sêneca, preocupações teóricas com conceitos de poesia, de linguagem, da decadência intelectual da época, da falta de talento, do espírito rebelado contra o meio literário, os gramáticos anacrônicos, a natureza de libelo, algumas apreciações nem sempre justas contra escritores de reconhecido valor, o tom moralista e didático de que se revestem alguns textos.[6]

Tanto no *Hospital das letras* de Melo quanto *No hospital das letras* de Coutinho – urge considerar - o lexema "hospital" aponta para campos semânticos relacionados a doença, a cura, a reabilitação, a melhoria do ambiente literário e a desejos de aprimoramento e de reformulações de novos valores estéticos no campo da literatura, quer considerados em julgamentos coerentes, quer em julgamentos errôneos.

A importância do pensamento crítico de Melo, tendo em vista a obra *Hospital das letras*, segundo argutamente afirma a professora Maria Lourdes Belchior, guarda afinidades de situações no que tange a algumas visões do pensamento crítico enfrentadas por Coutinho. São palavras dela: "Esta obra é indispensável para o conhecimento das correntes literárias do tempo e dos juízos feitos sobre autores e obras, maiores e menores."[7]

Desta forma, temas e questões assemelhados entre Melo e Coutinho sinalizam propósitos de cunho polêmico e de natureza panfletária, i.e., não é difícil deduzir que Coutinho provavelmente fosse um admirador da obra de Melo, não só pela grandeza de sua produção literária em vários gêneros, conforme já frisamos, mas sobretudo porque Os apólogos dialogais constituíram, na visão dos historiadores portugueses de maior conceito, um dos monumentos da literatura lusa, ou para corroborarmos a opinião do historiador Feliciano Ramos, ".. uma das obras-primas da literatura

clássica."[8]

Por outro lado, no deslindamento das questões concernentes ao julgamento crítico, a obra de Melo difere num ângulo de tratamento destinado aos autores analisados: ela se pauta pelo "equilíbrio crítico," conforme assinala Feliciano Ramos:

> Há que destacar ainda o equilíbrio crítico que Melo denota no Hospital das Letras, o quarto dos Apólogos, dialogais. Não envelheceram as apreciações formuladas sobre Tito Lívio, Gil Vicente, Luis de Camões, Rodrigues Lobo e outros.[9]

No hospital das Letras de Coutinho, consoante tivemos oportunidade de acentuar, existe um deliberado objetivo de desancar e pulverizar o alvo principal de sua acidez de linguagem contra a vida literária viciada de imperfeições dos anos 1940, 1950 e meados dos aos 1960. Referimo-nos ao desenho caricato que faz de Lins, trazendo-nos à mente aquele período em que Sílvio Romero procurou apequenar a figura crítica pessoal de José Veríssimo com a obra *Zeverissimações ineptas da crítica* numa tal semelhança de situação que valeria a pena aqui citar a seguinte reflexão de Brito Broca acerca do assunto:

> A polêmica do tipo camiliano que encontrou em Carlos de Laet um dos seus maiores adeptos entre nós, já estava um tanto fora de moda por volta de 1909, quando Sílvio Romero desfechou contra José Veríssimo o violentíssimo ataque das Zeverisssimações ineptas da crítica. Tínhamos aqui de novo agressão mais no terreno pessoal do que no das ideias, em termos rudes e brutais, com um requinte de plebeísmo a que nunca chegara Camilo nem mesmo Laet.[10]

No hospital das Letras, definido por Coutinho, conforme já assinalamos atrás, como um panfleto, na realidade assume mais caracterizadamente esta forma de crítica e virulência de análise e de linguagem no derradeiro capítulo, ao qual deu por título "O Impostor,"* capítulo este de resto iniciado com duas parataxes com teor pedagógico-moralista.[11]

Antes de desenvolvermos uma discussão específica daquele capítulo, o que faremos mais adiante neste estudo, é preciso enfatizarmos

uma circunstância relacionada à composição de No hospital das Letras, ou seja, evidenciar que esta obra está associada intimamente na maior parte dos temas debatidos a uma obra, por muitos ângulos, fundamental ao pensamento crítico-teórico-historiográfico de Coutinho.

Ao fazer essa associação aludo ao grosso volume *Correntes cruzadas* (1953), no qual Coutinho reúne o que ele chama de "crônicas, volume precedido de um longo e bem elaborado prefácio ou introdução, no qual Coutinho traça os principais pontos de seus objetivos não só em referência às suas ideias polêmicas envolvendo questões atinentes à defesa de seu pensamento crítico que o levaram até à polêmica pessoal, como ainda à situação, ao seu ver, caótica, estéril e desatualizada do meio intelectual brasileiro, do ensino de literatura e das urgentes demandas de uma nova forma de trabalhar em áreas da teoria literária, da crítica literária, da historia literária no ensino secundário no ensino superior de Letras.

Para ele, esse grande salto só se daria principalmente pelos efeitos sadios de mudanças e renovação no ensino universitário, livrando o meio literário brasileiro ainda muito preso ao conservadorismo que, na sua visão, impedia o pleno desenvolvimento dos estudos literarios entre nós.

Não será preciso afirmar ser *No hospital das letras* um livro no qual subjaz um fato determinante da posição intelectual de Coutinho se excetuarmos o último capítulo a que fiz referência linhas atrás: o seu caráter pedagógico, que ao leitor atento não é lícito passar despercebido.

Coutinho é, antes de tudo, um crítico-pedagogo, um crítico educador que, para atingir seus objetivos, não poupará esforços, ainda que para isso, utilize da sátira e do panfleto demolidor, no sentido de mostrar caminhos e vias novos pelos quais a crítica literária, o ensaio literário, a história literária e especificamente o ensino da literatura consigam ser instrumentalizados por padrões de técnica e de enfoques hauridos nas fontes mais originais da tradição universal.

Daí ser seu alvo principal a atualização do saber literário entre nós que liberte formas anquilosadas de ensino e de crítica dissociados do estudo sério, profundo, produtivo, como se desejasse aproximar o pensamento literário brasileiro o máximo possível dos níveis avançados da literatura ocidental estudada e ensinada nos grandes centros do mundo, seja nos Estados Unidos, seja na Europa. A citação seguinte dá a medida certa desses objetivos a serem colimados :

O melhoramento da literatura no Brasil não resultará de

arranjos na vida de alguns intelectuais, mas de medidas de ensino literário; o enriquecimento de nossas bibliotecas com instrumentos de estudo e pesquisa, de modo a tornar acessíveis as grandes fontes da cultura a fim de que não continuemos atrasados cinquenta e cem anos..."[12]

No hospital das letras, por ser, no geral, uma obra acentuadamente detratora de erros e males de nossa vida literária, no conjunto de obras do autor, se torna um trabalho em que se constata uma queda no bom nível geral do livro, tendo em vista que o seu último capítulo me parece dolorosamente parcial para com o seu adversário, Álvaro Lins (1912-1970). O intento caricatural de que se reveste o capítulo em questão - reforço - prejudica o todo da obra, particularmente pelas referências por vezes exageradas e destemperadas no que concerne à figura de Lins. Esse tipo de caricatura, no entanto - reconhecemos - é inerente à condição de alguém que se sentiu injustiçado pelo seu opositor, o crítico Álvaro Lins.

Entretanto, conforme assinalamos anteriormente, *No hospital das letras* Coutinho, ao analisar a situação da vida literária brasileira em muitos aspectos possui o seu tanto de obra saneadora e identificadora de tantos males por que atravessou a vida literária brasileira no recorte temporal por ele traçado.

O que, porém, diminui um pouco o seu valor de comentários candentes é o fato de que não cita quase nomes dos personagens aludidos e dissecados nos seus comentários. Há uma excesso de generalização de bons juízos críticos acerca dos males, do estado de inércia e do clima arrivista que permeava os anos visados pelo autor.

Desde o primeiro capítulo , intitulado intencionalmente de "A comédia da vida literária" podemos antecipar o que o livro nos revelaria da vida literária nacional e da visão acerba de crítica que Coutinho passaria a nos transmitir com a coragem que o caracterizou ao longo de sua vida intelectual. Ponderações como a seguinte apontam para o tipo de vida literária dominante nos anos 1940, 1950 e 1960 aproximadamente: "A vida literária é, no Brasil, muito mais importante do que a própria literatura".[13] (grifos nossos)

Discutindo os desacertos da vida literária do seu tempo, Coutinho disso se aproveita para compor um "panfleto" o mais abrangente possível em temas e situações do que podemos definir como a política literária do baixo clero nacional a qual, por isso, não se cinge apenas a atingir seu adversário de longa data, Álvaro Lins, mas também lançar setas ferinas contra uma série de mazelas no campo intelectual, quer da vida literária, quer do

ensino da literatura, quer da crítica literária e da teoria literária até então não devidamente formulada como um corpus teórico que seria obrigatório conhecer.

Seu desiderato era sanear a politicagem literária, sentimento que está encerrado no na própria escolha do título do livro onde os lexemas "hospital" e "letras" semanticamente apontam para o lugar de "cura", de "tratamento, de reabilitação de uma vida literária cheia de males, improvisações, mandonismo e imperfeições flagrantes.

Para isso, não poupa por vezes transmitir suas opiniões em linguagem desabrida, como são ilustrativos os vocábulos "chacrinha, "cafajetismo," "palhaçada," "picaretagem", "vigaristas" etc.

O seu espírito polêmico, inconformado diante de nossos deficiências culturais isso tudo não poderia passar incólume. Daí a sua maneira beligerante de se contrapor à estagnação de estudos literários e de um a vida literária feitas por vezes de grupinhos, de camaradagem, de interesses políticos, de favores, de tráfico de influência, de mistura com um arremedo de vida intelectual.

Qualquer desvio de conduta nos nossos mores literários foi alvo das verrinas de Coutinho por longos anos. Por isso, chamara de "comédia da vida literária" ao primeiro capítulo de sua obra. Obviamente, nem sempre alguns pontos de vista expendidos por ele são justificáveis, porquanto em num panfleto, como na polêmica acirrada, os contendores cometem muitas erros e exageros, hipertrofiam os defeitos dos seus em êmulos, afirmam coisas que nem sempre correspondem com rigor à realidade dos fatos, exageram na caricatura e se movem pela paixão e, chegando a esse nível, cometem disparates e, ao final, se tornam amiúde parciais e passionais, perdendo o controle e a lógica de suas argumentações.

A polêmica tem essa dimensão menor, esse lado burlesco, carnavalizado, em que o polemista inverte a verdade dos fatos, escamoteia outros, perde-se nos seus sofismas e na sua capacidade de emitir suas ideias com equilíbrio e isenção.

Contudo, em *No hospital das letras*, sem dúvida há juízos ponderados, equilibrados, voltados para a moralização de nossa vida cultural e o que Coutinho achava de ruim nela se afirma como denúncia necessária, a meu ver, tem do em vista o objetivo de mostrar ao leitor daqueles anos do século passado como não deveria ser a vida literária no país.

Quer dizer, Coutinho combateu ferozmente as frivolidades do homem de letras sem qualificação, ou como ele define, do pseudo-intelectual,

dos arrivistas, dos "profiteurs", das mediocridades cuja meta era galgar posições relevantes na vida intelectual nacional, ainda que fosse por meios pouco escrupulosos. Lutou com veemência contra as falácias perpetradas por aquelas nulidades, lutou contra a fanfarronice, a malandragem da baixa literatura, a ausência de seriedade nos estudos literários e no o preparo constante exigido por quem se dedica à produção literária de qualidade.

Coutinho verberou os malefícios decorrentes de nossa descontinuidade no desenvolvimento da literatura brasileira e dos estudos literários, os quais segundo ele, sempre lhe pareciam estar num recomeço estéril por falta de continuidade, de metas, de projetos, de melhoramento e de atualização.

Para ele, o país carecia de valorizar devidamente os que realmente produziam algo de alto nível no campo literário, e nos estudos teóricos embasados em técnicas, metodologias, bibliografia atualizada e em estudos sintonizados com o que de mais avançado se ensinava e se transmitia nos países adiantados, tal como ele viu na sua permanência em solo norte-americano, nas suas melhores universidades onde figuras eminentes da Europa ali lecionam.

A abrangência de seu panfleto resumia-se no combate sem trégua às deficiências de nossas cultura, de nosso ensino, da necessidades de aperfeiçoamento de nossas Faculdades de Filosofia que datam do final da década de 30 do século passado e, particularmente, dos seus cursos de letras, do ensino secundário que deveria, segundo ele, separar, os estudos de língua dos de literatura.

Na sua luta contra a estagnação literária e espírito crítico ainda apegado ao impressionismo, entre tantas outras mazelas, Coutinho se refere aos chamados prêmios literários concedidos a escritores em concurso com todos os vícios e desmandos de seus julgadores, onde não havia por vezes a mínima lisura, mas o domínio deletério do capadócio da vida literária deblaterado por ele com muito vigor como podemos perceber da citação seguinte:

> É fácil comprovar sempre os resultados da cobiça na disputa nojenta em torno dos prêmios.Candidatos a um prêmio que são, ao mesmo tempo, juízes no outro; barganhas;cálculos; acordos; bate-bocas; cavações; transigências; faltas de critério e idoneidade para julgamento; de tudo o que a literatura está ausente.[14]

É nesse diapasão de crítica demolidora de nossas imperfeições culturais que Coutinho desenvolve seus comentários e reflexões, suas análises da vida literária brasileira. Fustiga nossos defeitos culturais mas apresenta soluções de melhoramentos.

Não ri como se faz na comédia para castigar os costumes, antes castiga a vida literária pelo mau uso que fazem suas figuras em evidência, i.e., fantoches posando de escritores. Seus ataques ferinos desbancam as "bombachatas" (termo empregado por Coutinho) de nosso cenário literário de fancaria.

É pena que Coutinho não revele os nomes da maior parte dos personagens aludidos no livro. Provavelmente o faz desta forma para não aumentar o número de seus adversários, alvos de sua censura.

Não se utilizou da sátira camiliana ou à moda de Agripino Grieco que, por sinal, é duramente criticado por Coutinho num artigo em defesa de Machado de Assis.*

O que expusemos até aqui constitui o cerne da visão de Coutinho acerca da vida literária a partir, segundo acentuamos anteriormente, pelo menos dos anos 1940 do último século até os anos de 1960. Seu propósito foi dissecar, através do tom polêmico, o mapa humano da deplorável realidade de parte considerável de quem se definia como escritor no interregno recortado por Coutinho.

O autor age no livro como doutrinador de suas ideias, divulgando o seu pensamento crítico, sua visão aberta do fenômeno literário pondo sempre como condição fundamental o valor da obra literária como um produto estético. Revela-se, assim, um pedagogo do ensino da literatura que para ele deveria passar do amadorismo para uma fase madura de disciplina a ser lecionada com método, base científica e rigor de pesquisa, de análise e interpretação, de revisão bibliográfica e de uma nova abordagem a que denominou "Nova Crítica," aspecto que focalizaremos ainda neste estudo.

No hospital das letras compõe-se de 37 pequenos capítulos, todos girando em torno de temas correlatos desvelando os bastidores e os desvãos da vida intelectual brasileira. O panfleto, pela sua amplitude de assuntos levantados, em resumo, visa a discutir a falsidade de nosso hábitos de estudos, o pseudo-intelectualismo, o ensino de literatura ultrapassado e ineficiente, os erros de nosso ensino superior de letras, a introdução de novas abordagens crítico-interpretativas, a história literária feita em geral sem critérios e metodologias que priorizassem a obra literária e não a vida literária.

NOTAS:

[1] Coutinho, Afrânio. *No hospital das letras*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. Este ensaio faz parte de minha pesquisa de Pós-Doutorado em Literatura Comparada, submetida e aprovada pela Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Ciências da literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Faculdade de Letras, 2014, 167 p. O texto, para os objetivos deste estudo, sofreu algumas alterações e acréscimos face ao original. O objetivo deste ensaio se deve, a meu ver, a uma certa atualidade do assunto no tocante à vida literária e à história literária ainda vigorantes em certas partes do país. .
[2] FERREIRA. Joaquim. *História da literatura portuguesa.* 3 ed. rev. atual. pelo autor, Porto: Domingos Barreira, 1971, p. 488-493.
[3] Idem, p. 490.
[4] Ver verbete: MELO, D. Francisco Manuel de. In: PRADO COELHO, Jacinto do. (Dir.). *Dicionário de literatura.brasileira, literatura portuguesa, literatura galega e estilística literária.* Porto: Figueirinhas, 1973, p.621.
[5] Idem, ibidem, p.622-623.
[6] RAMOS, Feliciano. *História da literatura portuguesa*. Braga: Livraria Cruz, 1950, p. 310-313..
[7] PRADO COELHO, Jacinto do. (Dir.). Op. cit. 621.
[8] RAMOS. Feliciano. Op. cit., 313.
[9] Idem, p. 312.
[10] BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil* – 1900. Introdução de Francisco de Assis Barbosa. 3. ed. Livraria José Olympio Editora, 1975. Coleção Documentos Brasileiros, p. 199.
[11] COUTINHO, Afrânio. *No hospital das letras.* Op. cit., p. 179. São as seguintes as parataxes:
"E necessário uma mente equilibrada e um mínimo de decência humana para se ter um bom escritor."
"O processo de fazer de si um melhor artista literário torna-se inextricavelmente ligado ao de fazer de si um homem melhor."
[12] Idem,p. 35.
[13] Idem, p. 27.
[14] Idem, p.37.
[15] COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p.162-181.O desenvolvimento desta parte do livro vem indicado por seções de títulos por vezes irônicos e demolidores: "Machado e Grieco," "Livro de Negação," "Machado e a Teoria do Molho," "A Brasilidade de Machado" "O Idioma da Crítica."

A VERDADE E O SUBLIME: ADORNO, LACOUE-LABARTHE E A ARTE EM RATATOUILLE

THE TRUTH AND THE SUBLIME: ADORNO, LACOUE-LABARTHE, AND ART IN RATATOUILLE

LUCAS DE CASTRO SALLES

RESUMO:
O artigo explora a relação de Johann Wolfgang von Goethe com o classicismo, destacando sua busca pela harmonia e perfeição estética, inspirada na Antiguidade Clássica, especialmente grega e romana. Ressalta-se a importância da amizade com Friedrich Schiller para o desenvolvimento do classicismo na Alemanha. No ensaio "Sansculotismo literário", Goethe reflete sobre a ausência de condições propícias para o surgimento de escritores clássicos no contexto alemão. A tragédia "Fausto" é analisada como uma obra que integra tradição e inovação, utilizando conceitos aristotélicos, como peripécia e anagnórise, especialmente na "Gretchentragödie". A obra transcende as convenções clássicas, adotando uma estrutura dramática episódica e explorando conflitos trágicos inconciliáveis. O artigo conclui que Goethe, ao reinterpretar conceitos clássicos, enriquece a dramaturgia e cria uma obra única que dialoga tanto com a tradição quanto com as inquietações modernas, contribuindo para a evolução do cenário teatral e literário.
Palavras-chave: Goethe; Classicismo; Tragédia; Fausto; Poética de Aristóteles.

GOETHE ET LE CLASSIQUE : L'INTÉGRATION DE TRADITION ET D'INNOVATION

RÉSUMÉ:
L'article explore la relation de Johann Wolfgang von Goethe avec le classicisme, mettant en avant sa quête de l'harmonie et de la perfection esthétique,

inspirée par l'Antiquité classique, notamment grecque et romaine. Il souligne l'importance de l'amitié avec Friedrich Schiller pour le développement du classicisme en Allemagne. Dans son essai «Sansculotisme littéraire», Goethe réfléchit à l'absence de conditions propices à l'émergence d'auteurs classiques dans le contexte allemand. La tragédie «Faust» est analysée comme une œuvre intégrant tradition et innovation, en utilisant des concepts aristotéliciens tels que la péripétie et l'anagnorèse, notamment dans la «Gretchentragödie». L'œuvre transcende les conventions classiques, adoptant une structure dramatique épisodique et explorant des conflits tragiques irréconciliables. L'article conclut que Goethe, en réinterprétant des concepts classiques, enrichit la dramaturgie et crée une œuvre unique qui dialogue à la fois avec la tradition et les préoccupations modernes, contribuant ainsi à l'évolution de la scène théâtrale et littéraire.

Mots-clés : Goethe ; Classicisme ; Tragédie ; Faust ; Poétique d'Aristote.

RESUMO:

O presente trabalho busca questionar a respeito da relação entre a verdade na arte e o conceito de Sublime, tomando como referência *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno e *A Verdade Sublime* de Philippe Lacoue-Labarthe. Para ilustrar essas ideias, analisa-se o filme *Ratatouille*, focando na trajetória do personagem, crítico gastronômico, Anton Ego e sua transformação diante da autenticidade artística expressa pelo prato preparado por Remy. A discussão sugere que a verdadeira arte não reside na reprodução de um ideal inatingível, mas na sua capacidade de transcender conceitos e desafiar estruturas pré-estabelecidas. Ainda, argumenta-se que a arte, assim como o ato culinário de Remy, não se limita à técnica ou à fidelidade a um modelo, mas encontra sua força na ressignificação e na experiência subjetiva. Em diálogo com Adorno, entende-se a arte autêntica como revolucionária, não se reduzindo a uma simples mercadoria ou a uma forma de reafirmação de uma ideologia dominante, mas sim um movimento constante de devir, resistência e reencontro com a verdade.

Palavra-chave: Sublime, Arte, Adorno, Ratatouille

Abstract

This paper seeks to question the relationship between truth in art and the concept of the Sublime, using Theodor W. Adorno's *Aesthetic Theory* and Philippe Lacoue-Labarthe's *La vérité sublime* as references. To illustrate these ideas, the film *Ratatouille* is analyzed, focusing on the journey of the character, and food critic Anton Ego, and his transformation in the face of the artistic authenticity expressed by the dish prepared by Remy. The discussion suggests that true art does not lie in the reproduction of an unattainable ideal, but in its ability to transcend concepts and challenge pre-established structures. Furthermore, it is argued that art, much like Remy's culinary act, is not limited to technique or fidelity to a model, but finds its strength in re-signification and subjective experience. In dialogue with Adorno, authentic art is understood as revolutionary, not merely reduced to a commodity or a means of reaffirming a dominant ideology, but rather as a constant movement of becoming, resistance, and rediscovery of truth.

KEYWORD: Sublime, Art, Adorno, Ratatouille

Intento por meio deste trabalho trazer algumas reflexões a respeito da questão da verdade na arte e sobre como podemos nos perder do caminho desta, buscando um ideal inatingível de perfeição. Além disso, de alguma forma o Sublime parece ter uma relação com o que diz respeito à verdade. Na arte tenta-se reproduzir por meios humanos uma fala não humana, como uma tentativa de apresentar o inapresentável. Tomo como base o texto *Teoria Estética*, de Theodor W. Adorno, trabalhado nas aulas deste semestre de 2024.2 com o professor Marcus Alexandre Motta. Além disso, no que diz respeito ao Sublime, trago um breve diálogo com a introdução do texto de Lacoue-Labarthe, *A Verdade Sublime*, presente no livro *A imitação dos* modernos.

Para objeto de diálogo proponho o longa-metragem de animação *Ratatouille,* produzido pelos estúdios *Pixar* em 2007. A história do filme se passa em Paris e tem como protagonista um jovem rato chamado *Remy*,

que sonha ser cozinheiro. Por conta de sua origem, se vê em um mundo completamente desfavorável a sua existência. Mesmo sua família não apoia seu sonho, achando-o fora da realidade, afinal trata-se de ratos sobrevivendo no mundo dos humanos.

Dentre muitos personagens interessantes em *Ratatouille*, tomarei como centro de minhas observações a vida e o discurso do crítico gastronômico *Anton Ego*. Homem amargurado pela vida, Ego é famoso por ser demasiado rigoroso em suas avaliações culinárias, abaixando drasticamente a credibilidade de diversos restaurantes célebres de Paris. Nada o agradava na cena da gastronomia parisiense, e não seria diferente com o restaurante do chefe *Auguste Gusteau*.

Gusteau era o dono e *chef* de cozinha do Gusteau's, restaurante cinco estrelas muito famoso em Paris. Seu sucesso chamou a atenção de Ego, cuja crítica avassaladora resultou na perda de uma das estrelas do Gusteau's. Tamanho foi o desgosto que o *chef* morreu de ataque do coração. No entanto, seu lema "Qualquer um pode cozinhar" sobreviveu, inspirando inúmeras pessoas a percorrerem o caminho da gastronomia, incluindo o jovem rato Remy, independentemente de suas origens.

O crítico discordava do lema do chef, não acreditando ser possível para "qualquer um" alcançar o nível da alta e verdadeira gastronomia. No entanto, Ego desconhecia o real sentido da fala de Gusteau. O que seu lema transmitia era a ideia de que qualquer um que tivesse coragem e disposição para fazer o que fosse preciso, tendo a oportunidade para tal, poderia realizar o sonho de se tornar um bom cozinheiro.

Ao longo do filme, Remy recebe a oportunidade de cozinhar no Gusteau's e demonstra sua maestria na arte culinária, principalmente no que diz respeito a releituras inovadoras dos clássicos pratos de Auguste Gusteau. Até então outros cozinheiros já haviam tentado reproduzir a arte do chef, mas apesar de muito talentosos não conseguiram, diferente de Remy, apresentar o inapresentável que havia nos pratos de Gusteau.

Mesmo com toda a técnica, matéria-prima de qualidade e guia para a realização dos pratos, os cozinheiros do Gusteau's não conseguiam reproduzir a arte do antigo chef. Isso por que tal realização não é realmente possível, exceto talvez por um *tour de force*. Deveriam, ao invés disso, aceitar sua ininteligibilidade. Seguir a receita não é garantia de execução da obra. Remy utiliza da arte de Gusteau como bagagem, mas não tenta reproduzi-la. Mais valorosa é sua transformação, em algo que não tenta de forma alguma substituir o que veio antes. É muito mais um estado de Devir. Não tenta ser, mas simplesmente o é. A arte se limita-se a uma ideia base, desaparece nela própria. É menos o conceito e muito mais sua própria existência. Não é uma tomada de posição manifesta.

Com tempo, o restaurante antes descredibilizado pelo crítico Ego retoma sua fama. A história então se desenvolve até chegar o momento de Ego retornar ao Gusteau's para avaliar o novo chef, já pressupondo não receber algo a altura de seu paladar sofisticado. No entanto, a proeza de Remy o deixa estupefato. Um *tour de force*, talvez, atingindo resultados transcendentes.

Ao fazer seu pedido o crítico havia solicitado que o chef fosse livre para servir o que quisesse. Remy então ofereceu-lhe o prato que dá nome ao filme. Conhecido por sua simplicidade, *Ratatouille* também tem a alcunha de "prato de camponês", tratando-se apenas de um simples ensopado de legumes picados. No entanto, ao provar o prato Ego foi imediatamente levado por uma estranha força a uma antiga memória de sua infância. A experiência o fez lembrar de momentos em que chegava em casa, triste por qualquer motivo, e era afagado pelo amor de sua mãe. A comida, em sua mais sublime simplicidade, estava repleta de sentimentos verdadeiros. Sendo assim, algo de muito valor foi despertado no interior do crítico naquele momento, e que ele não sentia a muito tempo.

Minha intenção não é buscar respostas, e sim refletir um pouco a respeito da questão que permeia a verdade na arte. O que seria capaz de trazer esse sentimento na arte? Talvez o que Ego tanto buscara em sua vida fosse justamente algo que recusasse todo o conceito de uma "alta gastronomia",

já talvez manchada pela lógica mercadológica de uma instituição, atingindo dessa forma um *tour de force*. Afinal, Adorno fala sobre a arte verdadeira ser ambígua, desafiadora e desestabilizadora. Algo que, por sua própria complexidade e resistência à petrificação, podia desafiar as formas de controle e dominação da sociedade.

Certamente em Ratatouille não é a técnica e nem a ilusão de fidelidade a um original ideal de perfeição que tem maior importância no fazer artístico. Para Adorno a obra de arte é ao mesmo tempo processo e instante. A sua objetivação, condição da autonomia estética, é também petrificação. Quanto mais o trabalho social contido na obra de arte se objetiva e organiza, tanto mais ela soa a oco e se torna estranha a si mesma.

A estrutura interna da obra de arte obedece sempre a uma lógica imanente e não é atingida pela pura intuição. O que nelas se apreende intuitivamente é mediatizado por sua própria estrutura. Se apenas fossem intuitivas, seriam um efeito sem causa. Em Ratatouille, o fazer intuitivo aparece em comparação ao pensar artístico. Jogar aleatoriamente temperos em uma sopa não é o mesmo que a escolha minuciosa de cada item, guiado pelo olfato e pensamento apurados do artista.

O caráter coisal não é menos dialético do que o elemento intuitivo, mas a objetivação da obra de arte não se confunde com o seu material. As obras de arte são obras, mas surgem como coisas em si mesmas, objetivadas em virtude da sua própria lei formal. A necessidade de se considerar a execução da peça de teatro, ou da música tocada, em vez dos escritos, atesta a precariedade do caráter coisal na arte. As partituras não são apenas simples indicações para a execução das músicas, são muito mais a própria coisa (Sache). Da mesma forma que as receitas do chef Gusteau não são meramente guias para feitura dos pratos, e sim a sua própria obra, irreprodutível, exceto talvez por um *tour de force*.

A incapacidade de reprodução das receitas do chef Auguste Gusteau por parte de sua equipe se dá pela ininteligibilidade de sua arte. Remy, no entanto, transcende o que é tido por conceito de alta gastronomia, ressignificando a

memória do antigo chef. Não tenta reproduzi-lo e sim apropria-se do que é ele. A tentativa de cópia traria muito mais um sentimento de estranhamento.

A nulidade imanente das determinações elementares nas obras impele a arte para o amorfo, é ele que capacita a obra de arte para a sua integração. A exigência de objetivação das obras de arte nelas próprias se arruína. A verdade das obras de arte depende de: se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A sua finalidade precisa do que não tem finalidade. Não se trata, no caso da arte culinária, de apenas servir nutrientes através da comida. Não é sobre seguir uma receita, nem prender-se aos dogmas sociais de como, onde, quem ou quando. Transcende a finalidade da obra. É muito mais um alimento à alma. No discurso do pai de Remy surge a questão do "para que arte?", que não faz nenhum sentido. No filme esta é a representação do *Bronco*, a princípio ignorante a quaisquer questões que transcendam a realidade do momento. No entanto, posteriormente o personagem consegue aceitar as ideias do filho e apoiá-lo, da melhor forma que sua visão permite.

Para o pai de Remy "Comida é combustível.", logo não faria sentido pensá-la de forma alguma. Tais ideais têm como pano de fundo a vida de privações e necessidade de sobrevivência pela qual todos precisaram passar. O sonho de Remy vai contra toda a sua realidade. No entanto, ele não a nega, e sim transcende.

Para Adorno, o momento de aparência estética traz consigo uma incoerência, contradições entre o «como que» aparece a obra de arte e «o que» ela é. O caráter de aparência imanente das obras não pode ser liberto de um aspecto da imitação do real. Pois, tudo que as obras de arte em si contém de forma e de material, de espírito e de assunto, imigrou da realidade: assim se torna sempre sua cópia. Se quisessem suprimir esta referência, eliminariam o seu próprio pressuposto. A arte é infinitamente difícil porque deve transcender o seu conceito a fim de o realizar. Se assemelha-se às coisas reais, se adapta à coisificação, contra a qual protesta. A obra se torna análoga ao seu próprio ideal objetivo, e não ao do artista. A mímese das obras de arte é semelhança

consigo mesma.

O *spleen* é uma consciência mais verdadeira do que as doutrinas da obra de arte. Por isso a arte radicalmente moderna pode dizer-se avançada, não só em virtude das técnicas nela desenvolvidas, mas segundo o conteúdo de verdade. Está em sua linguagem. As obras autênticas falam mesmo quando recusam a aparência.

> *"Que sei eu sobre Deus mais do que ele próprio?//Se ele se mostra como natureza então creio nele."* ***CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos.***

Na poesia heteronímica de Fernando Pessoa, Caeiro vê a figura de Deus na própria natureza. Contrário aos dogmas que creem no divino como algo metafísico, a simplicidade parece ser protagonista da existência. Essa também é a essência que se mostra em Ratatouille. Em meio à instituição da gastronomia parisiense, já dominada por uma lógica mercadológica e compulsivamente reprodutória, o que o crítico Ego tão insaciavelmente buscava era algo que o conectasse com sua origem humilde. Além disso, que o proporcionasse um momento de verdade.

Para Adorno, a elaboração das obras de arte desemboca na aparência, e a sua vida identificar-se-ia com a vida dos seus momentos. Contudo, os momentos introduzem nela o heterogêneo e a aparência transforma-se em falsidade. Por isso toda análise descobre ficções na unidade estética, seja por ter uma construção baseada na imposição, tomada de posição manifesta, ou por seus momentos de antemão faltarem com a verdade.

A existência da arte está em sua inexistência. A obra de arte existe antes da loucura e ela não existe, não podendo ser referida de modo demonstrativo a nada existente no mundo. Ademais, na visão de Adorno, na utopia da sua forma, a arte sujeita-se ao peso oprimente da empiria, do qual se desvia enquanto arte. Caso contrário, a sua perfeição é vã.

Para Adorno a arte deve ser provocativa, gerando reflexões, caso

contrário agradam o que ele chama ideologia afirmativa, reafirma o status quo e as estruturas de poder existentes. Sendo assim, a obra faltaria com a verdade. Agradar à ideologia afirmativa quase sempre significa adotar a máxima de que a grande arte deveria ser simples, lugar, segundo Adorno, desafiado pelo *tour de force*.

As obras concebidas como tour de force são aparência, porque devem se fazer passar essencialmente por aquilo que não podem ser; corrigem-se, ao realçarem a sua impossibilidade. A arte sente dolorosamente a aparência estética na insolubilidade dos seus problemas técnicos, especificamente da execução teatral ou musical. Adorno argumenta que ela exige reconhecer as exigências incompatíveis com que as obras, na relação do conteúdo com a sua aparição, confrontam aquele que as interpreta. Assim, deve encontrar o ponto de indiferença onde se esconde a possibilidade do impossível, visto que, sua reprodução adequada não é realmente possível. Busca reproduzir por meios humanos uma fala não humana.

Na verdade, a arte tem sua salvação no ato com que o espírito nela se arroja. Não deve ser compreendida como objeto hermenêutico, mas sim apreender sua ininteligibilidade. É um enigma que se sustenta, uma amiga que nunca nega a conversa.

Todavia, a mímese é o pré-espiritual – na arte – ao contrário do espírito, e, por outro lado, aquilo a partir do qual ele se incendeia. Nas obras de arte, o espírito tornou-se seu princípio de onstrução, mas só satisfaz o seu "telos" onde se eleva a partir do que deve ser construído, dos impulsos miméticos, e nelas se integra em vez de se lhes impor de um modo autoritário.

Adorno diz que a divergência do construtivo e do mimético tem seu correlato no elemento do desvario e do burlesco, que mesmo as mais importantes obras contêm em si. Além disso, parte do significado que possuem consiste em camuflá-lo. Com a sua espiritualização em nome da autonomia o desvario acentua-se; quanto mais a sua estrutura própria se assemelha a uma estrutura lógica, tanto mais se transforma em sua paródia; quanto mais a obra é racional segundo a sua constituição formal, mais disparatada se torna em

relação à razão na realidade. Contudo, seu desvario é igualmente parte do processo contra essa racionalidade.

O desvario na arte, que os broncos percebem melhor do que quem ingenuamente nela vive, e a loucura da racionalidade absolutizada acusam-se mutuamente. O desvario é o resíduo mimético da arte, o preço da sua impermeabilidade. Surge da fragmentação do pensamento crítico causado pela opressão das condições sociais. A lógica mercadológica da sociedade é o que reflete a arte em desvario. Aos broncos é o que dificulta a capacidade de se conectar com a realidade de maneira autêntica. Talvez então fosse essa a razão pela qual o lema do chef Gusteau tanto incomodava, tal como a manifestação do sonho de Remy. Contrariar a lógica da sociedade fere os valores dos broncos e puritanos, mas é exatamente essa a razão da verdadeira arte para Adorno.

A arte é social por conta do antagonismo perante a sociedade, que só ocupa enquanto arte autônoma. É reprovada pelos puritanos, mas nada existe de puro. A arte só vive enquanto resistência ou vira mercadoria. Nela é social o seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta. Quanto mais profundamente se decifram as obras de arte, tanto menos o seu antagonismo permanece absoluto em relação à práxis. A arte, se esforça-se para ter efeito político, costuma desaparecer sob seu conceito. O efeito das obras de arte é o da lembrança que atestam pela sua existência. Uma obra cria seus antecedentes e determina sua posterioridade. A obra de arte em Adorno é um devir. Se abre conforme a história, sendo uma resposta revolucionária ao mundo. Ela é o que foi, o que é e o que pode vir a ser, como dito na escritura do templo de Ísis (a mãe Natureza).

Toda obra tende ao amorfo, por ser cópia do inexistente. O azul com o qual pinto é que colore o céu, mas ele em si não é propriamente azul. A mímese da arte é dela própria, e não do real, muito menos do artista. Ao olhar o céu com os olhos fechados primeiro vemos o amarelo da luz. A obra te educa a lê-la. A exigência de objetivação na obra se arruína.

A adoração de uma figura, tal como uma tomada de sentido e razão absolutos, acompanham todo fascismo. Quando o mundo ganha um sentido é quase certo acompanhado da morte. A verdade mesma só existe como o que esteve em devir.

A busca incessante pelo resultado perfeito nos faz perder os sentidos, encerrando-se no próprio pensamento. Esvazia o objeto e o preenche do pensamento apenas. A arte não se fecha à definição. É a transição ter-estado em Devir. *"Que sei eu sobre Deus mais que ele próprio?".* Tudo imigrou da realidade, assim a arte sempre será sua cópia. Contudo ela deve transcender seu conceito.

A reprodução adequada da obra não é realmente possível. Raros são os momentos como tour de force. A arte rejeita o mundo empírico e destrói o pensamento. Compreender não é resolver o enigma, mas sim sustentá-lo. Dessa forma qualquer conhecimento é fracasso. Quem fala com certeza, não defende a liberdade. A ideia de que o conteúdo é a verdade é uma ilusão. O mundo não é uma coisa dada. Imagem em arte é o esvaziamento do vazio e a língua é uma forma de animismo. A linguagem não é uma forma de comunicação, e sim de animar o mundo.

O conhecimento é o prenúncio da barbárie. Um poema não corresponde a nada. A forma se liberta do mundo da barbárie literal. Sentir não vem da passividade do sujeito e sim de uma ação. Alienar-se perante a obra não é passividade.

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objetos hermenêuticos, mas sim apreender a sua ininteligibilidade. A arte não imita a natureza, ou a realidade, e sim o indizível da linguagem da natureza. A arte, de alguma maneira, através de meios humanos quer realizar uma fala não humana. Uma tentativa de apresentar o inapresentável.

Em *A Verdade* Sublime, Lacoue-Labarthe introduz a representação clássica do Sublime, em Kant, como uma apresentação do infinito. Alarga a alma. Traz então como exemplo, da terceira crítica de Kant, parágrafo 49 dedicado ao Gênio (artista Sublime), a escritura do templo de Ísis (a

mãe Natureza): “Eu sou tudo que é, foi e será e nenhum mortal descerrou meu véu”. Este, para Lacoue-Labarthe, é o paragrafo central quando à possibilidade de uma “arte sublime”. Como o devir e a ininteligibilidade são, para Adorno, essenciais para a verdade na arte, Kant define aí a “alma” de uma obra, que excede, segundo Diderot, a simples “técnica”. A alma é simples e, literalmente, o que anima. Representações da imaginação que dão “muito a pensar”, “sem que qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado. Nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”.

É na poesia, segundo Lacoue-Labarthe, que a faculdade das ideias estéticas pode se dar em sua completa extensão, sendo assim a arte Sublime por excelência. Kant denomina tais ideias estéticas de atributos estéticos, que são de um objeto cujo conceito, como ideia da razão, nunca pode ser apresentado adequadamente. Mas permitem pensar mais do que se pode expressar num conceito determinado por palavras. É Sublime toda apresentação do inapresentável ou, para Lyotard, a apresentação (disso) que há o inapresentável.

Referências:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Sérgio Lessa. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2009.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RATATOUILLE. Direção: Brad Bird, Jan Pinkava. Estados Unidos, 2007. 111 min. Distribuição: Walt Disney Pictures.

DE HOMERO A ANDERSEN: A SABEDORIA TRÁGICA DAS SEREIAS

Felipe Motta Veiga[1]

Resumo:
Este artigo se propõe a abordar a gênese e as transformações do mito das Sereias desde a poesia épica de Homero, composta por volta do século IX a.C., até a prosa feérica de Hans Christian Andersen, autor nascido no começo do século XIX d.C. Em primeiro lugar, vamos nos debruçar sobre o episódio das Sereias tal como é narrado na *Odisseia*. Em seguida, traçaremos um breve caminho literário que nos levará da Grécia homérica à modernidade. Finalmente, vamos dedicar atenção à obra de Andersen, que, com o conto de fadas *A Sereiazinha*, contribuiu inestimavelmente para aprimorar nosso olhar sobre a relação que mantemos, num nível imaginário e antropológico, com essas criaturas maravilhosas. Nosso objetivo será rastrear algumas características que costumavam outrora e costumam até hoje ser atribuídas às Sereias, sendo a principal delas, como veremos ao longo destas páginas, o poder de confrontarem a nós, humanos, com sua sabedoria fundamentalmente trágica.
Palavras-chave: Sereias, Homero, Hans Christian Andersen, Sabedoria trágica

FROM HOMER TO ANDERSEN: THE TRAGIC WISDOM OF THE SIRENS

Abstract:
This article aims to analyse the genesis and transformations of the myth of the Sirens from Homer's epic poetry, composed around the 9th century BC, to the

1- Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: felipeveiga11@hotmail.com.

fairytale prose of Hans Christian Andersen, an author born at the beginning of the 19th century AD. Firstly, we will focus on the Sirens episode as it is narrated in the *Odyssey*. Secondly, we will trace a brief literary path which will take us from Homeric Greece to Modernity. Finally, we will turn our attention to the work of Andersen, whose fairy tale *The Little Mermaid* has made an invaluable contribution to improving our understanding of the relationship we have with these marvellous creatures, on an imaginary and anthropological level. Our aim will be to trace some of the characteristics that used to be attributed to mermaids in the past and still are today, the main one being, as we'll see throughout these pages, their power to confront us humans with their fundamentally tragic wisdom.
Keywords: Sirens, Homer, Hans Christian Andersen, Tragic Wisdom

> *Ela foi se apegando cada vez mais aos humanos, o desejo de poder andar entre eles foi ficando cada vez mais forte; achava que o mundo deles era muito maior que o dela; a bordo dos navios, eles podiam voar sobre o mar; no topo das altas montanhas, podiam subir até acima das nuvens; e as terras que possuíam se desdobravam, cobertas de florestas e campos, até muito além do que ela era capaz de avistar.*
>
> \- Hans Christian Andersen, *A Sereiazinha*

Introdução

Do reino das criaturas mitológicas e maravilhosas cuja existência a literatura ocidental, ao longo dos séculos, registrou e trouxe ao conhecimento de tantos leitores e ouvintes em toda parte, poucas têm uma presença tão forte

no imaginário popular contemporâneo quanto as Sereias. Não precisamos procurar muito para encontrá-las em livros infantis, desenhos animados, fantasias carnavalescas e nos temas de festa de criança. Nesses casos, trata-se em geral de figuras femininas, metade mulher e metade peixe, que encarnam qualidades como a beleza, a bondade, a coragem, o mistério.

Desde o primeiro momento em que, na infância, deparamos com tais criaturas fantásticas num filme de animação, por exemplo, a impressão que nos causam é tão singular que, desde então, elas passam a habitar as paragens mais esplêndidas da nossa imaginação. Quando ainda pequenos vestimos adereços que remetem às suas características físicas — um tecido a imitar escamas de peixe, um bracelete de conchas —, manifestamos nosso desejo de *ser como elas*, de lhes tomar emprestada alguma qualidade que queremos para nós, ou quiçá de experimentar a realidade, momentaneamente, a partir de uma perspectiva não de todo humana. Não é necessário acreditar que as Sereias existem *de fato* para que exerçam fascínio sobre nós; o caráter ficcional de seu ser não enfraquece seu poder de atração. Pelo contrário: justamente porque residem no terreno do possível, um terreno fecundado e expandido pela ficção, elas se tornam um elemento constituinte da nossa maneira de ver o mundo. Mesmo assim, a curiosidade que suscitam é tanta que pode levar alguns de nossos contemporâneos, nascidos num desencantado século XX ou mesmo no XXI, a ir atrás de evidências materiais que comprovem sua existência. Pela internet, circulam documentários que se propõem a investigar a sério se as Sereias são *mito ou realidade*; nesses vídeos, carregados de sensacionalismo, elas aparecem frequentemente como uma encarnação do temor, do perigo, da tentação fatal.

Hoje, a imagem com que mais geralmente identificamos esses seres é a de uma personagem feminina que, da cintura para cima, tem tronco, busto e membros de mulher e, da cintura para baixo, no lugar de pernas humanas, tem cauda de peixe. Mas nem sempre foi assim. Nas Letras ocidentais, as Sereias surgem incialmente na épica de Homero e estão presentes em parte considerável da literatura dos períodos arcaico e clássico, bem como nas

obras de escritores cristãos da Antiguidade tardia. Ao menos desde o século VIII a.C., são representadas em pinturas coríntias e áticas, em esculturas etruscas, em ornamentos gregos, em baixos-relevos e afrescos romanos, em monumentos funerários dos demais povos que habitaram os litorais do Mar Mediterrâneo. As primeiras figurações de que são objeto mostram-nas com uma cabeça de mulher e um corpo não de peixe, mas de ave, cujo aspecto se assemelha muitas vezes àquele do corpo de uma galinha ou de uma coruja. Só mais tarde é que as vemos assumir, nos compêndios e bestiários da Idade Média, o formato de um ser meio mulher, meio peixe — aparência sob a qual chegaram até a era moderna.

1. Sereias homéricas

Ainda que as origens do mito das Sereias devam ser buscadas num tempo muito mais remoto do que o período homérico, a primeira aparição sua na literatura ocidental ocorre no Canto XII da *Odisseia*, durante o relato que Ulisses faz ao rei dos feácios sobre os perigos que encontrou na viagem e sobre os conselhos que a feiticeira Circe lhe deu a fim de garantir sua segurança ao longo do percurso.

No poema de Homero, embora não sejam descritas fisicamente, as Sereias — ou Sirenas — são apresentadas como criaturas femininas, habitantes de uma ilha coberta por "prado florido" (*Odisseia*, 2015, p. 354, v. 159), que, cantando com voz doce incomparável, encantam os marinheiros que por ali navegam. Segundo elas mesmas dizem, o conteúdo de seu canto, que pode ser apreendido pelos heróis dispostos a escutá-lo, é o conhecimento ilimitado e total, a sabedoria acerca de todas as coisas que há no mundo. Acontece, porém, que o privilégio de ouvir canto tão melodioso e a conquista de tamanho conhecimento não vêm sem uma contraparte funesta. Se aquilo que atrai os marinheiros é a voz linda, sobrenaturalmente linda, entoando uma promessa assim tão magnífica, essa mesma atração logo se revela também fatal, pois faz com que eles detenham seu curso, desejem se aproximar da ilha e não consigam mais seguir viagem. Ao fim, os pobres homens tomados de

curiosidade tornam-se homens mortos, devorados por quem os tinha seduzido.

Vejamos, na tradução de Christian Werner, como Circe apresenta a Ulisses alguns traços elementares das Sereias e da paisagem onde vivem:

> Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos
> os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
> Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som
> das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais
> aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa,
> pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam,
> sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos
> ossos de varões e suas peles ressequidas. (*Odisseia*, 2015, p. 350, v. 39-46).

Nessa passagem, fica já evidente a capacidade que a figura das Sereias tem de reunir em si atributos contrastantes: a sedução e o terror, o desejo e o perigo, o prazer e a morte. Seu belíssimo canto, equiparável a um feitiço, leva todo aquele que o escuta a não voltar mais para o lar e a entrar definitivamente no reino dos mortos. A propósito, como escrevem J.-P. Vernant e Anne Doueihi, não se trata de uma morte qualquer, mas da morte "no seu aspecto mais brutalmente monstruoso: sem funeral, sem sepultura, apenas a decomposição do cadáver ao ar livre. Puro desejo, pura morte, sem nenhum arranjo social de parte alguma." (1986, p. 60)

Por isso mesmo, Ulisses, observando as recomendações de Circe, entrega a cada um de seus companheiros um punhado de cera para que tapem os ouvidos, impedindo que o som melodioso penetre por ali, e pede-lhes que o amarrem bem firme ao mastro do navio, de modo que ele — o único autorizado a ter acesso àquele canto sedutor — não consiga de jeito nenhum sair do lugar, mesmo que se mostre ávido por se soltar e ir juntar-se a elas; e quanto mais esforço o herói fizer para se desprender das cordas, tanto mais forte deve ser o nó feito pelos companheiros: "Se eu vos suplicar e solicitar que me soltem,/ que então vós com mais laços me amarreis" (*Odisseia*, 2015, p. 354, v. 163-4).

O canto das Sereias, porém, não é atraente apenas pela forma, mas

também pelo conteúdo. Eis as palavras com que elas tentam seduzir Ulisses:

> Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus,
> ancora tua nau para ouvires nossa voz.
> Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau,
> sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca;
> mas ele se deleita e parte com mais saber.
> De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia,
> aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses.
> Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos. (Ibid., p. 355, v. 184-91)

Ora, pode haver tentação maior do que um canto desse tipo? Contrariando a fala de Circe, as Sereias asseguram a Ulisses que o indivíduo que para a fim de escutá-las não apenas segue viagem depois disso como "se deleita e parte com mais saber". O conhecimento que prometem ao viajante é um conhecimento irrestrito, a abranger tanto o grande evento que mobilizou corações gregos na Antiguidade, a Guerra de Troia narrada na *Ilíada*, quanto todas as coisas existentes sobre a terra; tanto o passado quanto o presente e o futuro. Elas se comunicam diretamente, portanto, com a ânsia humana de conhecer e, mais ainda, de *tudo conhecer*, muito bem representada pelo personagem de Ulisses.

Uma sabedoria assim totalizante, no entanto, encobre uma falta grave. E aqui reside o verdadeiro perigo que representam à vida humana: o canto das Sereias não tem fim nem obedece a uma ordem. "Elas simplesmente cantam tudo e sabem tudo", pontua Jacyntho Lins Brandão (2015, p. 82), e a ausência de limites de seu canto faz com que se assemelhem a "anti-Musas, dado que atuam não na esfera do *kleos*", isto é, dos feitos e glórias heroicas narradas pelo poeta épico, "mas de sua destruição — ou, ao menos, de sua preservação numa esfera não humana, ou melhor, fatídica para qualquer dos homens." (Ibid., p. 83).

Por esse motivo é que qualificaremos tal sabedoria — não racional, não ordenada e ilimitada, situada além da capacidade de compreensão do ser

humano — como uma sabedoria essencialmente trágica. Afinal, o homem que deseja conquistá-la precisa entregar, em troca, sua própria vida, o que significa dizer que ela só está ao alcance dos mortos, daqueles que se despiram de sua humanidade e abandonaram o plano material da existência. Não à toa, o momento que precede o surgimento das Sereias na *Odisseia* é descrito da seguinte maneira:

> nisso a nau engenhosa, célere, alcançou
> a ilha das Sirenas; uma brisa favorável a impelia.
> Logo depois o vento parou, uma calmaria
> surgiu sem ventos, e a divindade amainou as ondas. (*Odisseia*, 2015, p. 354, v. 166-9)

A calmaria do mar, o repouso dos ventos — aí está um anúncio de uma inércia mais profunda e mais terrível, a inércia da morte. Ao descrever algumas particularidades do herói trágico, George Steiner comenta: "Nós percebemos no homem, quando este atingiu o cume mais alto, a proximidade da ruína." (1993, p. 180, tradução nossa). A exemplo dos acontecimentos paroxísticos que povoam as obras de Ésquilo e Sófocles, a sabedoria das Sereias, ao mesmo tempo apogeu e aniquilamento da vida, nos põe diante de uma realidade sobrenatural e sobre-humana, em que nossos poderes e faculdades, confrontados pelo abismo da falta de razão, se provam falhos.

2. Da Grécia arcaica à época moderna

A citação que fizemos mais acima do professor Jacyntho Lins Brandão alude à relação entre Musas e Sereias, sendo estas últimas classificadas como "anti-Musas". Com efeito, as similaridades são notáveis: "trata-se de divindades femininas; sua atividade precípua é o canto; em locais externos ao espaço humano é que se dá seu encontro com testemunhas humanas" (BRANDÃO, 2015, p. 80-1). Quem corrobora essa relação, por volta do século VII, é o poeta lírico Álcman; num poema do qual nos chegou apenas um verso, diz ele: "Ecoou a Musa, a Sereia harmoniosa" (HÉLADE, 2009, p. 127).

De resto, no campo do drama, os grandes tragediógrafos Sófocles e Eurípides também se referem a Sereias em suas peças e, no âmbito da filosofia antiga, a *República* de Platão (Livro X) imaginou que, no alto de cada um dos oito círculos ou céus concêntricos que compõem o cosmos, há uma Sereia; cantando, cada uma, uma nota só, elas formam juntas a harmonia cósmica. Cumpre lembrar ainda que o geógrafo grego Estrabão, no século I a.C., rompeu a barreira entre fabulação e conhecimento empírico ao determinar, com termos precisos, a localização da ilha das Sereias no mar em frente à cidade de Positano, no sul da Itália.

Na poesia épica após Homero, o mito das Sereias reemerge no século III a.C. na *Argonáutica* de Apolônio de Rodes. Narra-se ali que Orfeu, membro da tripulação de Jasão, derrota essas criaturas nefastas ao produzir com sua lira e sua voz um som mais belo do que o canto entoado por elas. Já no princípio do Império Romano, a imagem das Sereias como seres híbridos entre mulher e ave torna a aparecer em Ovídio, que no Livro V das *Metamorfoses* atribui sua origem aos laços amorosos de Aqueloo, deus e topônimo do maior rio da Grécia, e Melpômene, precisamente a Musa da tragédia e dona também de uma voz deslumbrante. Dirigindo-se às filhas do deus e da Musa, diz o poeta:

> desejastes poder deslocar-vos sobre as ondas
> com asas por remos, e tivestes os deuses favoráveis,
> e vistes os vossos corpos cobrirem-se logo de uma penugem dourada.
>
> Mas, para que aquele canto, criado para deleite dos ouvidos,
> e tão grande dote vocal não perdessem o uso da língua,
> ficou-vos a face de donzelas e a voz humana. (OVÍDIO, 2017, p. 307, v. 558-63)

Pouco tempo depois, o historiador romano Plínio, o Velho, faz questão de afirmar que as Sereias não passam de criações fabulosas e meras invencionices. Mas isso não as tornava irrelevantes aos olhos dos teólogos do cristianismo primitivo, como Clemente de Alexandria e Santo Ambrósio, que as consideraram, sob uma perspectiva alegórica, como símbolo da tentação

sexual e dos prazeres terrenos. No começo do século VII d.C., a *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha ressaltou nessas figuras o mesmo sentido alegórico; segundo o autor, porém, aquelas criaturas que chamamos de Sereias só podem ser, na realidade, as prostitutas que seduzem os marinheiros levando-os ao naufrágio e à pobreza.

Ao longo de toda a Idade Média, encontramos Sereias ora representadas em iluminuras e gravuras, ora descritas em bestiários, compêndios de monstros, manuais de magia, compilações de lendas e anedotas. Dois desses livros, de importância atestada para o imaginário medieval, são o *Liber Monstrorum de diversis generibus*, de autoria anônima, e o *Bestiaire d'amour*, escrito pelo filósofo Richard de Fournival na primeira metade do século XIII d.C. Cinquenta anos depois de Fournival, é a vez então de Dante Alighieri colocar uma Sereia no canto XIX do *Purgatório*. Eis como ela se apresenta ao narrador e protagonista da *Divina Comédia*, em franco diálogo com a *Odisseia*:

> "Eu sou", cantava, "eu sou doce sirena,
> e os marinheiros no alto mar naufrago;
> tanto sou de prazer a escutar plena!
> Desvio Ulisses do caminho vago
> ao canto meu; e quem comigo cruza
> raro se afasta; tanto o embriago!" (ALIGHIERI, 2011, p. 463, v. 19-24)

Ademais, pelo vínculo que têm com o universo marinho e com as zonas distantes e desconhecidas da Terra, era previsível que as Sereias iam figurar nos relatos de viagem no Renascimento e na época das Grandes Navegações. É assim que as vemos, por exemplo, no diário de bordo de Cristóvão Colombo e nos mapas e cartografias dos séculos XV, XVI e XVII, nos quais as representações da realidade geográfica se misturam intimamente a elementos fantásticos.

Com o advento do Iluminismo na Europa, promove-se uma cisão entre o conhecimento racional, tido pelos iluministas como o único legítimo e verdadeiro, e outros tipos de conhecimento que, derivados das experiências

sensíveis ou inconscientes, conduziriam o sujeito antes ao erro do que à verdade. Não à toa, a essa altura, as Sereias são entendidas como quimeras, pura fantasia de marinheiros que vivem demasiado tempo em alto mar, distantes do convívio social. Somente a partir dos românticos ingleses, alemães e franceses é que a visão iluminista seria posta em xeque, num movimento que procurou restabelecer o papel preponderante do sonho e da ficção na vida espiritual do ser humano.

Ainda oscilando entre mito e realidade, as Sereias não têm um estatuto definitivo na modernidade e na contemporaneidade. Contudo, se quisermos compreender de onde vêm seu poder de atração sobre nós até hoje, podemos buscar auxílio no vocabulário próprio a uma área moderna por excelência, a psicologia. É isso, precisamente, que faz o mestre Junito Brandão, ao enfatizar o prolífico simbolismo dessas criaturas e o sentido visceral que têm para nós, nos dias de hoje, e para a jornada de Ulisses no mundo antigo:

> Como se originam de elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), configuram criações do inconsciente, sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano. Foi mister que Ulisses, por essa razão, se agarrasse à dura realidade do mastro, que é o centro do navio e o eixo vital do espírito, para escapar das ilusões da paixão e da sedução das Sereias, que cantam para encantar. (BRANDÃO, 2014, p. 565)

De acordo com essa interpretação, manter-se preso ao mastro da nau é, portanto, ater-se à racionalidade, à temperança e à sobriedade; é obedecer apenas à sabedoria lógica e organizada dos homens governados pela razão. Lançar-se em direção à ilha rochosa e florida, em contrapartida, é ceder à sedução dos sentidos e ao impulso das emoções, deixando-se vencer pela curiosidade e pela ambição de tudo conhecer; é mergulhar no caos, na noite, na morte, enfim, nas forças do inconsciente que se insinuam no canto e na sabedoria trágica das Sereias.

3. A Sereiazinha

Da hibridez entre criatura marinha e criatura terrestre típica das Sereias, o autor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) vai extrair a raiz do conflito de sua personagem mais famosa, a protagonista de *A Sereiazinha*, a qual, em certo momento da narrativa, deixa de pertencer ao mar mas jamais pode pertencer à terra. Além disso, vários componentes do mito originalmente presente na *Odisseia* reaparecem com novos significados nessa pequena obra-prima da literatura dos contos de fadas.

Comecemos por observar que no início do conto de Andersen, quando se descreve o lugar, situado a muitos metros de profundidade, onde vive o Povo do Mar, as duas naturezas não humanas tradicionalmente associadas às Sereias são aproximadas pelos procedimentos comparativos do narrador. "Todos os peixes, pequenos e grandes, nadam por entre a ramaria, exatamente como aqui em cima as aves voam no céu." (ANDERNSEN, 2021, p. 13). E mais fundo ainda, no palácio em que o Rei e a Rainha do Mar residem junto com as princesas Sereias — um palácio cujas "enormes janelas de âmbar ficavam sempre abertas e por elas os peixes entravam nadando, exatamente como as andorinhas entram em nossas casas quando abrimos as janelas" (Ibid., p. 14) —, a impressão das afinidades entre o elemento marinho e o elemento aéreo se intensifica: "Por cima do conjunto pairava o maravilhoso reflexo azul; até dava para imaginar que se estava bem alto no espaço, vendo apenas céu por cima e céu por baixo, e não no fundo do mar" (Ibid., p. 14).

Mas as Sereias de Andersen, dotadas da tradicional cauda de peixe e da também tradicional voz lindíssima, recebem aqui, não obstante, uma caracterização inédita na história da literatura. A elas foi dada uma vida bem mais longa do que a dos humanos, pois podem viver trezentos anos; quando morrem, contudo, tornam-se uma coisa só com a natureza, virando "espumas na superfície da água". Portanto, não possuem túmulos nem sepulturas e, principalmente, não têm uma alma, ao menos não no sentido cristão do termo, o que também as distingue dos seres humanos. Assim a Rainha do Mar, a mais velha das Sereias da história, fala de sua própria espécie:

> Não temos almas imortais, não ganhamos nunca uma outra vida, somos como o junco verde, que depois de cortado nunca mais tornar a ficar verde. Os humanos, ao contrário, têm uma alma que vive para sempre, uma alma que vive mesmo depois que o corpo vira pó; essa alma sobe pelo ar transparente, sobe até as estrelas cintilantes! Assim como nós subimos até a superfície do mar e vemos as terras dos humanos, eles sobem até regiões desconhecidas e deslumbrantes que nós nunca veremos." (Ibid., p. 25-6)

Ora, se a posse de uma alma imortal é a solução cristã para contornar ou superar a inexorabilidade da morte, então a Rainha do Mar, ao dizer que as Sereias nunca poderão ver as "regiões desconhecidas e deslumbrantes" a que os homens têm acesso depois de mortos, reafirma o modo de ser trágico próprio a essas criaturas. Para elas, não há existência num plano além do material, não há meios de transcender as forças trágicas que determinam o fim das coisas terrenas e sua transformação em outras coisas igualmente terrenas. Tal como sua morte, a "tragédia é irreparável. Ela não pode conduzir a uma compensação." (STEINER, 1993, p. 16, tradução nossa).

No entanto, do mesmo jeito que em Homero as Sereias provocam fascínio nos marinheiros, no conto de fadas de Andersen são elas, ao contrário, que sentem imensa atração pelos seres humanos. A tentação, para Ulisses, é conhecer tudo o que há para conhecer, uma sabedoria fatalmente vedada aos homens; já para as Sereias em *A Sereiazinha*, é conhecer tudo o que constitui a terra firme e a humanidade, isto é, "o mundo lá em cima" (ANDERSEN, 2021, p. 19), "o mundo lá do alto" ou, simplesmente, como diz a Rainha do Mar, as "terras acima do mar" (Ibid., p. 25). Em ambas as histórias, essa tentação parece estar calcada na própria proibição de *sabermos mais do que devemos saber*. No retrato que Andersen faz da filha primogênita do Rei do Mar, por exemplo, o anseio pela transgressão surge como um traço marcante da menina: "só porque não tinha permissão para ir até a cidade, o que ela mais desejava era ver de perto essas coisas todas" (Ibid., p. 17).

É a mais nova das princesas, porém, quem melhor encarna os atributos

da curiosidade e da vontade de saber, antes vinculados ao herói homérico e a sua tripulação. De fato, a Sereiazinha, jovem "tão quieta e pensativa" (ANDERSEN, 2021, p. 16), como será adjetivada algumas vezes ao longo da narrativa, deseja mais do que suas irmãs saber como é o mundo dos homens. Seu encanto por esse *outro mundo* manifesta-se desde as primeiras páginas, quando se narra que, a fim de decorar a parte do jardim palaciano que lhe cabe, ela — diferentemente das irmãs, que recolhem dos navios naufragados uma série de objetos que mais chamam sua atenção —, só guarda ali uma estátua de mármore de um "bonito garoto" (Ibid., p. 16), um jovem humano que, aliás, se parece bastante com o príncipe que ela encontrará mais adiante.

Ao atingir os quinze anos, idade em que está autorizada a subir até a superfície da água para contemplar tudo aquilo que compõe o "mundo lá do alto", seu fascínio se renova. Num fim de tarde de calmaria, em que "não soprava nenhum vento" (Ibid., p. 20) tal como no instante que precede a aparição das Sereias na *Odisseia*, a Sereiazinha vem à tona, espreita e depara com uma embarcação levando uma comitiva real e singrando em clima de alegria e celebração. No meio dessa gente nobre está, é claro, o "jovem príncipe de grandes olhos negros" (Ibid., p. 20), o aniversariante do dia, belo rapaz de aproximadamente dezesseis anos. Frente a tamanha festa e pompa, que incitam numa criatura marinha uma perplexidade só comparável ao efeito suscitado nos marinheiros de Ulisses pelo canto das Sereias, o espanto e maravilhamento da nossa protagonista não podiam ser maiores:

> Havia música e cantos, e à medida que escurecia centenas de lanternas multicolores foram acesas; [...] No convés, os marinheiros dançavam, e quando o jovem príncipe apareceu, mais de cem foguetes subiram pelo ar, iluminando tudo como se fosse dia claro. Vendo isso, a sereiazinha ficou muito assustada e mergulhou, mas pouco depois espichou de novo a cabeça para fora e foi como se todas as estrelas do céu caíssem sobre ela. Nunca havia visto o fogo fazer mágicas como aquelas. Grandes sóis giravam no ar, lindos peixes de fogo coleavam no ar azul e tudo se refletia no mar transparente, calmo. (Ibid., p. 20)

Naturalmente, o fascínio inicial da protagonista pelo mundo estrangeiro se condensa desde já na figura do príncipe — a quem ela em seguida salva de um naufrágio — e na ideia de participar do convívio humano e ter direito a uma alma imortal. Enquanto as irmãs princesas se contentam com o que passam a conhecer, chegam mesmo a perder interesse pelo universo dos homens e sentem falta do conforto de casa, a Sereiazinha "nadava até muito mais perto da terra do que qualquer outra das irmãs havia ousado" (Ibid., p. 24). Isso ocorre especialmente porque à sua curiosidade se mistura, então, a paixão, que juntas lhe infundem uma coragem sem precedentes.

Movida por tais sentimentos intensos, a Sereiazinha recorre à Bruxa do Mar, a única que pode lhe ajudar a fazer parte do mundo humano. A fim de obter esse privilégio, porém, ela é informada de que deve beber uma poção administrada pela feiticeira, pagando-lhe em troca o preço mais alto que se possa imaginar — isto é, entregando para sempre sua voz, a mais linda de todas as vozes que há nos mares e na terra. Depois de muito hesitar, a Sereiazinha por fim concede que a Bruxa lhe corte a língua e, a partir desse ponto, fica estigmatizada por uma falta, a falta do bem mais valioso que as Sereias de todos os tempos possuem: o canto melodioso.

Mas o grande problema é que, mesmo depois de beber a poção, adquirir pernas humanas e passar a viver com o príncipe amado em seu castelo, ela afinal não consegue pertencer definitivamente à terra e à sociedade humana. Pois, conforme alertara a Bruxa,

> se não conseguir conquistar o amor do príncipe de modo que por você ele esqueça o pai e a mãe, se ele não dedicar todos os pensamentos dele a você e não pedir ao sacerdote que una as mãos de vocês para que se tornem marido e mulher, você não obterá uma alma imortal! Na primeira manhã depois que ele se casar com outra, seu coração se partirá e você se transformará em espuma na água. (Ibid., p. 29)

Assim foi o aviso da Bruxa do Mar, e o pior realmente acontece. O príncipe se casa com a moça que viera socorrê-lo na praia após o naufrágio e esquece completamente a sua companheira Sereiazinha, que, desprovida de

voz, não pode jamais reivindicar o mérito de tê-lo carregado em segurança até aquela mesma praia, quando ainda tinha cauda de peixe. Decerto, estaríamos com isso diante de um final trágico, não fosse a decisão de Andersen de evitar a tragédia nos últimos parágrafos, fazendo a solução cristã cair dos céus. Sim, na verdade a Sereiazinha ainda poderá algum dia conquistar uma alma imortal; pois no instante exato em que morre, torna-se, como que por misericórdia divina, um espírito etéreo, uma entre tantas "filhas do ar" (Ibid., p. 37), cuja vida chega a durar trezentos anos, assim como a das Sereias. Após esse tempo, quem sabe, caso elas não deixem de praticar boas ações para os seres humanos e caso as crianças se comportem bem em casa, as filhas do ar podem ter acesso à imortalidade, indo residir lá no "Reino de Deus" (Ibid., p. 39).

Como se vê, é assim que um final potencialmente trágico, com toda a áspera sabedoria que haveria de encerrar, é solapado por um final moralizante. Não será demais acrescentar, a propósito, que foi o segundo que fez mais sucesso nas narrativas do cinema comercial no Ocidente, dando origem a uma profusão de filmes infantis (ou mesmo adultos) que, como as versões da Disney de *A pequena sereia*, remediam as emoções conflitantes de uma boa tragédia com os sorrisos de alívio típicos das comédias mais frívolas.

Conclusão

No conto de Andersen, a curiosidade das Sereias pelas "terras acima do mar" é um espelho da curiosidade humana pelas profundezas marítimas; de um lado como de outro, o que seduz são as zonas inexploradas, a imensidão desconhecida. Assim também, o castelo do jovem príncipe em terra firme será um reflexo do palácio das Sereias no fundo do mar; em ambos os lugares há luxo e suntuosidade, música e dançarinas. De resto, a mocinha que, após o naufrágio da embarcação real, encontra o príncipe na praia e que ele pensa ter salvado sua vida, nada mais é que o espelho da Sereiazinha, a qual tem, como ela, olhos azul-escuros encantadores. Jogando com a duplicidade de suas figuras, Andersen mostra que a simples atração que experimentamos pela novidade, pela estranheza ou por aquilo que é o avesso de nós já basta para

colocar nosso *desejo de saber* em movimento.

Acontece que, nesta história, os homens só podem ir ao fundo do mar, habitar entre Sereias, se estiverem mortos; do mesmo modo, na epopeia de Homero, o homem que ouve e passa a saber o que as Sereias sabem é um homem morto. Essa ligação entre desejo e morte, cuja gênese literária se encontra no Canto XII da *Odisseia* e que se perpetuou nas representações das Sereias ao longo dos séculos, reaparece em *A Sereiazinha*, mas em termos ligeiramente diferentes da tradição. Conta o narrador que as vozes dessas criaturas

> eram lindas, mais bonitas que a de qualquer ser humano, e quando se armava tempestade e elas imaginavam que algum navio podia naufragar, nadavam diante dos navios e cantavam lindamente sobre as belezas do fundo do mar, dizendo aos marinheiros que não tivessem medo de descer até lá, mas eles não conseguiam entender o que elas diziam e pensavam que o que estavam ouvindo era o barulho da tempestade, e não chegavam a ver as maravilhas lá do fundo, já que quando os navios afundavam os homens se afogavam e só chegavam mortos ao palácio do Rei do Mar." (Ibid., p. 19)

Aqui, ao menos, as Sereias não estão interessadas em devorar marinheiros. Cantando, querem apenas deleitar e convencê-los a descer ao fundo do mar para contemplar a beleza das profundezas. Quanto a eles, felizmente são incapazes de ouvir seu canto, incapazes de saber o que elas sabem. Mas se algum marinheiro quiser porventura submergir até o local onde moram para conhecer pessoalmente tantas maravilhas secretas, é preciso, antes de tudo, que esteja disposto também a lançar-se em direção à morte.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal, 2011.

ANDERSEN, Hans Christian. A Sereiazinha, in: *A Sereiazinha e outras histórias*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2014.
Hélade – antologia da cultura grega. Organização e tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.
Odisseia. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Tradução de Rose Celli. Paris: Gallimard, 1993.
VERNANT, Jean-Pierre, DOUEIHI, Anne. Feminine Figures of Death in Greece. *Diacritics*, v. 2/ n. 16, 1986, p. 54-64.

DESDE QUE O SAMBA É SAMBA: A RELAÇÃO POLÍTICA EFERVESCENTE ENTRE O SAMBA E A UMBANDA NO ROMANCE DE PAULO LINS

Paulo Victor Pires da Silva[1]

Resumo

A partir da leitura da obra *Desde que o Samba é Samba* (2012), do escritor carioca Paulo Lins, este artigo, no formato de ensaio literário, pretende suscitar, para além dos aspectos verídicos achados no livro, reflexões a respeito da ambientação boêmia e periférica desse romance e das implicações dessas características sobre os vínculos que entrelaçam a germinação do samba à realização dos cultos umbandistas na periferia do Rio de Janeiro, propondo uma discussão sobre as relações sociais, políticas e espaciais decorrentes. Assim, parte-se do argumento de que, no referido romance, samba e umbanda dividem o mesmo local de nascimento, abrigando os anseios de uma população preta e periférica cujo enfrentamento das suas múltiplas vulnerabilidades, frente ao racismo estrutural da sociedade brasileira, acontece tanto no terreno da pele como do espírito, refletido em suas danças e canções, mas também em suas preces.

Palavras-chave: Paulo Lins. Romance. Samba. Umbanda.

1- Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Professor de Língua Portuguesa na rede privada de ensino. E-mail: prof.pvpires@gmail.com.

DESDE QUE O SAMBA É SAMBA:THE EFFERVESCENT POLITICAL RELATIONSHIP BETWEEN SAMBA AND UMBANDA IN PAULO LINS' NOVEL

Abstract

Based on the reading of the work Desde que o Samba é Samba (2012), by the writer from Rio de Janeiro, Paulo Lins, this article, in the format of a literary essay, aims to raise, in addition to the truthful aspects found in the book, reflections on the bohemian and suburbian setting of this novel and the implications of these characteristics on the links that intertwine the germination of samba with the performance of umbanda cults in the outskirts of Rio de Janeiro, proposing a discussion between the social, political and geographical aspects. Thus, it starts from the argument that, in the aforementioned novel, samba and umbanda share the same birthplace, sheltering the desires of a black and peripheral population whose confrontation of their multiple vulnerabilities, in the face of the structural racism of Brazilian society, occurs both in the realm of the skin and the spirit, reflected in their dances and songs, but also in their prayers.

Keywords: Paulo Lins. Novel. Samba. Umbanda.

Uma introdução: história, ginga e cotidiano popular

Desde que o Samba é Samba, título da canção[2] de Caetano Veloso em parceria com Gilberto Gil, gravada no início dos anos 1990,

2- "[...] A tristeza é senhora / Desde que o samba é samba é assim / A lágrima clara sobre a pele escura / A noite, a chuva que cai lá fora / Solidão apavora / Tudo demorando em ser tão ruim / Mas alguma coisa acontece / No quando agora em mim / Cantando eu mando a tristeza embora [...]" (VELOSO; GIL, 1993).

também nomeia o romance de 2012 do autor do premiado livro *Cidade de Deus*[3], o escritor Paulo Lins. Publicado 15 anos depois do sucesso ambientado na favela carioca que se tornou mundialmente famosa, a obra que constitui o objeto deste ensaio literário apresenta época e cenário diferentes: o fervedouro do bairro carioca do Estácio[4], no final da década de 1920 e início da década de 1930.

Nesse sentido, a narrativa se concentra no surgimento do samba urbano carioca[5], a partir da perspectiva de moradores e sambistas da periferia do Rio de Janeiro, seja através da formatação de personagens ficcionais, seja através de personagens verídicos, cujas histórias públicas de vida são entremeadas pelas raízes históricas do samba, empreitada literária para a qual o autor lançou mão de extensa pesquisa historiográfica, de acordo com Drucker (2012). Assim, Lins parece constituir um romance documental, conforme apontado por Paiva (2013), explorando o lugar social e histórico do samba, a partir de figuras e acontecimentos factuais, como a criação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*[6], fundada em 1928.

Entendemos, no entanto, que nem só desses espaços e desses indivíduos se formou o samba brasileiro, complexo e heterogêneo desde os espaços e as gentes que participaram de sua formatação, mas, para os fins acadêmicos deste ensaio, o foco dessas origens recairá sobre os aspectos abordados na obra de Paulo Lins, no reduto da periferia carioca onde a história é ambientada e nas relações verificadas com as religiões de matriz africana,

3- Livro escrito por Paulo Lins e publicado em 1997, trata das transformações no conjunto habitacional homônimo, que cresce acelerada e desordenadamente, em meio à violência e ao tráfico de drogas (DUTRA, 2022). Foi adaptado para o cinema, dirigido por Fernando Meireles, e se tornou uma referência da produção audiovisual brasileira.

4- Considerado o berço do samba, o bairro do Estácio era formado por cortiços dispostos em ruas transversais, os morros que as cercavam, além de uma vila operária, espaços que se tornaram tradicionais abrigos do samba (PRADO, 2013).

5- Ou apenas "samba", ou "samba carioca", designando o gênero musical brasileiro que se originou entre as comunidades afro-brasileiras urbanas do Rio de Janeiro, notadamente no bairro do Estácio, no início do século XX, como abordado neste ensaio.

6- "Fundada na década de 20, a "Deixa Falar" foi a primeira escola de samba do Brasil e nasceu no bairro do Estácio. [...] e ela é considerada pioneira porque foi a primeira a reunir a série de elementos que formam uma escola de samba atualmente" (VENTURA, 2021, online).

mais especificamente a umbanda.

Inserida nesse contexto, a narração segue os passos de dois sambistas: Brancura (Silvio Fernandes) e Ismael Silva, figuras reais retratadas como típicos malandros cariocas cujas ações se desenrolam, à semelhança da imagética ebulição social em *O Cortiço*[7], de Aluísio Azevedo, em uma paisagem urbana profundamente atravessada por uma boemia recheada de malandragem, cafetinagem, prostituição e contravenções. Aqui, recorremos à definição da professora Giovanna Dealtry para a figura desse malandro enquanto um indivíduo que não se encerra na sua marginalidade, mas que é também dotado de agência para negociar com as instâncias da ordem (DEALTRY, 2003). Assim, enquanto o primeiro (Brancura) não consegue se livrar das amarras de compor sua música em meio a uma vida degradante, o segundo (Ismael) consegue estabelecer relações sociais mais vantajosas, tornando-se funcionário público e conseguindo vender seus sambas para o ilustre cantor Francisco Alves.

Nessa ambientação que se apropria do tecido histórico da cidade do Rio de Janeiro, o Mangue, a zona do baixo meretrício da então capital, as casas de Umbanda e Candomblé e o bairro do Estácio são o grande palco das peripécias dos protagonistas e do gênero musical inovador que irrompe de suas desventuras sociais: um ritmo dançante, percussivo e cheio de gingado – o samba. E, como aponta Carvalho (2015, p. 217) sobre o intenso apelo imagético desses espaços onde se dão os eventos da obra, "Como em *Cidade de Deus*, *Desde que o Samba é Samba* também tem uma predileção por conceder a um espaço geográfico da cidade características de personagem" (grifo do autor), podendo-se ainda atribuir, a ambos os livros, características imagéticas de ação muito próprias das narrativas audiovisuais, quando pensadas, desde a literatura, para as grandes telas.

Portanto, neste ensaio, pretende-se suscitar reflexões a respeito

7- Apesar de não ser classificada como uma obra naturalista, como o romance de Aluísio Azevedo, e sim como uma obra dotada de traços realistas e documentais próprios da literatura contemporânea, utilizamos esse exemplo porque a leitura do livro de Paulo Lins remeteu à efusividade social e lúbrica dos cortiços retratados na obra do escritor naturalista, que é ambientada três décadas antes do romance discutido neste ensaio.

dessa ambientação no romance *Desde que o Samba é Samba* (2012) – cuja fortuna crítica não é muito densa –, para além dos aspectos verídicos abordados na obra e especificamente no que concerne aos vínculos que entrelaçam a história de germinação do samba aos cultos umbandistas na periferia do Rio de Janeiro, propondo uma discussão sobre as relações sociais, políticas e espaciais decorrentes desse cenário.

A formação do samba urbano no Rio de Janeiro

O samba, a partir do seu surgimento no início do século XX, no Rio de Janeiro, acabou se transformando, por várias razões, em um ponto pacífico, no imaginário coletivo do país, como o melhor representante de uma identidade brasileira e, apesar de quaisquer contrapontos, trata-se de um dado histórico que coloca o samba como referência de brasilidade, comumente acessada quando dos debates sobre nossa formação social (JOST, 2015).

Elaborando uma interpretação própria para o samba enquanto mito nacional, o romance de Paulo Lins apresenta a compreensão desse ritmo enquanto um gênero musical que, a partir dos fatos narrados na obra, abandona o status de manifestação folclórica de caráter mais localizado para transformar-se em música popular, nos primórdios do que seria esse processo de encaminhamento do samba para ocupar um lugar de honra no cânone musical[8]. Foi nesse processo que:

> Uma febre varreu primeiro o Rio, depois o Brasil inteiro, com o advento dos desfiles das escolas de samba. O seu centro irradiador é o bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. A partir da praça XI (abreviação de XI de Junho, em homenagem à vitória na batalha do Riachuelo em 1865, na Guerra do Paraguai),

8- A despeito disso, recentemente, com a escalada do conservadorismo e de lideranças de extrema-direita no Brasil, medidas têm sido tomadas no sentido de promover um novo processo de marginalização do samba, como a decisão do ex-prefeito do Rio de Janeiro (2017-2020), Marcelo Crivella, de reduzir pela metade as verbas destinadas às escolas de samba, para o Carnaval no Rio.

> o samba se transforma em sinônimo de Carnaval (DRUCKER, 2012, p. 243).

Complementarmente,

> O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. [...] Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema. [...] Nasceu maldito e cativo. Cresceu liberto de amarras (LIRA NETO, 2017, p. 25).

É esse o horizonte histórico, descrito na resenha crítica da professora do Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina, Claudia Drucker, e na obra do renomado biógrafo Lira Neto, *Uma história do samba: as origens*, de que o autor Paulo Lins se apropria para, a partir das vidas de homens comuns, cercados de embates, violências e lubricidade, retratar as origens do samba, não sem utilizar licenças poéticas e colocando a arte e a religião como os centros de onde irradia a pulsão criativa que dá à luz esse gênero musical.

A esse respeito, o escritor e jornalista Marcelo Moutinho (2021) afirmou que:

> Para isso, Lins retroage até a chamada Pequena África. Nessa área da Cidade Nova, onde muitos escravos foram morar após a Abolição, músicos como Donga e João da Baiana fizeram florescer

> as primeiras sementes de um samba ainda com feições de maxixe. O autor demonstra como a turma do Estácio transformou o modo de tocar, carregando no batuque e na cadência, e possibilitou os desfiles. Nascia, então, o "samba de sambar" da feliz expressão de Humberto M. Franceschi (MOUTINHO, 2021, online).

A Pequena África, citada por Moutinho (2021), é o lar histórico da comunidade afro-brasileira na Região Portuária do Rio de Janeiro. Ficou assim conhecida depois que a comercialização de escravos foi tornada ilegal no Brasil, no ano de 1831 (embora a abolição da escravatura só tenha sido efetivada 50 anos depois). Entre as décadas de 1850 e 1920, escravos libertos continuaram trabalhando na região. Negros e africanos libertos da Bahia ou do interior do estado, bem como de outras partes do país, deslocaram-se para lá em busca de emprego e da formação de um sentido de comunidade, do estabelecimento de uma identidade. A Pequena África, assim, frequentemente recebeu negros de todo o país, que viajaram para o Rio de Janeiro, onde construíram casas e ergueram suas comunidades, desenvolvendo espaços de convívio cotidiano e centros religiosos (BARBER; MACKAY, 2016).

Dessa forma, lançando mão dessas histórias e ficcionalizando-as a seu gosto, a narrativa foca nos vícios e prazeres mundanos dos indivíduos que a habitam, bem como nas virtudes advindas da união entre a arte e a religião enquanto esferas de esforço de reabilitação desses homens diante das agruras da dura realidade reservada à existência da população negra e pobre da periferia carioca. Eis aí o cerne do nascimento do samba.

> Os marginalizados do segundo romance de Paulo Lins ainda são os protagonistas, e muitos deles continuam a não ser poços de virtude. Entre eles, porém, há diferenças importantíssimas. A dedicação à arte e à religião, de preferência à luta ou à política, não constitui uma fuga diante da dura realidade. Agora, a visão do autor do que seja a civilização é

> que ela precisa de arte e religião, e ambas surgiram de modo privilegiado neste lugar e momento, mesmo que preparadas por séculos anteriores. Paulo Lins canta o nascimento de um país em que o negro não será reverenciado como o responsável pelo seu estrato venerável, pré-histórico e ultrapassado. O advento do samba e da umbanda aponta para o futuro, como reza o epílogo: "o novo mundo achando o seu lugar" (DRUCKER, 2012, p. 245-246).

Essa discussão comunica-se ainda com a pesquisa da professora Giovanna Dealtry, quando afirma que:

> Nesse âmbito, quanto mais se constrói um "eu", mais se termina por falar em "nós". O corpo do negro é, enfim, essa primeira e última instância de negociação e intervenção no mundo burguês, dominado pelo elemento branco. Calado é corpo escravo, corpo de molambo, corpo tatuado por pertencer a outro. Tomado pelo "dom da palavra", que se traduz também na presença do malandro, é corpo ativo, constituinte da individualidade. Capaz, senão de mudar seu destino, de mudar as narrativas que constituem sua história (DEALTRY, 2009, p. 72).

Assim, arte e religião ocupam posições centrais em *Desde que o Samba é Samba*, afirmando-se como interdependentes e também como responsáveis pela possibilidade de enaltecimento do homem, desse homem negro e periférico, através da composição musical e do comprometimento espiritual. É nesse palco de intensas negociações, seja com o estado, seja com as classes sociais às quais pertence a branquitude, que as personagens do romance aqui discutido lutam para garantir a sua sobrevivência física e intelectual, esforçando-se criativa e espiritualmente no sentido de "mudar seu

destino, de mudar as narrativas que constituem sua história" (Ibidem).

Desses esforços apaixonados, nascia nos homens do Estácio o desejo de compor, cantar e dançar o samba, bem como de fundar os blocos que originariam a organização das primeiras escolas de samba.

> – A gente tem que fazer a nossa sede, fundar um bloco de corda, entendeu? Ter um lugar pra gente cantar nosso samba pro povo. As músicas deles só foram gravadas porque todo o mundo já sabia de tanto eles cantarem nas festas. A casa de Tia Almeida é como se fosse um ponto de divulgação. Ali vai gente de gravadora, de jornal, de rádio. Então o pessoal vê o povo cantando e dançando, tem a certeza de que fica bom na voz desse ou daquele cantor. Se a gente fundar nosso bloco, fizer o nosso povo aprender nossas músicas, vai ser a mesma coisa – insistiu Silva.
> [...] – O que que tem que fazer pra fundar essa porra desse bloco logo? – perguntou Brancura.
> – Tem que ter uma porra de um presidente e um tesoureiro, em primeiro lugar. Fazer logo um livro de ouro. [...] E quem quiser participar tem que pagar uma mensalidade para a gente alugar uma sede, comprar os instrumentos. É uma associação, não um clube, morou, meu capoeira? Isso pra gente não ficar levando bolachada dos besouros, porque senão eu vou acabar desistindo ou fazendo uma merda. (LINS, 2012, p. 124-125).

E nessa dinâmica, experimentando arranjos diversos e tendo ideia atrás da outra, essas logo eram abafadas pelos sons do ritmo que lhes fazia esquecer todo o resto, como pode se inferir do trecho a seguir:

> – A gente tem que fundar um bloco.
> Todos fizeram um tempo de silêncio e logo bateram palmas, apoiando o que ele dizia.

> – Um bloco com ritmo quente pra balançar o corpo da gente.
> Alguns bateram palmas e outros deram uivos em apoio. E Silva continuava cantando um samba dele e Bastos:
> – Vai ser ritmo forte! Vamos lá, faz aí esse ritmo, aí.
> [...]
> Silva se esqueceu da fundação do bloco. Ficaram ali cantando samba atrás de samba. A lua do Estácio vai mais devagar, pedindo a todo o mundo para morrer de amor (LINS, 2012, p. 57-58).

A todo o tempo, a experiência leitora envereda pelo cotidiano vibrante e ritmado das camadas populares cariocas, em seus embates entre a pobreza e o exercício do operariado, sobressaindo-se a música e a composição de sambas como uma medida de redenção e construção de uma existência autônoma frente a um Estado repressor, que criminaliza o corpo preto e pobre. Como dizem os versos da já mencionada canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil: "Desde que o samba é samba é assim / A lágrima clara sobre a pele escura".

Moutinho (2021) acrescenta que:

> Lins expõe também o tratamento desconfiado, quando não francamente repressor, que o Estado dispensava às manifestações oriundas da África, fosse música ou religião. Narra, em detalhes, a fundação da primeira tenda de umbanda do Brasil, em São Gonçalo. E o encontro de escritores modernistas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira com os sambistas cariocas (MOUTINHO, 2021, online).

Em meio a essa conjuntura, que mistura personagens reais com eventos imaginados, as personagens principais da obra emergem agarradas à esperança que brota da arte enquanto ferramenta de sobrevivência, esperança que rebenta do encontro do samba com a religião, guarida capaz de ofertar

mais bálsamo do que um emprego ou o amor:

> O policial examinou os documentos de Brancura, mesmo assim não acreditou. Disse que o documento era falsificado.
> – Eu vou falar, e que Deus me castigue se eu estiver mentindo. Já fui preso várias vezes aí por negócio de samba, cafetinagem, vadiagem, mas eu parei. Casei, arrumei emprego e só tô hoje aqui a esta hora porque briguei com a mulher em casa. Mas vou fazer uma pergunta ao senhor. Há quanto tempo o senhor não me vê na zona? Há quanto tempo o senhor não me vê na rua? O senhor pode até me pegar num flagrante de novo, mas só vai ser pela música ou pela religião, o resto eu parei, e este documento não é falso não (LINS, 2012, p. 70).

Observa-se, assim, a repressão desse corpo negro que, em lugar nenhum na narrativa, comporta-se de maneira abusiva ou violenta para com aqueles que pertencem às classes sociais não marginalizadas, sendo, no entanto, continuamente visto como uma ameaça. De acordo com Ferrone (2017), fica evidente que o autor tem preocupação em ficcionalizar fatos históricos reais que contribuíram para perpetuar o preconceito e a segregação da comunidade negra, pobre e marginal, e não apenas do Rio de Janeiro. Ainda assim:

> A estratégia utilizada pelas personagens da narrativa para driblar o abuso policial foi unir os elementos culturais locais Samba e Umbanda. A subordinação da violência se deu em diversos momentos da narrativa. O primeiro deles – e talvez o mais simbólico – foi quando o grupo de malandros decidiu que a sede do futuro bloco de cordas seria em um terreiro, após as sessões de Candomblé e Umbanda (FERRONE, 2017, p. 199).

É, portanto, esse "flagrante [...] pela música ou pela religião", nas palavras de Brancura, ou a união entre "os elementos culturais locais Samba e Umbanda", como diz Ferrone, que se desejam vislumbrar neste ensaio, a partir das considerações a seguir.

Entre escolas de samba e terreiros de umbanda

Os entrecruzamentos entre o samba e a umbanda se delineiam, no romance de Paulo Lins, a partir de seus aspectos originários, constituindo espacialidades, musicalidades e outros elementos fundantes da identidade carioca afro-brasileira. Essa relação de brasilidade transparece nos conflitos que povoam as vidas das personagens principais da obra, em suas tensões relacionadas às atividades amorosas, ao trabalho, ao crime, à criatividade musical e às manifestações espirituais, que encontram acolhimento e alívio na prática religiosa.

Os cultos afro-brasileiros são uma realidade no país e são constituintes de sua cultura. Como afirma Birman (2007, p. 97), "as religiões afro-brasileiras foram designadas como um componente heterogêneo, de certo modo estrangeiro, e ao mesmo tempo como fazendo parte da singularidade que faz do Brasil, Brasil". Assim, anunciam-se como uma dinâmica de fé que permite compreender as dimensões sociopolíticas e raciais da vida no Rio de Janeiro do começo do século XX.

São diversas as expressões da prática religiosa em *Desde que o Samba é Samba*, possíveis graças às pesquisas realizadas pelo escritor Paulo Lins e por duas historiadoras contratadas por ele, previamente à escrita do romance. Sobre a decisão de unir as temáticas samba e umbanda, o autor afirma:

> É que na verdade o samba e a umbanda – porque o livro também trata da umbanda – foram as manifestações que dignificaram o negro no Brasil. Porque quando o negro começou a votar, os

> políticos se viram obrigados a negociar os votos desta população negra através de seus líderes e os líderes da comunidade negra eram justamente as mães de santo e os sambistas. Então o samba e a cultura, vamos dizer assim, de origem africana, foi o que determinou, de certa maneira, a inserção do negro na sociedade brasileira (PORTAL GELEDÉS, 2014, online).

Assim, na obra de Lins (2012), o samba e a umbanda compartilham as raízes de constituição da identidade do povo negro no Rio de Janeiro, pois, fazem parte da luta pelos direitos de cidadania dessa população, refugiada e combatente desde as estruturas artísticas e de fé que tornavam a sua existência possível, mesmo diante de todas as privações e violências decorrentes do racismo. Nessas circunstâncias, as personagens vivem entre o samba e o terreiro, o samba e a casa, o samba e o trabalho, o samba e os prazeres e vícios da vida.

> Para abrir os trabalhos de Gira de Exu, Mãe Pequena e os médiuns mais velhos cruzam a casa com defumador, com pemba, e jogam águam de praia nos cantos para tirar do terreiro as energias negativas. Começam salvando Pai Oxalá. [...] Cantam depois para Ogum, Omulum, Xangô. Em seguida salvam Oxum, Iemanjá e Iansã. Chega a vez dos pretos velhos, das crianças, dos caboclos e de Santo Antônio. Finalmente cantam pra Exu Caveira, Dona Maria Padilha, Seu Tranca-Rua, os malandros e as pombagiras da casa.
>
> Brancura não tinha nenhum problema em sua vida particular para resolver naquele momento, pelo contrário, seus guias estavam felizes por ter-se afastado da zona do baixo meretrício, por ter largado mão da malandragem, por ter parado de ficar a noite toda plantado em porta de botequim. Foi ao centro só para agradecer. Nada a pedir (LINS, 2012, p. 30).

Samba e umbanda apresentam-se como que fundidos, no ritmo da música dos corpos e da espiritualidade. São então formatados, na referida obra, não apenas como elementos apaziguadores dos conflitos que afligem as personagens, mas como os baluartes que conduzirão essas pessoas a posições de agência dentro de suas comunidades e à posse de capital político no combate às estruturas racistas da sociedade que as cerca.

> Os instrumentos de vanguarda para combater os de tortura como a chibata, a gargalheira, o libambo, o tronco, os anjinhos, a máscara de flandres, o bacalhau, o cacetete, o revólver, a pistola, a metralhadora, os ferros para marcar a fogo... Até o vendo fazia a curva em causa própria, assim como as pessoas que sentiam aquela energia vinda da criação artística para superar a vida em que o povo negro da pós-escravidão colocou a cultura como arma para conquistar dignidade com duas batidas fortes no surdo feito para entrar no primeiro dos sambas de Bide com o ritmo lá em cima. Tiveram a ideia de fazer parte da sociedade em forma de canto, mas mesmo assim foram espancados pela polícia, sofreram desdém, foram presos, tiveram a dor do preconceito, mas saíram sambando em busca de uma avenida para fazer dela uma passarela com o reforço do tamborim, do reco-reco, da cuíca e do surdo (LINS, 2012, p. 273-274).

O samba, assim, não se faz solitariamente enquanto fio condutor da narrativa, mas se apresenta costurado à umbanda no combate à violência racista da máquina estatal, da sua polícia e dos cidadãos que se sentem legitimados no exercício de seus preconceitos. Esse racismo pode ser encontrado sem dificuldades também hoje em dia, seja pela retomada escancarada da defesa de valores conservadores e que marginalizam o gênero e sua relação com as religiões de matriz africana, seja porque ele nunca deixou

de permear as estruturas sociais da sociedade brasileira, rosnando com mais força de tempos em tempos, a depender de que posição de poder está sendo segurado o espelho que o reflete[9].

Um exemplo bem recente de manifestação dessa costura, nos dias atuais, foi o desfile da escola Acadêmicos do Grande Rio, que exaltou o nome da divindade Exu e cujo samba foi escrito e cantado com o objetivo de desmistificar preconceitos sobre o orixá (ROCHA, 2022). A escola foi campeã e, apesar de sofrer resistências ao tema do enredo por parte de setores de fora, conseguiu transmitir sua mensagem. Um outro exemplo é o samba de terreiro que acontece em uma ocupação na zona leste de São Paulo. Nele, um coletivo se reúne para tocar pontos de terreiro e debater racismo e discriminação, transformando o espaço numa espécie de gira de umbanda (CARVALHO, 2022).

Compreende-se, seja a partir da narrativa de Lins (2012), seja a partir das experiências sociais atuais, que é preciso que os espaços sejam ocupados por essa díade, no sentido de fortalecer o lugar e a identidade da população negra e periférica frente aos preconceitos e à marginalização que permanecem sendo impostas às suas manifestações culturais e religiosas.

> Pegou de novo o atabaque, saiu procurando ritmo. Tinha hora que parecia toque de Candomblé, outras vezes de Umbanda, a mistura dos dois, mas não era apenas isso que queria. Queria música no ritmo do vem e vai da foda, ritmo da meteção igual à dança do lundu, com um pouco mais de ginga, mais bamboleado. Isso que iria alegrar o povo na hora de brincar no carnaval [...] (LINS, 2012, p. 42).

9- "Um relatório da Comissão de Combate à Intolerância Religiosa mostra que as religiões de matrizes africanas foram as que mais sofreram ataques no ano passado aqui no Rio. A comissão é formada por representantes da sociedade civil, Ministério Público, Ordem dos Advogados do Brasil, Polícia Civil e integrantes de diferentes religiões. O documento foi divulgado na semana do Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa. O relatório reúne denúncias, relatos em rede social, notícias de agências dos movimentos sociais e declarações de lideranças religiosas ou das próprias vítimas. O documento contempla casos que aconteceram em todo o estado do Rio no ano passado." (TRIGUEIRO, 2022, online).

Assim, samba e umbanda dividem o mesmo berço, abrigando os anseios de uma população preta e periférica cujo enfrentamento das violências várias que sofre acontece no terreno da pele, mas também do espírito. O corpo dança e o espírito reza, ambos ao ritmo do samba e das preces musicadas que funcionam como trilha sonora para essa luta de classes que se revela, à flor da pele, ao longo de toda a narrativa.

> Em Raízes do Brasil (1995), Sérgio Buarque afirmava que o Brasil daria ao mundo o homem cordial, a generosidade e hospitalidade, definindo o caráter do brasileiro. Tal cordialidade não se refere a uma visão simpática de nosso caráter, mas a um fundo emotivo e personalista oposto às relações impessoais e polidas presente no processo civilizador. É bom lembrar que Sérgio Buarque não afasta a cordialidade da violência, ao contrário, o resultado de nossa "má educação" à civilização é a iniquidade social, a injustiça, a manutenção do patriarcalismo, o nepotismo e a famosa lógica do favor que permite a continuidade da violência incrustada nas relações entre classes sociais (PAIVA, 2013, p. 138).

A história do samba, então, narrada em *Desde que o Samba é Samba*, nos remete a elementos dessa cordialidade do homem brasileiro tratada na obra *Raízes do Brasil* (HOLANDA, 1995), conforme apontado por Paiva (2013), compreendida a partir dessa perspectiva da luta de classes, mas permeada pela malandragem, pelo "jeitinho brasileiro". Acrescenta, ainda, que, ao revelar a violência incrustrada no cotidiano popular do carioca periférico, a narrativa de Paulo Lins estrutura o processo de formação do samba em torno da música e da religião, com esses elementos cercados pela proliferação do racismo, dos preconceitos, do crime e da racionalização da criminalidade, mas também pela malandragem, a ginga e a fé, processo por

meio do qual "[...] o bandido de hoje pode ser o sambista famoso de amanhã" (PAIVA, 2013, p. 138).

No Brasil contemporâneo, essa luta reverbera na permanente criminalização desses corpos, dos seus espaços festivos e de suas manifestações religiosas, deixando ver as apodrecidas, mas ainda firmes, raízes do racismo estrutural sobre as quais se sustentam o estado brasileiro e sua política necrocapitalista.

Apesar dessa matriz autoritária e racista sobre a qual se formulam as políticas públicas no país, especialmente aquelas que acossaram a prática musical para dentro de espaços restritos e clandestinos, como eram os terreiros de umbanda no começo do século passado, o samba resistiu e alçou seu lugar de destaque no quadro da música popular brasileira, tornando-se "[...] efetivamente consagrado [...] como gênero musical 'nacional', por excelência" (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 171).

> Valdirene gostava do balanço do trem no ir e vir do trabalho, das rodas de samba. Pilares era lugar de vários terreiros de Candomblé, que, assim como a Umbanda, abrigava o samba depois que a polícia parou um pouco de perturbar as religiões de matriz africana. Eles não sabiam direito o que era o samba e o que era de fato Umbanda, Candomblé, jongo, maxixe, não sabiam nada. Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida, cantando, sambando ou fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão (LINS, 2012, p. 205).

Finalmente, a partir da leitura desse último excerto do romance *Desde que o Samba é Samba*, que, sucintamente, resume o sentimento de luta da população representada pelas personagens principais dessa obra e pelas figuras histórias que a compõem, apontamos que o samba e a umbanda, o samba e o candomblé, o samba e os corpos negros, enfim, partilham, apesar

de mal compreendidos e violentados pela dinâmica racista que fundamenta a sociedade brasileira, de uma mesma e aguerrida origem, um dos berços da luta antirracista no território brasileiro e que, conforme mostrado no romance de Paulo Lins, constituem espaços políticos de resistência, mas também verdadeiros e efervescentes caldeirões artísticos, onde pulsam a força e a criatividade da população negra e periférica brasileira.

Referências

BARBER, M.; MACKAY, R. A história pouco conhecida da Pequena África na zona portuária do Rio de Janeiro. Trad. Halina Machado. **Rio on Watch**, 2016. Disponível em: https://rioonwatch.org.br/?p=20172 Acesso em: 10 set. 2022.

BIRMAN, P. O campo da nostalgia e a recusa da saudade: temas e dilemas dos estudos afro-brasileiros. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, 2007.

CARVALHO, L. Na zona leste de São Paulo, samba de terreiro usa a música para discutir o racismo. **Estadão**, 2022. Disponível em: https://expresso.estadao.com.br/naperifa/na-zona-leste-de-sao-paulo-samba-de-terreiro-usa-a-musica-para-discutir-o-racismo/ Acesso em: 20 set. 2022.

CARVALHO, V. M. D. Enredos e desenredos em Desde que o samba é samba, de Paulo Lins. **Estudos Linguísticos e Literários**, v. 1, n. 51, p. 217-238, 2015.

DEALTRY, G. **Sobre o fio da navalha:** estratégias de representação da malandragem nos discursos culturais brasileiros. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

DEALTRY, G. **No fio da navalha – Malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DRUCKER, C. Resenha: Desde que o samba é samba. **Estação Literária**, Londrina, v. 10A, p. 242-246, dez. 2012.

DUTRA, N. de L. Cidade de Deus. **Globo Educação**, 2022. Disponível em: http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/cidade-de-deus.html Acesso em: 25 set. 2022.

FERRONE, G. C. O filho da dor: espacialidades em Desde que o samba é samba, de Paulo Lins. **Revista Rua**, Campinas, v. 2, n. 23, p. 187-202, 2017.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOST, M. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 62, p. 112-125, dez. 2015.

LINS, P. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Editora Planeta, 2012. E-book.

LIRA NETO, J. **Uma história do samba:** as origens. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MOUTINHO, M. **Desde que o samba é samba:** resenha literária. 23 de julho de 2021. Disponível em: http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/desde-que-o-samba-e-samba/ Acesso em: 20 set. 2022.

NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a

questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-189, 2000.

PAIVA, C. E. A. Resenha: Desde que o samba é samba. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v. 5, n. 2, ago./dez. 2013. Disponível em: http://revlet.com.br/artigos/200.pdf Acesso em: 25 set. 2022.

PORTAL GELEDÉS. **Paulo Lins e a construção da identidade negra**. 2014. Disponível em: https://www.geledes.org.br/paulo-lins-e-a-construcao-da-identidade-negra/ Acesso em: 20 set. 2022.

PRADO, L. A. Estácio, o berço do samba. **Multirio**, 2013. Série Bairros Cariocas. Disponível em: https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/599-um-bairro-chamado-estacio Acesso em: 25 set. 2022.

ROCHA, M. Em Duque de Caxias (RJ), desfile campeão sobre Exu vira divisor de águas no combate à intolerância. **Folha de S. Paulo**, 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/04/em-duque-de-caxias-rj-desfile-campeao-sobre-exu-vira-divisor-de-aguas-no-combate-a-intolerancia.shtml Acesso em: 20 set. 2022.

TRIGUEIRO, A. Estudo mostra que religiões de matrizes africanas foram alvo de 91% dos ataques no RJ em 2021. **G1**, 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/01/22/estudo-mostra-que-religioes-de-matrizes-africanas-foram-alvo-de-91percent-dos-ataques-no-rj-em-2021.ghtml Acesso em: 20 set. 2022.

VELOSO, C.; GIL, G. **Desde que o samba é samba**. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1993. Disco. 45min.

VENTURA, L. 'Deixa Falar': a primeira escola de samba do Brasil surgiu no

Estácio. **Diário do Rio**, 2021. Disponível em: https://diariodorio.com/deixa-falar-a-primeira-escola-de-samba-do-brasil-surgiu-no-estacio/ Acesso em: 15 set. 2021.

UMA DISCIPLINA MUITO NECESSÁRIA

Afrânio da Silva Garcia
ABRAFIL – UERJ

RESUMO
O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma proposta de solução para um dos problemas fundamentais da educação: o fato de muitos alunos, talvez a maioria, não terem adquirido, nem quererem adquirir, o hábito de LER. A partir de uma apresentação dos problemas dos alunos com o aprendizado, chegou-se à conclusão de que somente a criação de uma nova disciplina, especificamente voltada para a criação do hábito da leitura, minimizaria essas dificuldades.

Palavras-chave:
Ensino, Aprendizado, Leitura, Soluções.

SUMMARY
This article aims to present a proposal of solution for one of the fundamental problems of education: the fact that many students, maybe the majority, had not acquired, nor want to acquire, the habit of READING. After the presentation of the problems of the students regarding to learning, we came to the conclusion that only the creation of a new school subject, specifically intended to the creation of the habit of reading, minimizing these difficulties.

Keywords:
Teaching, Learning, Reading, Solutions.

1- O APRENDIZADO ESPONTÂNEO

Qualquer pessoa que conviva com crianças na fase da pré-escola percebe dois fatos muito marcantes, principalmente se comparados com o que acontece com as crianças e adultos em idade escolar:

a) As crianças têm uma **TENDÊNCIA** muito forte, uma **VONTADE** constante (às vezes chegando a assemelhar-se a uma obsessão) de **APRENDER**. Basta colocarmos uma criança em contato com algo novo e ela logo estará testando esse objeto, ás vezes para irritação ou "desespero" dos pais. Uma bola, um papel, uma panela, tão logo cheguem à zona de contato de uma criança, serão imediatamente e por diversas vezes arrastados, atirados,

puxados, empilhados, rasgados, etc. Frequentemente chegamos a sorrir com o esforço desmedido e a constância com que uma criança tenta, e tenta, e tenta, enfiar um quadrado por um buraco redondo, ou vice-versa, ou insiste em passar seu dedo absolutamente sujo pela tela da televisão. O mesmo ocorre de uma maneira bem mais constante e menos assustadora quando a criança **aprende** a **andar** e a **falar**. Ela se vira, se arrasta, engatinha, levanta-se e cai vezes sem conta, mas **NADA** a faz desistir; da mesma forma, a criança fica **BALBUCIANDO** sons desconexos incansavelmente até pronunciá-los com perfeição, para em seguida começar a fazer sílabas, palavras ainda sem significado, reproduções imitativas de palavras, até que entre três e cinco anos **está falando fluentemente sua língua natal**.

b) As crianças têm uma espécie de **ORGULHO** permanente do seu **APRENDIZADO**. Tão logo uma criança consegue realizar uma tarefa, ela faz questão de exibir para todos a sua conquista. Seja o nome da irmãzinha, **Sofia** (que ela ainda pronuncia Sopia), seja a palavra **dindo** (padrinho), seja a palavra **não**, que elas iniciam falando tanto para situações negativas quanto para situações afirmativas, seja a exclamação **aiaiai**, que elas repetem para os irmãozinhos. Também o fato de uma criança aprender a **andar** é celebrado meses a fio, com a criança literalmente **desfilando** na frente de todo mundo, como que para provar que já **sabe andar**. Outro aprendizado que as crianças comemoram muito é o ato de **tirar fotos**: tão logo o adulto puxa uma máquina fotográfica ou um celular, a criança imediatamente faz **pose**, **sorri** ou **faz cara feia**. Uma boa parte da **manha**, que tanto nos irrita, nada mais é do que uma **celebração** do fato de a criança ter **aprendido** a manifestar seu desagrado, desaprovação ou mágoa.

Já nas várias fases do **ENSINO ESCOLAR** (fundamental, médio e universitário), vemos um arrefecimento tanto da **VONTADE** quanto do **ORGULHO** de **APRENDER!** Quer o estudante aprenda ou não aprenda, isso não parece afetar muito seu humor. Apenas as **consequências** do seu sucesso ou fracasso no processo de aprender: elogios ou bronca dos pais, notas altas ou baixas, aprovação ou reprovação no curso, etc., parecem causar algum efeito. Do ensino médio em diante, pode-se dizer que a maioria dos alunos realmente não liga para os resultados do seu aprendizado, a menos que ele acarrete algum dissabor ou recompensa (principalmente se houver reforço positivo ou negativo por parte dos responsáveis). Como tanto o ensino público como o ensino superior tendem a ser muito **condescendentes** ou **incompetentes** com relação às aferições do aprendizado, já é lugar comum os alunos que vão passando ano após ano e **se formam sem saber contar nem escrever** (ás vezes, nem sequer ler). Trataremos desse problema crucial da educação na próxima seção do nosso artigo.

2- O APRENDIZADO ESCOLAR

No meu longo período de 45 anos em sala de aula, tanto no ensino médio quanto no ensino universitário, pude aquilatar que o insucesso dos alunos no seu aprendizado se deve essencialmente a dois fatores:

a) O aluno **não quer** ou **se recusa** a **aprender**, a **se esforçar**, a **estudar**, a obedecer às recomendações dos professores e dos responsáveis.

b) O aluno **não quer** ou **se recusa** a **ler**, ou ainda **é incapaz de ler**. Quando instado a ler, prefere **ver um filme** ou **um resumo** ou apenas uma pequena parte do que lhe foi recomendado ler.

Com relação ao item **a**, quando o aluno **não quer** ou **se recusa** a **aprender**, a **se esforçar**, não há muito o que se possa fazer, já que o aluno se posiciona frontalmente contra o próprio aprendizado, motivo central de ele entrar para uma instituição de ensino. Não quer dizer que não haja solução, mas a solução não pode ser centrada na escola, pois o aluno se opõe veementemente à própria escola e à sua razão de ser: o ensino / aprendizagem. A família, com o concurso de analistas e profissionais das ciências da comportamento, é que deve tomar a si a tarefa de convencer o aluno a participar da entidade escola. A escola pode, no máximo, ser uma coadjuvante terciária nesse esforço, sendo praticamente impossível que ela sozinha seja o agente da mudança.

Já com relação ao item **b**, quando o aluno **não quer, se recusa** ou **é incapaz de ler**, a mudança pode, na maioria das vezes, ser feita pela escola. Se o aluno é incapaz de ler, a escola pode oferecer à parte cursos de **Alfabetização e Leitura**, para capacitar o aluno. O fato de ele **não querer ler** tem muito menos força do que **não querer aprender**, já que ele provavelmente está apenas **reproduzindo uma posição do seu meio**, já que o Brasil majoritariamente não lê. O mesmo podemos dizer do fato de o aluno **se recusar a ler**. Poucas pessoas concordam em fazer aquilo a que não estão acostumadas. Se o aluno tiver **uma raiva ou mágoa profunda** contra a leitura, aí teremos que nos valer de especialistas de outras áreas para ajudar o aluno a se acostumar com a leitura. Mas não acredito que esta seja a situação majoritária.

A solução para este problema, de como ajudar o progresso na educação de um aluno que **não quer** ou **se recusa a ler**, constitui a razão principal para termos escrito o presente artigo. Nele iremos propor estratégias e práticas para despertar o **desejo da leitura**, principalmente nas pessoas mais jovens.

3- LER É MAIS IMPORTANTE QUE ESTUDAR (Ziraldo Alves Pinto)

Essa frase magnífica e extremamente provocativa de um escritor de livros e quadrinhos infantis genial é, de maneira geral, a **mais pura verdade**. Muito embora o **estudo** seja importantíssimo, a **leitura**, o **ato de ler**, chega a ser ainda mais importante, por dois motivos principais:

a) O **estudo** é muito mais **restrito**. Uma aula ou texto sobre **matemática** ou **geografia** tratará, em princípio, unicamente das matérias citadas (a menos que o professor se utilize da aula de matemática ou geografia para discutir política ou outras ideias (às vezes, de maneira maliciosa), ou que o texto seja na verdade um panfleto de outras coisas, muitas vezes com intuito falacioso. Um estudo de uma disciplina, sem manipulação, limita-se a ensinar aquela disciplina, e isso vale para qualquer estudo, não apenas o estudo escolar. Uma **aula de direção** deve (e é só isso que se espera dela) ensinar a **dirigir**; uma **lição de análise sintática** tem por objetivo, única e exclusivamente, ensinar **análise sintática**. É só isso que se espera de um **estudo**; é bastante e suficiente!

b) Por outro lado, um **livro** ou um **texto literário** (ou alguns textos mais extensos) quase que inevitavelmente ensinam alguma coisa que vai além do conteúdo explícito do texto. Um livro infantil, um romance, uma letra de música, um ensaio, uma piada, uma história em quadrinho, nos ensinam, obviamente, o conteúdo da obra, mas também **ideias**, **emoções** e **análises** que **vão muito além da obra** (nas quais, muitas vezes, o autor nem tinha pensado ao escrever o texto).

Vejamos alguns exemplos, muitos deles esplêndidos:

1) Uma passagem do romance **Cacau** de Jorge Amado, um romancista muito ignorado pela maioria dos professores de Literatura no Brasil (embora louvado em Portugal) descreve onde um trabalhador da colheita do cacau ficará alojado: onde vai dormir, comer, pegar as ferramentas, etc. Aí o trabalhador pergunta: Onde é o banheiro? E o capataz responde, jocoso: As acomodações são pequenas, mas o banheiro é imenso. Em seguida, aponta para um imenso matagal atrás da casa. Esta ironia ou piada resume bem a **opressão** e o **descaso** com que os operários da colheita do cacau são tratados, sem sequer ter um **sanitário**.

2) No conto infantil **Pinóquio, de Carlo Collodi,** existe uma ironia

baseada na palavra **burro** muito interessante. O boneco Pinóquio, que ganhou vida, deixa-se influenciar por dois vigaristas que o convidam a ir a uma ilha maravilhosa, contrariando os conselhos de seu pai Gepeto. Ele vai, junto com muitos outros garotos, e todos são transformado em **burros**. Existe aí uma ironia implícita já que Pinóquio virou um **burro** (animal) porque foi **burro** (estúpido) de acreditar nos conselhos dos estranhos e não seguir os conselhos do pai.

3) **Menina Bonita do Laço de Fita**, de Ana Maria Machado, talvez o melhor conto infantil moderno, conta a história de um coelho branco que acha linda uma menina bem pretinha que usa um laço de fita e decide que quer ficar pretinho para ter uma filha tão bonita quando a menina. Ele pergunta como faz para ficar pretinho e vão dando várias respostas: comer jabuticabas, rolar em coisas pretas, etc. Ele tenta tudo, mas só consegue ter dor de barriga e se sujar. Até que uma coelha sábia lhe diz que **a menina é pretinha porque a avó da menina era pretinha**. O texto termina com ele achando uma coelha **pretinha**, tendo uma filha **pretinha** e "sendo feliz para sempre". Nesse tempos atuais, em que a ideia de **antirracismo** vem sendo impregnada de um **discurso de ódio contra os brancos**, esse conto é quase uma **vacina**, visto que nele um coelhinho **branco** fica fascinado pela **beleza** de uma menina **negra** e tem como "sonho dourado" tornar-se **negro** para ter uma filha igualmente **negra**. Um exemplo da famosa **persuasão suave**, com o **amor** e não com o **ódio**, surgida nos anos sessenta: **Paz e Amor!**

4) Aquele que é talvez o maior romance brasileiro moderno: **São Bernardo**, de Graciliano Ramos (1934), mostra o conflito entre a velha aristocracia, representada por Luís Padilha, que enriqueceu por herança, e uma nova aristocracia, representada por Paulo Honório, que colhe os frutos do seu trabalho ou roubo. Além de abordar esse conflito social, ela aborda um conflito moral, entre aqueles que almejam ao poder material, em **amealhar dinheiro e poder**, como Paulo Honório, e aqueles que defendem os valores humanos, como Luís Padilha, com sua **academia**, e Madalena, com seu **amor pela escola**. Mas como lhes falta espírito prático, tanto Madalena quanto Luís Padilha fracassam nos seus nobres propósitos e até Paulo Honório, que teoricamente conseguiu tudo, talvez se torne o mais fracassado, pois **só tem coisas**, mas **não tem ninguém**. Muitos críticos simplificam esse romance como uma disputa entre capitalismo e socialismo, mas na verdade a grande disputa é entre **materialismo** e **humanismo**, o que aparece apenas de forma secundária no romance.

5) O conto de Machado de Assis intitulado muito justamente **Conto de Escola**, além de ser uma obra de arte magnífica, faz-nos prestar atenção em duas características da sociedade e das crianças da época que praticamente

estão desaparecidas: o **conceito de honra** e a **admiração pelos militares**. O **conceito de honra** é usado de maneira **brutal** pelo professor para disciplinar o filho, gerando uma perseguição ao menino, ao mesmo tempo que é ignorado pelo personagem principal, sendo ambos severamente castigados pelo professor, o filho do professor porque transgrediu, o protagonista porque o ajudou, ainda que bem intencionado. Como muitas crianças, o protagonista apanha, chora, mas logo esquece e volta-se para as coisas interessantes do momento (um tipo de comportamento que mostra que as crianças são bem mais espertas que os adultos), e começa a seguir uma banda militar todo contente. A genialidade de Machado adaptada ao universo infantil, em que o **não-dito** chega a ser até mais importante do que o **dito**.

6) **A Hora e a Vez de Augusto Matraga,** de João Guimarães Rosa, é um **conto** ou **novela** (pela extensão seria novela, mas como só trata de um personagem e uma situação, também pode ser conto) que trata do personagem que dá nome ao conto, um antigo matador, que se regenerou, mas que tem que lidar com uma situação em que outros matadores chegam à sua cidade e a única maneira de ele continuar a viver em paz, sem violência, é, por mais **paradoxal** que seja, **matando os outros matadores**. Esse conto é fascinante porque ele nos faz encarar uma **realidade inescapável**: determinados grupos sociais chegam a um grau de degeneração moral e humana tal que a única solução possível é a **aniquilação** ou o **morticínio** (um massacre tão grande que impeça futuras violências), como que a confirmar o ditado romano **"Si vis pacem, para bellum"**. Uma outra obra que trabalha brilhantemente com esta temática é o filme **Dogville** de Lars von Trier.

7) **Uma Vida em Segredo,** de Autran Dourado, exemplo máximo do gênero novela no Brasil, retrata uma situação bastante comum para uma parte da população: **nós simplesmente não achamos interessante o nosso papel social**. A novela narra a história de uma filha de poderosos que simplesmente não gosta de se dar com os amigos e parentes dos pais, preferindo ficar à parte, no aposento dos criados, com os quais se dá bem, embora estes também não a aceitem muito, pois não querem transgredir as regras sociais dos patrões ou porque também têm seus preconceitos. E assim vive ela, numa vida em segredo (excelente metáfora). Quem já não passou por isso? Ver um amigo apaixonado por algo ou alguma ideia que não significam nada para nós? A novela nos comove duplamente, porque temos empatia pela protagonista junto com uma ponta de receio de vivermos essa situação absolutamente desconfortável!

8) **O Cortiço,** de Aluísio Azevedo, que disputa com **O Mulato**, do mesmo autor, o título de melhor romance do século XIX, narra de maneira vívida (e vivida, pois Aluísio Azevedo morou um bom tempo num cortiço para

construir sua trama) como era um cortiço (um precursor da favela) no século XIX. As relações humanas são esmiuçadas nesta obra prima, sem perder a teatralidade, que resplandece em várias cenas, tais como a risada da mulher do João Romão, a sedução com o coelhinho e o estupro lésbico de Pombinha (ele adorava pôr nomes óbvios)! A par do enredo primoroso e emocionante, O Cortiço nos ensina como viviam e sentiam e quais os costumes da população do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

9) **A Condessa Vésper,** também de Aluísio Azevedo, retrata a vida de uma cortesã no século XIX, mas também revela muitos dos truques que elas utilizam para enganar os incautos. Sua importância para o dia-a-dia é imensa, podendo-se dizer que muitos dos sofrimentos dos homens em sua relação com as mulheres poderiam ser evitados se eles lessem este livro.

10) **O Poço**, de Mário de Andrade, é um conto que mostra de forma cáustica uma relação de absoluta crueldade entre patrão e empregados.

11) **Caso Pançudo,** também de Mário de Andrade, mostra a extrema crueldade que pode explodir entre vizinhos a troco de quase nada!

12) **Uma ideia toda azul,** de Marina Colasanti, trabalha lindamente com as ideias de sonho e tempo, ensinando o humano através das coisas.

Espero ter convencido, ao menos parcialmente, os distintos leitores da importância da leitura para o aprendizado. Continuando seguindo os passos de Ziraldo, orgulho do Brasil, atentemos para o que ele disse numa entrevista:

“Os professores perdem uma grande oportunidade quando não põem os alunos para ler tão logo eles completam a alfabetização. Se fizessem isso, a educação seria em muito facilitada”.

Concordo plenamente com a glória de Caratinga (onde, por acaso, já dei aula, infelizmente para uma turma que não queria nada! Melhorou com a leitura de literatura, como que a confirmar o grande autor!). Deixem a sala de aula para os estudos e encham os braços e as cabeças dos alunos com livros bons, livros clássicos, livros que contem uma história de conteúdo profundo ou de emoções duradouras. Se a turma é de crianças, não deixem que elas ultrapassem a meninice sem terem lido as Fábulas, a Branca de Neve, o Pequeno Polegar, As aventuras de Xisto (o precursor brasileiro do Harry Porter) e, principalmente, o livro mais bem feito para crianças: O Patinho Feio; se já forem mais crescidos, Robinson Crusoé, Os contos do Rei Arthur,

Uma Casa na Colina, todos os livros do Sítio do Picapau Amarelo (não deem ouvidos aos parvos: Monteiro Lobato é um gênio e talvez o maior autor de literatura infanto-juvenil do Brasil!), Sherlock Holmes, Charles Dickens, Mark Twain, O Menino Maluquinho, O Mágico de Oz, Robin Hood, O Touro Ferdinando, História do Mundo para Crianças de Monteiro Lobato, Tarzan, Meu Pé de Laranja Lima.

Depois dos 15 anos, **clássicos** que não dependam tanto da erudição do leitor, como Alexandre Dumas, Romeu e Julieta, Vinicius de Moraes, Eça de Queiroz, Mia Couto, Júlio Verne, H. G. Wells, Affonso Romano de Sant'Anna, Antônio Torres, Luís Fernado Veríssimo, Aluísio Azevedo, Graciliano Ramos.

4- A DISCIPLINA INCENTIVO À LEITURA

A inclusão de uma nova disciplina, especificamente voltada para **despertar o gosto pela leitura** nos alunos, deve ser uma preocupação de todos os professores, desde o ensino fundamental até o ensino universitário. É importante não confundir a disciplina **Incentivo à Leitura** nem com a disciplina **Literatura** e suas subdivisões, nem com a **Atividade de Leitura** em bibliotecas ou salas de aula. O estudo da **Literatura** e suas peculiaridades, como História, Estilos de Época, Gêneros Literários, etc. destina-se a transmitir um conhecimento, que reputo muito importante; as **Atividades de Leitura**, embora tenham muitos pontos de contato com a disciplina **Incentivo à Leitura**, geralmente são controladas ou direcionadas pelo docente ou pelo funcionário da biblioteca. Já a disciplina **Incentivo à Leitura** tem por objetivo simplesmente indicar aos alunos que **leiam** determinados livros selecionados pelo professor dentro da sua **liberdade de cátedra**. Deixar a escolha nas mãos de cada professor, ao invés de organizar um programa único para cada escola ou para todas as escolas de um determinado viés, oferece duas vantagens:

a) Um aluno repetente não teria necessariamente que ler de novo os mesmos livros, pois cada professor escolheria os livros que achasse melhores e mais pertinentes, tornando tanto a leitura do aluno quanto a atividade do professor mais prazerosas.

b) Não haveria uma **lista monótona** dos livros a serem lidos pelos alunos de cada série ou escola, o que incrementaria não só o gosto de ler nos alunos como também o gosto do professor em ministrar a disciplina.

Como a maioria das pessoas e, principalmente, dos alunos tende a rejeitar aquilo a que não está acostumada, a disciplina **Incentivo à Leitura** deveria ter um caráter **obrigatório**, mas de uma forma atenuada. Haveria exames em que o aluno deveria comprovar a **efetiva leitura da obra recomendada**. Numa escola de crianças em que a professora tivesse recomendado a leitura da **Pequena Sereia**, por exemplo, o aluno deveria responder a quem a Pequena Sereia tinha recorrido para se tornar humana, o que aconteceu entre a pequena sereia e o príncipe, etc. Numa faixa etária um pouco mais alta, em que a professora tivesse sugerido a leitura de **Sherlock Holmes**, a pergunta poderia ser o nome do rival de Sherlock Holmes ou o nome do seu ajudante. Numa faixa já quase adulta, em que o livro fosse **Robin Hood**, a pergunta poderia ser qual a façanha que deixou o herói famoso ou qual o nome do seu inimigo ou da sua amada.

Considerando-se que os professores recomendassem a leitura de **dois livros** por semestre, isso teria como efeito que todo aluno que completasse a oitava série teria lido no mínimo **trinta e dois livros**, carregando um bom "enxovalzinho" de aprendizado e gosto pela leitura (e também diversão, pois a leitura torna-se muito agradável depois que se adquire o costume), para a juventude e para a vida adulta.

BIBLIOGRAFIA DE LEITURA ABORDADA

1- Cacau – Jorge Amado,

2- Pinóquio – Carlo Collodi

3- Menina Bonita do Laço de Fita – Ana Maria Machado

4- São Bernardo – Graciliano Ramos

5- Conto de Escola – Machado de Assis

6- A Hora e a Vez de Augusto Matraga – João Guimarães Rosa

7- O Cortiço – Aluísio Azevedo

8- A Condessa Vésper – Aluísio Azevedo

9- Uma Vida em Segredo – Autran Dourado

10- O Poço – Mário de Andrade

11- Caso Pançudo – Mário de Andrade

12- Uma Ideia Toda Azul – Marina Colasanti

PS. Optamos por não apresentar os dados bibliográficos das obras acima por **estarem todas disponíveis na Internet** ou à venda nas livrarias (talvez seja um pouco mais difícil, embora perfeitamente viável, para quem gosta do livro físico, comprar A Condessa Vésper e Uma Vida em Segredo, por não estarem sendo adotados ultimamente).
PPS. Se gostarem do artigo, aproveitem para ler esses livros fantásticos.

NASCIMENTO DE UM LIVRO
HABENT SUA FATA LIBELLI
(TERENCIANO)

(Os livros têm o seu próprio destino)

Desta forma, Presidente Amós Coêlho da Silva, desejo oferecer esta honraria - o Prêmio Nacional Antenor Nascentes à minha Brasília, a nossa Cidade Céu, aos cidadãos honrados e probos que a compõem e a edificam na construção de um país de futuro promissor, independente das mazelas espúrias do Poder Público, para aqui carreadas em decorrência de constituir-se a Capital Federal.

Vivenciamos novos tempos rumo à dignidade e cidadania no Brasil.

Para finalizar, enalteço a generosidade desmedida do latinista e Vice-Presidente da Academia Brasileira de Filologia, filólogo Deonísio da Silva, emérito professor do Instituto da Palavra, da Universidade Estácio de Sá, inteligência maior que ilumina esta quadra da vida nacional, dimensionada por sua fala professoral, exuberante, fulgurante, no tratar com seus amigos atlânticos, transoceânicos e pioneiros como eu, da hinterlândia da *terra brasilis*, incentivando-nos e orientando-nos a navegar por mares nunca dantes navegados.

(...)

Ao encerrar - Presidente Amós Coêlho da Silva, impõe-me registrar e agradecer a distinção promovida à Academia de Letras de Brasília, por deslocarem-se do Rio de Janeiro com os ilustres pares, acadêmicos Deonísio da Silva e Antônio Martins de Araújo, a fim de outorgar a este modesto escriba o Prêmio Nacional Antenor Nascentes.

Muito obrigado.' (Jose Carlos Gentili)

Nossos votos de ***Resquiescat in pace, Descanse em paz***.

HOMENAGENS E MEMÓRIA
JOSÉ CARLOS GENTILI...

José Carlos Gentili, romancista, faleceu dia 12 de março de 2025. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito de Anápolis Goiás (1972), atual presidente da Academia de Letras de Brasília, dentre outras atividades é sócio correspondente nacional da Academia Brasileira de Filologia, que o contemplou com o Prêmio Nacional Antenor Nascentes. A seguir, expomos parcialmente seu discurso de agradecimento à ABRAFIL em Brasília, onde nos acolheu (a mim, ao Deonisio da Silva e ao Antônio Martins de Araújo):

SOBRE AO AUTORES

Afrânio da Silva Garcia concluiu o Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1996. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicou 72 artigos em periódicos especializados e 43 trabalhos em anais de eventos. Possui 9 livros publicados. Participou de 43 eventos no Brasil e no exterior. Recebeu 2 prêmios e/ou homenagens. Organizou 12 eventos, sendo um de caráter internacional. Atua na área de Letras, com ênfase em Semântica. Em seu currículo Lattes os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Língua Portuguesa, Semântica, Estilística, Especialização, Interpretação, Retórica, Ensino, Semiologia, Sintaxe e Figuras de linguagem. Participou recentemente de oito eventos internacionais, na China, em Portugal, na Itália, na França e nos Estados Unidos. Recentemente, teve quatro trabalhos publicados nos Estados Unidos.
CV: http://lattes.cnpq.br/3408824183237935

Amós Coelho da Silva Graduado em Bacharel e Licenciado Letras Português Literatura pela Universidade Gama Filho (1974), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Atuou como professor titular na Universidade Gama Filho até 2006. Atualmente é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o vínculo de Professor Voluntário. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Latim, atuando principalmente nos seguintes temas: filologia e linguística; português-literatura, didática; latim; português, intertextualidade; texto clássico; modernidade, avaliação; projetos; bolsas-auxílio; lirismo; filosofia. Um dos projetos atuais de pesquisa é INSCRIÇÕES SEM FRONTEIRAS DO PORTAL DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA, atua na Pós-Graduação em Letras Stricto Sensu e Lato Sensu, do Instituto de Letras, da UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro e é o atual Presidente da Academia Brasileira de Filologia.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5108687360273549
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0685-6259

Cristina Bielinski Ramalho possui Graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Veiga de Almeida (1995); Mestrado em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998);

Doutorado em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CNPq, 2004); Pós-doutorado em Estudos Cabo-Verdianos pela USP (bolsa FAPESP - 2010-2012); Pós-doutorado em Estudos Épicos, pela Université Clérmont-Auvergne (2016-2017) e Pós-doutorado em Historiografia Épica junto à Universidad de Buenos Aires (2022). Atuou como Professora Adjunta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro/RJ de março de 98 a junho de 2006; como Professora Adjunta de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, de julho de 2006 a julho de 2008, quando se exonerou para viver em Madrid (2008-2010). Seu doutorado foi reconhecido pela Universidade Complutense de Madrid em 2009. Em 01/03/2012, passou a atuar como Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana, onde desenvolve pesquisas vinculadas ao PIBIC/UFS e ao Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/Itabaiana). É professora do Curso de Letras a distância (CESAD/UFS). Atuou, em setembro de 2016, como professora convidada no curso de mestrado da Université Clérmont-Auvergne, Clermont-Ferrand II. Atuou, em outubro de 2023, como professora visitante do Curso de Letras da Université de Poitiers. Orientou diversas dissertações de mestrado e teses de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS (2014-2022).Foi membro, de 1996 a 2016, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL. É membro do Núcleo de Estudos de Cultura da UFS, polo de investigação do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa CLEPUL: HISTÓRIA, CULTURA E EDUCAÇÃO (UFS/CNPq) e do Grupo de estudos em Literatura e Cultura/GELIC da UFS. Membro, desde 2016, do REARE (Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Epopées). Criadora (2013) e coordenadora do CIMEEP, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos. No CIMEEP, divide com a Prof.a. Dr.a. Margaret Anne Clarke, da University of Portsmouth, a coordenação de um de seus GTs, o 5 - "Historiografia Épica". Membro Colaborador, desde março de 2018, da Cátedra Eugénio Tavares de Língua Portuguesa (vinculada ao Instituto Camões), da Universidade de Cabo Verde. De março de 2017 a março de 2019, exerceu a função de coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) e foi eleita Chefe do Departamento de Letras de Itabaiana pelo período de 01/09/2023 a 31/08/2025. É autora e organizadora de 42 livros de crítica literária, com ênfase na poesia épica e na poesia lírica, e de livros de poesia, crônicas e contos. É tradutora de textos em espanhol e em francês. Membro honorário da Academia Gloriense de Letras/AGL (2016), da Academia Cabo-Verdiana de Letras/ACL (2018)

e membro correspondente da Academia Brasileira de Filologia (ABRAFIL, 2020). Membro da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Membro do Grupo de Pesquisa Antiguos y modernos. Estudios sobre la épica (ANyMO), do Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE) de la Facultad de Humanidades da Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Cidadã Aracajuana (título conferido pela Câmara Municipal de Aracaju em 2016) e Cidadã Sergipana (título conferido pela Assembleia Legislativa do Estado de Sergipe em 2018). Sites: www.cimeep.com e www.ramalhochris.comLink para plataforma
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8298-698X

Edimarks da Silva Menezes raduando em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe/ Campus Professor Alberto Carvalho-Itabaiana/Sergipe. Pesquisador do Grupo de pesquisa Literatura e visualidade (LITEVIS/CNPq/UFS). Membro temporário do GT 5 (Historiografia Épica), do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP - www.cimeep.com), com a pesquisa coletiva “Representações históricas e épicas em quatro poemas longos sobre Eva Perón”. Membro titular da representação discente no conselho e suplente no colegiado da Universidade Federal de Sergipe (UFS) no período de 10/02/2023 a 10/02/2025. Temas de pesquisa: Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Estudos Épicos. Também bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID/CAPES/UFS).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9893111002630722
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8101223822887992

Felipe Motta Veiga Possui graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2018) e mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela mesma instituição (2021). Atualmente cursa doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Lattes http://lattes.cnpq.br/2995111583646677
Ocid: https://orcid.org/0000-0003-0902-6402

.
Francisco da Cunha e Silva Filho possui os seguintes títulos: Pós-doutorado em Literatura Comparada, UFRJ, 2014, Doutorado em Letras Vernáculas, UFRJ, 2002, Mestrado em Letras Vernáculas - Literatura Brasileira, UFRJ, Bacharel em Letras (Português-Inglês , UFRJ, 1973, Licenciado em Letras

(Português-Inglês), UFRJ, 1976.Tem larga experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, e atuação sobretudo nos seguintes campos de pesquisa: crítica literária, história literária, vida literária, relação entre literatura, pobreza e violência, literatura universal, literatura de expressão piauiense, tradução de poesia, crônicas, articulismo, áreas culturais afins.
CV: http://lattes.cnpq.br/7757316527738327

José Carlos Gentili, nascido em 1940, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, mudou-se para o Distrito Federal em 14 de abril de 1960, tornando-se membro do Clube dos Pioneiros de Brasília, onde também exerceu o cargo de presidente por mais de dez anos. Em 1989, entrou para a Academia de Letras de Brasília, foi diretor-tesoureiro da academia por quase duas décadas e presidente de Honra Perpétuo por oito anos, e era membro emérito. Além de ter sido tenente do exército e delegado da PF.

Lucas de Castro Salles Possui graduação em Letras - Japonês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2022). Programa de Intercâmbio Online na Universidade de Kanazawa (KU)(2021)Programa de Intercâmbio Online na Universidade Kwansei Gakuin(2022)Monitoria de Língua Japonesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)(2021 até 2023). Participou do projeto Elo Nihon, inicialmente voluntário e posteriormente como bolsista pelo DEPEXT(2016 até 2019) Atualmente aluno de Mestrado no Programa de Pós Graduação em Letras - UERJ, Estudos de Literatura, Poéticas da Contemporaneidade. Orientado pelo Professor Doutor Marcus Alexandre Motta.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5899039765626881

Marcelo Moraes Caetano É Psicanalista, Professor Associado de Língua Portuguesa e Filologia Românica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), membro efetivo da Academia Brasileira de Filologia (cadeira 38), do PEN Clube do Brasil (Rio-Londres), da Académie des Arts, Sciences et Lettres de Paris, da Academía de Letras y Artes de Chile e de outras instituições culturais no Brasil e no exterior. Foi professor adjunto do CAp-UERJ (Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira), de onde pediu exoneração. É autor de mais de 50 livros publicados no Brasil e no exterior. Suas obras já foram premiadas pela ONU, Unesco, Academia Brasileira de

Letras e universidades no Brasil e no exterior, como PUC-Rio, UFRJ, Kendall College Chicago, Laureate International Universities, Fundação Oswaldo Cruz, Fundação Casa de Rui Barbosa, Museu Imperial de Petrópolis, Museu Nacional. Em 2011, recebeu a Médaille e a Comenda de Vermeil de Paris. É roteirista, gramático, autor de gramáticas normativas, e pianista clássico com prêmios internacionais (vencedor do Concurso Internacional Solistas Instrumentistas Ciudad de Cordoba, 1989; 2. lugar do Concurso para Solistas da Orquestra Sinfônica de Viena, Áustria, 2010, entre outros) desde os 14 anos de idade, realizando, desde então, recitais nas Américas e na Europa. É tradutor de inglês, francês, alemão, espanhol, italiano, latim e grego, estudioso das filologias russa, mandarim e galega
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3481521669605440

Nataniel dos Santos Gomes possui graduação em Letras (Português / Literatura) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e doutorado em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007), pós-doutor em Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2019). É professor da graduação e do programa de pós-graduação (Mestrado Acadêmico em Letras e Mestrado Profissional em Letras) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), unidade de Campo Grande, e do Programa de Pós-Graduação de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Teoria e Análise Linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: descrição linguística, línguas indígenas brasileiras, weblinguagem e histórias em quadrinhos. É líder do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ) e do Núcleo de Línguas Indígenas de Mato Grosso do Sul (NuLIMS), vice-líder do Grupo de Semiótica, Leitura e Produção de Texto (SELEPROT-UERJ). Membro do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL) e diretor da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS), membro da Academia Brasileira de Filologia (cadeira 9). Autor de quase 300 artigos em periódicos acadêmicos e de mais de 50 livros.
Latrtes: http://lattes.cnpq.br/6180920530799182
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3911-1552

Paulo Victor Pires da Silva Possui graduação em Letras: Português - Espanhol pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014). Atualmente, está cursando o mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo PPGL da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua como professor

da rede particular de ensino da cidade do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Produção Textual para alunos de Ensino Fundamental II, Ensino Médio e EJA (Educação de Jovens e Adultos). Atuou também no mercado editorial como revisor.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4737726938278087