Wolney Unes

Relações Histórico-Críticas Acerca do Cânone na Literatura e nas Artes

unesp

1910001554

Wolney Unes

RELAÇÕES HISTÓRICO-CRÍTICAS ACERCA DO CÂNONE NA LITERATURA E NAS ARTES

Tese apresentada à Faculdade de Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

T. 1554/06

Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - São José do Rio Preto
BIBLIOTECA

São José do Rio Preto
2004

Unes, Wolney.
Relações histórico-críticas acerca do cânone / Wolney Unes – São José do Rio Preto: [s.n.], 2004
207 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História, crítica - Teoria, etc. 2. Teoria literária. 3. Cânone literário. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Faculdade de Letras. III. Título.

CDU – 82.0

Àquele que primeiro vi no ato de ler, Sebastião;
Àquela que primeiro me deu o que ler, Zuleica;
Àquele que me acompanhou nas descobertas das leituras, Wagner;
Àquela que me acompanha em tantas leituras presentes, Fernanda;
Àqueles que gostaria se tornassem, eles mesmos, leitores, Benedikt Alfredo e João Alfredo;
E àquele que me mostrou o sentido de escrever sobre o prazer da leitura, Aguinaldo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

RESUMO

Este trabalho tem sua origem na tentativa de trazer alguma luz sobre a questão do cânone artístico. Se na literatura a preocupação acerca do cânone é antiga e foi objeto de discussão em mais de um momento, na música ou mesmo nas artes plásticas nunca houve controvérsia mais séria sobre esse assunto. Assim, o que se busca aqui é trazer para as artes o conjunto de reflexão acerca do cânone literário, buscando investigar o que há por trás de um cânone artístico: as premissas de sua existência, sua história e mesmo sua definição. O cotejamento desses elementos fornece subsídios para a compreensão de diversos procedimentos típicos das artes, bem como para sua contestação, ao mesmo tempo em que levanta importantes questões da trajetória da formação do próprio cânone literário brasileiro.

ABSTRACT

This paper is an attempt to bring some light upon the contemporary artistic canon. Whereas in literature the question of the canon is ancient and has been object of concern in more than one moment, in the music and in the arts there has never been a serious discussion about this matter. Thus, the aim of this paper is to bring to the arts the literary reflection about its canon, investigating what is behind an artistic canon: the premises of its very existence, its history and definitions. On comparing these elements, we gain a foundation upon which various proceedings of the arts can be understood and even contested. At the same time, the course of this discussion raises important questions about the formation of contemporary Brazilian literary canon itself.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6
Descobertas 7
Antecedentes deste trabalho 11
Plano do trabalho 13

I – A NATUREZA DA QUESTÃO 15

Por que um cânone? 16
Estrada principal e estradas secundárias 16
Por que um cânone? 18
Leitura e escolha 22
O leitor 25

O cânone na história 34
Antiguidade 34
Norma e cânone 36
Modelos artísticos 40
O cânone e os clássicos 45

Conceitos e definições 51
Leitura e reconstrução 51
A desconstrução do texto 52
Escrita e memória 58
Som e escrita 61
A reinvenção do passado 65

II – CRÍTICA E OBRA DE ARTE 69

Cânone e ideologia 70
O espaço e o tempo 70
Cânone e historiografia 75
Critério estético e contemporaneidade 87

Crítica e obra de arte 94
Crítica e julgamento de valor 94
Opinião e julgamento instantâneo para todos 96
Um caso exemplar: Sainte-Beuve e Proust 98

III – DO CÂNONE LITERÁRIO AO ARTÍSTICO 109

Estudos literários e artísticos 111
Os conceitos 111
Autoria 111
Instrumentação 113
Luz e perspectiva 115
Interpretação e notação 117
Coleções, patrimônio e repertório 120
Um guia para o cânone 123

Formando o cânone brasileiro 133
Cânone literário brasileiro 133
O exemplo do cânone pianístico brasileiro 138
Patrimônio artístico 145

IV – O BRASIL E A IMITAÇÃO COLONIAL **153**

Imitação e criação na literatura brasileira **154**
O caso Gregório de Matos 156

O projeto de criação da literatura brasileira **164**
D. Pedro II e a invenção da cultura 164
O tema indigenista 170

Coisas da terra **171**
Literatura de viagem 171
A posse do novo 173
Narrativas utópicas 176
Romantismo, verdade e utopia 178
Três momentos do indigenismo: Voltaire, Gonçalves Dias e José de Alencar 180

A resposta de Machado de Assis **186**

CONCLUSÃO **191**

BIBLIOGRAFIA **198**

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Descobertas

Adolescente descobrindo a literatura. Logo ela se torna objeto de quase obsessão, uma obra leva à outra, que faz referência ainda a uma outra, o que acaba tecendo uma intrincada teia de relações. Tempo e espaço se perdem num quase mundo paralelo, a quarta dimensão, a literária.

Este mundo, a avidez típica da adolescência quer descobri-lo todo, perscrutar todos seus confins, olhar debaixo de cada dobra de cada caminho. Antes o desconhecido, ao explorar um novo universo, talvez a primeira pergunta seja acerca de seu tamanho. O que há depois do oceano? Que tamanho é o planeta? Existe um fim no universo? Uma pergunta leva à outra e cada descoberta sacia a curiosidade por um mínimo instante, fugaz, fração infinitesimal, tempo apenas suficiente para formular a próxima pergunta

Entre companheiros de descoberta, surgem relatos fantasiosos, relatos que tratam de viajantes deste universo. Alguém sugeria haver de fato um fim: "Ele já leu tudo", dizia-se de um misterioso homem que conheceria os limites. Desse desconhecido pouco se sabia, exceto que ele sabia o tamanho daquele universo. E o desconhecido se tornava o modelo para todos nós, o paradigma de que era possível explorar cada canto daquele universo infinito.

Porém, pouco a pouco a avidez adolescente vai dando lugar à racionalidade e, ao mesmo tempo em que vai arrefecendo a sanha exploratória, surgem outras questões: "o que é tudo?". A questão da exploração do universo literário assumia com isso outra forma. Antes de continuar o caminho, tornava-se importante definir o universo, definir os limites.

O próximo passo seria o reconhecimento mesmo da impossibilidade, da inexeqüibilidade da tarefa. Ortega y Gasset (1977) já dava a resposta ao advertir acerca da falibilidade das empreitadas humanas. Transformar uma tarefa em possível, definindo seus limites a partir de nossas limitações, era o melhor conselho que se obtinha do compilador da miséria e do esplendor da finitude humana. Borges (1988) também já nos advertira da angústia da conquista do universo dos livros. E declarava mesmo: é infinito.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Assim, "ler tudo" transformava-se numa frase que só teria sentido a partir da definição do tudo. Na impossibilidade de dar finitude ao infinito, restava o consolo de definir marcos, peças exemplares, microcosmos, cada um dos quais conteria dentro de si uma infinidade de obras outras. Dividindo o grande universo em pequenos cosmos, estaríamos atendendo também a Descartes (1930): dividir em partes para facilitar a compreensão do todo.

A questão, portanto, se simplificava. Bastaria encontrar os marcos, verdadeiras pedras de toque mágicas, cuja posse nos abriria as portas para a tomada de posse do universo. Mas informação acerca desses marcos estava igualmente contida nas escritas. Para descobrir o paradeiro daqueles marcos, cumpria, portanto, conhecer todo o universo. Havia o risco de voltar à questão inicial.

Era o momento de lançar mão de um guia. Mas não um guia que apenas mostra o caminho, não daqueles que levam forasteiros pelas mãos. Bons guias são aqueles que ensinam cada estranho a encontrar o próprio caminho. E um desses guias é Pound (1934).

> Você descobrirá que literatura foi criada pelas seguintes classes de pessoas:
> 1. Inventores. Homens que encontraram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.
> 2. Os mestres. Homens que combinaram vários desses processos e que os usaram tão bem ou *melhor que seus inventores.*
> 3. Os diluidores. Homens que vieram depois dos dois tipos de escritores anteriores, mas que não conseguiram fazer o trabalho tão bem.
> 4. Bons escritores sem qualidades dignas de nota.
> 5. Escritores de *belles-lettres.*
> 6. Iniciadores de cismas. (p. 39-40)[1]

A partir dessa categorização, Pound aconselha o viajante a escolher apenas obras dos dois primeiros tipos de autores. É como estudar química ou física, aconselha. No estudo da química, não é necessário reproduzir ou aprender sobre todas as incontáveis experiências que deram errado, sobre todas as teorias que se provaram infrutíferas, sobre os caminhos que se mostraram sem saída. No estudo da química ou da física,

[1] You will find that literature has been created by the following classes of persons:
1. Inventors. Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process.
2. The masters. Men who combined a number of such processes, and who used them as well as or better than the inventors.
3. The diluters. Men who came after the first two kinds of writer, and couldn't do the job quite well.
4. Good writers without salient qualities [...]
5. Writers of belles-lettres [...]
6. The starters of crazes. (Todas as traduções das edições estrangeiras aqui apresentadas são do autor. Os tradutores de obras publicadas em português estão na bibliografia.)

unesp

basta conhecer os momentos culminantes, aquelas pedras que marcam o caminho, aquelas obras que permitiram conhecer um pouco mais do mundo, permitindo a outros viajantes avançar ainda mais, oferecendo um porto seguro, como pedras firmes num riacho que se pretende atravessar sem molhar os pés.

E é isso a que se dedica este trabalho, explorar esses marcos. Não se pretende aqui questioná-los, muito menos reafirmá-los, tampouco ainda propor outros. O que se pretende é tão-somente verificar os processos que levaram à sua escolha, as premissas que se encontram por detrás das diretrizes daqueles guias. E foram tantos: os Alexandrinos, Platão, Aristóteles, Quintiliano, na Antiguidade; Chaucer, Dante e tantos outros que haveremos de consultar no curso deste trabalho, para ver quais foram suas premissas, em que basearam suas orientações.

Ao buscar inquirir a natureza das orientações desses guias, vez por outra seremos levados a lançar um olhar sobre marcos de outros universos: na arquitetura, na música, nas letras e nas artes em geral. O procedimento é sempre o mesmo. O que muda, conforme veremos, é a aceitação explícita da existência desse marcos ou sua ocultação velada. Nosso ponto de partida serão sempre os marcos literários, pois é aqui que se atingiu a maior honestidade (e por isso mesmo também maior profundidade) em sua discussão. Na história da literatura, os marcos – que chamaremos *cânone* – sempre foram desejados, conscientes, frutos de escolhas, ao passo que em outras artes, muitas vezes o que está por trás é um sutil processo de querer fazer crer que os marcos sempre foram aqueles, que tudo sempre foi assim, quase uma concessão dos deuses do alto do Parnaso.

Na literatura, ao contrário, o estudo do cânone literário é claro e feito às claras. Muito já se discutiu sobre o aspecto ideológico do cânone em contraposição ao estético, sobre uma tentativa de estabelecimento de dominação na raiz do cânone, mesmo sobre uma suposta conspiração internacional:

> Se o cânone da literatura ocidental se compõe de homens brancos, mortos e de extração européia, isso se deve ao acidente histórico que fez da Europa a grande matriz literária do mundo, num tempo em que a maioria dos escritores era do sexo masculino. (Martins 1999)

Nas artes, por outro lado, não há discussão acerca do cânone, que a música chama *repertório;* as artes, *acervo,* ou a arquitetura, *patrimônio.* O diálogo entre a o

unesp

cânone literário e o cânone dessas áreas pode render frutos consistentes para estas últimas. Mesmo para a literatura, o diálogo com áreas – em que as premissas podem ser tão próximas ao mesmo tempo em que o objeto é tão distinto – pode mostrar-se profícuo.

O cânone não é algo imutável, talhado em pedra, como uma lei divina dada aos homens. Na verdade, o cânone nem existe como entidade por assim dizer oficial. O que existem são listas, muitas vezes imaginárias, não-explícitas; e o cânone emerge como a combinação, o somatório dessas listas. Na história das artes ou da literatura, há mesmo poucos momentos em que foi dada atenção explícita ao cânone, há poucos escritores que registraram o que achavam que deveria ser lido. Mas o cânone existe implicitamente desde sempre, nos compêndios históricos, nos tratados literários. A história da literatura brasileira contém um cânone implícito; ela é – simultaneamente à história – também um cânone.

Tampouco existe um cânone, mas vários, com variações tanto sincrônicas quanto diacrônicas. Há cânones nacionais e outros internacionais, alguns com fins utilitaristas e outros sem finalidade explícita alguma. Os cânones mudam ainda com o correr dos anos, bem como as motivações que levam a cada cânone.

Qualquer que seja o caso ou o tipo do cânone em questão, pertencer a ele confere um status imediato à obra e a seu autor. É um status primeiramente estético, mas certamente também social, político e mesmo econômico. Pertencer ao cânone é uma espécie de garantia. Num mundo em que a arte ou a literatura é apenas mais uma *commodity*, não se trata de pouca coisa; num mundo em que a oferta de literatura ou de arte é infinitamente maior que a capacidade de qualquer leitor, a garantia proposta pelo cânone soa como uma promessa, um contrato que garante prazer a seu consumidor. O anúncio do status de um poema, de uma tela, de um edifício ou de uma canção representado pela sua inclusão no cânone tem o grande poder de fazer essa obra emergir da profusão da oferta de obras similares. Equivale ao ato de separar a quirela do arroz, o joio do trigo. E o resultado é a seleção, a reserva especial, com o acúmulo de privilégios de toda seleção.

Uma canção canonizada deixa de ser um simples passatempo, um simples entretenimento, para ser aceita como um modelo a ser seguido, a ser imortalizado. Àquelas canções que não se enquadram no modelo proposto resta apenas o limbo, a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

obscuridade, o desconhecimento. A canção selecionada, ao contrário, deixa de ser uma simples canção e torna-se mesmo um conceito.

Antecedentes deste trabalho

Este trabalho tem sua origem na tentativa de trazer alguma luz sobre a questão do cânone artístico nacional. As preocupações que levaram a este trabalho são antigas. Em 1991, quando assumi o cargo de professor auxiliar da professora titular da disciplina Métodos e Técnicas do Ensino do Piano no curso de Música do então Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, fiquei responsável por algumas aulas em que deveria explorar o repertório pianístico.

Esse repertório era estudado a partir de dois enfoques: como mero conhecimento musical (a chamada apreciação) e para preencher a necessidade de futuros professores de música conhecerem um repertório básico – por assim dizer – a partir do qual pudessem formar seus futuros alunos. Esta última concepção cresceu e acabou por ocupar maior espaço no curso, com o que – no decorrer de ume reforma curricular em 1996 – sugerimos que a disciplina ficasse independente dos tais Métodos e Técnicas de Ensino. Assim surgiu a disciplina Literatura e Repertório do Piano, inicialmente ministrada em um ano e pioneira nos cursos superiores de Música no Brasil.

Dentro de uma reestruturação ainda maior, que atingiu toda a instituição em 2000 e que culminou com a criação da atual Escola de Música e Artes Cênicas (Emac – que passou a formar uma unidade acadêmica distinta e separada da área de Artes), a disciplina teve sua carga horária aumentada para dois anos e passou a fazer parte dos currículos de todos os cursos de Música. Assim, há hoje na Emac dez disciplinas homônimas, cada uma delas dedicada a explorar o repertório de um dos dez instrumentos que são ensinados ali (Literatura e Repertório da Flauta, do Violão, do Violino, da Viola, do Violoncelo, do Contrabaixo, do Trombone, da Clarineta e do Canto, além da já citada Literatura e Repertório do Piano).

À parte desse desenvolvimento e do reconhecimento – por parte de todo o corpo docente da referida instituição – da necessidade de conhecer o cânone do instrumento, no curso desses mais de dez anos, sempre houve uma certa dificuldade com o estabelecimento desse cânone. Entretanto, na Música nunca houve controversa mais

unesp

séria sobre esse assunto, tal a força com que se encontram estabelecidos os heróis da música Ocidental.

Ao contrário, já na Literatura bastam umas poucas incursões para mostrar que aqui essa preocupação é central. Além de ter-se já ocupado com essa questão há mais tempo, a Literatura avançara mais: há um número considerável de estudos que vão além simplesmente da apresentação de um cânone propriamente dito; há estudos que se ocupam da definição do próprio conceito de cânone e de sua existência.

No curso de nossa discussão, partiremos de alguns modelos teóricos, que se apresentam mais apropriados, como é o caso da Estética da Recepção. Ao centrar o foco de seu interesse no leitor da obra de arte, a escola alemã mostra-se adequada a nosso trabalho, uma vez que o cânone é uma construção de leitores.

Mas há leitores que são também autores e deixaram obras em que tratam do assunto. Em nossa época, alguns autores que retomaram o assunto de maneira quase pioneira foram o norte-americano Ezra Pound, em 1934, e o alemão Ernst Robert Curtius, em 1948. No Brasil, a questão é atual, como bem o mostram a recente publicação em 1998 do estudo de Leyla Perrone-Moisés (que se dedica às propostas de cânone de diversos escritores-críticos), a trilogia de Flávio Kothe (publicada a partir de 1997 e dedicada aos cânones literários nos diversos momentos culturais da história da colonização européia no Brasil) e mesmo o conjunto de estudos críticos de Wilson Martins. Ainda que apenas de maneira marginal, vários outros autores se ocuparam da questão, como haveremos de ver no curso deste trabalho.

Ao mesmo tempo, no estudo da trajetória do cânone literário e artístico, é importante ver como a crítica e a ensaística se ocuparam da definição de seu universo. São essas obras críticas diretamente responsáveis pela sobrevida ou pelo esquecimento da obra artística para além de seu tempo. Assim, chamamos a participar deste trabalho críticos e autores como Sainte-Beuve e Proust, em sua conhecida querela acerca da natureza da crítica.

Os estudos historiográficos também assumem importância fundamental na definição do universo artístico e assim faz-se importante verificar sua trajetória, verificar como os tratados históricos trataram o universo literário cujo desenvolvimento traçam. Mas não se pretende apresentar uma história da história da literatura, senão apenas apresentar a história como definidora dos rumos do cânone. Em alguns



momentos é conveniente observar algumas contendas em torno de rumos históricos, caso de Machado de Assis e os romancistas nativistas, ou mesmo definições historiográficas.

Plano do trabalho

Este trabalho está dividido em cinco partes, afora esta introdução. No primeiro capítulo, buscaremos apresentar a natureza da questão em discussão, o cânone. Esse capítulo está dividido em três partes, a primeira das quais busca responder à questão acerca da necessidade de um cânone, de sua existência. Por sua vez, essa questão nos remete imediatamente a uma segunda pergunta, acerca das motivações ideológicas por trás do cânone. O assunto vem sendo abordado por diversos estudiosos há bastante tempo, com especial ênfase no século XX. Assim apresentaremos aqui os vínculos entre história literária e seleção de obras, bem como os critérios utilizados na composição do cânone.

A última parte do primeiro capítulo será dedicada a algumas distinções metodológicas importantes entre crítica e história. No curso dessa discussão, será necessário apresentar algumas definições sobre a atividade crítica, traçando mesmo uma breve história da crítica literária e artística. À guisa de exemplo é apresentado o *affair* Sainte-Beuve–Proust, que dominou boa parte da cena literária parisiense (e por extensão francesa) do fim do século XIX e início do XX. Trata-se de uma discussão que foi fundamental para os rumos da crítica literária das décadas seguintes e que ainda hoje dá o tom dos cadernos literários dos jornais.

No capítulo II, apresentaremos a trajetória do cânone na história. As primeiras listas de leitura são encontradas ainda associadas à Biblioteca de Alexandria, no Egito helênico. De lá para cá, as listas mudaram em parte seus objetivos, mas na essência conservam ainda as mesmas propostas. De lá para cá, o papel modelar das obras canonizadas em parte foi abandonado, mas essa característica foi mantida na definição do caráter clássico de uma obra de arte.

Na segunda seção, discutem-se algumas definições, como leitura e literatura. Seguindo os passos da Estética da Recepção, discutem-se ainda as definições de autoria e originalidade. Mantendo-nos fiéis à proposta de interdisciplinaridade, discutimos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ainda a aplicação desses conceitos em outras artes, como a música, a arquitetura ou a artes plásticas.

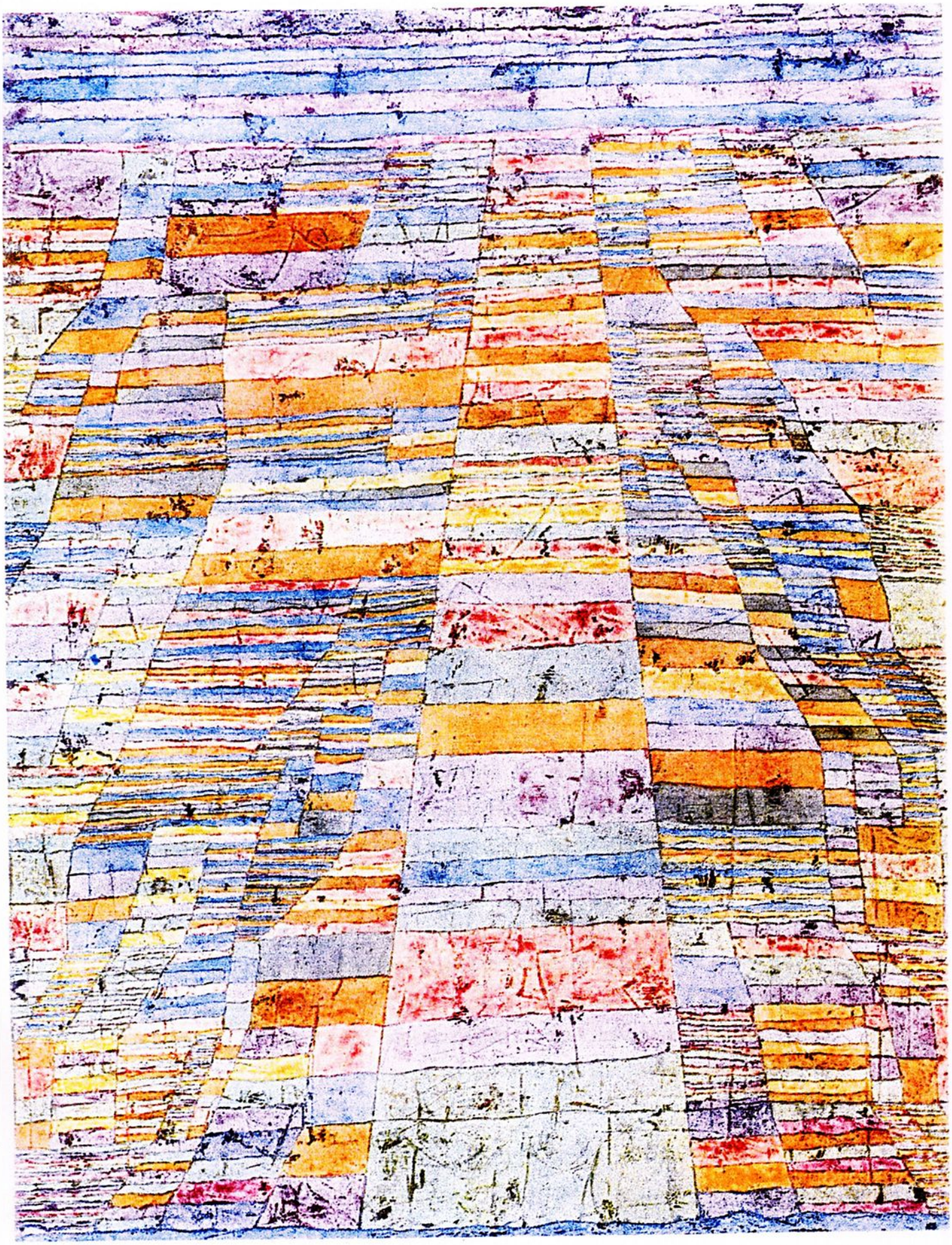
Esses conceitos reaparecem no capítulo seguinte, complementados por outros conceitos inerentes às outras artes, tais como instrumentação e interpretação. O terceiro capítulo propõe-se na verdade a fazer um passeio pelas outras artes, a partir dos conceitos apresentados nos dois primeiros capítulos. Fecha esta seção um paralelo entre o cânone nas diversas artes: patrimônio, coleções e repertório, bem como as propostas de cânones nessas diversas artes (comumente chamadas guias).

A seção seguinte trata do caso da formação do cânone musical pianístico brasileiro, o que está embutido na história desse repertório. A fechar o capítulo, a última seção apresenta a controversa entre críticos arquitetônicos estrangeiros e o patrimônio edificado nacional. Com isso, conclui-se o passeio pela música, pela arquitetura e pelas artes plásticas, sempre contando com a literatura como guia.

O capítulo IV é todo ele consagrado à investigação do projeto indigenista proposto pelo imperador d. Pedro II por meio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Essa proposta tinha como base dotar o País de um sistema artístico eminentemente nacional, como forma de fazer frente às grandes nações européias, colocando o Brasil em pé de igualdade com elas. Aqui discute-se também uma das principais fontes desse projeto, a literatura dos viajantes, bem como alguns resultados literários concretos do projeto imperial.

Mas esse projeto não foi unanimidade entre os artistas e escritores da época e o principal ator do contraponto foi Machado de Assis. Em sua notória *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade,* o escritor carioca conclama seus pares a abandonar o projeto imperial, apresentando inconsistência e chamando a atenção para os reais aspectos formadores de um sistema artístico nacional.

I – A NATUREZA DA QUESTÃO



I

A NATUREZA DA QUESTÃO

POR QUE UM CÂNONE?

Estrada principal e estradas secundárias

A tela de Klee, pintada em 1929, mostra logo à primeira vista o que ele chama de "estrada principal". Luminosa, retilínea, no centro da tela, dirigindo-se diretamente, sem interrupções, ao horizonte distante.

Mas, logo em seguida, convidados mesmo pelo título da obra, somos incitados a descobrir as "estradas secundárias". Assim, ali no canto direito descobre-se logo um trecho, intermitente, é verdade, mas que logo se articula com outra via, que mais à frente funde-se com uma outra e assim por diante até alcançar o mesmo horizonte a que levara aquela via principal. Mas, no canto esquerdo, inicia-se também outra via, tortuosa, sinuosa, quebradiça, que assim mesmo, de qualquer maneira, leva igualmente ao horizonte distante. Observando-se ainda mais atentamente, vê-se logo ali ao lado daquela via tortuosa ainda um quarto caminho – ainda mais segmentado, por certo – que invariavelmente levará ao mesmo horizonte. Há ainda uma quinta opção, e outra, e ali ainda mais uma.

Enfim, ao lado da luminosa via principal, há inúmeras, infinitas mesmo, vias a levar ao mesmo horizonte. Por certo algumas serão mais diretas que outras, mas chegam todas ao mesmo horizonte. Por certo a estrada principal do título é a primeira a saltar aos olhos, mas um olhar atento logo nos faz descobrir outras opções.

E esse descobrir, com atenção, proporciona, ele mesmo, um certo prazer, inda que apenas pela descoberta. Aquele é o caminho geral, de todos; este é o meu, minha descoberta. A um caminho fácil, pronto, dado, contrapõem-se infinitos caminhos possíveis, outros. Certamente são caminhos ainda por fazer, talvez caminhos que apenas vão-se formando à medida que os vamos percorrendo. São caminhos durante cujo trilhar por vezes poderemos duvidar de seu destino. Mas a tela não deixa dúvidas: chegam todos ao mesmo horizonte azul.

Cada leitor desta tela poderá propor um caminho. Poderá mesmo ocorrer de diversos leitores proporem cada um seu caminho, que será diferente do dos demais.

unesp

Poderá ocorrer de um sem-número de leitores proporem cada um seu caminho, resultando que haverá tantos caminhos possíveis quantos forem os leitores. E no entanto todos levarão ao mesmo horizonte; todos levarão ao mesmo destino, o que imediatamente subverte a questão acerca da propriedade de um caminho em detrimento de outro.

Poderia ainda alguém querer argumentar que haveria caminhos mais próprios que outros: este caminho é mais curto que o outro; e aquele ainda mais direto que aqueloutro. Mas são argumentos que se esgotam na liberdade da escolha, no prazer de percorrer o próprio caminho, no prazer de construir sua estrada.

E é disto que se propõe a falar este trabalho. Dos caminhos possíveis, dos caminhos esquecidos, do prazer da descoberta de outra via. E – por que não? – do caminho principal, que com sua luz obscurece todos os outros. Certamente haverá quem o tomará, o caminho mais luminoso, aquele que primeiro se oferece ao viajante. Mas é também certo que haverá aqueles que não se contentarão em receber pronto seu caminho; aquele que haverá de desejar elaborar o seu próprio. É a esse viajante que se destina este trabalho. E àquele viajante interessado na investigação da construção da estrada principal e na possibilidade de existência de estradas secundárias que se destina este trabalho.

unesp

Por que um cânone?

Observou que todos os livros, por mais diversos que sejam, comportam iguais elementos: o espaço, o ponto, a vírgula, as 22 letras do alfabeto. Ele trata, também, de um fato que todos os viajantes confirmaram: não há, na vasta biblioteca, dois livros idênticos. Dessas premissas incontroversas ele deduziu que a biblioteca é total, e que as suas prateleiras consignam todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), quer dizer, tudo aquilo que é possível exprimir em todas as línguas. Tudo, a história minuciosa do porvir, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a tradução de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros.

Quando se proclamou que a biblioteca compreendia todos os livros, a primeira reação foi de uma felicidade extravagante.

Jorge Luís Borges

Diante da profusão de material escrito, faz-se cada vez mais necessário escolher, selecionar. Nunca se publicou tanto, nunca se ofereceu tanta informação, nunca se escreveu tanto. Mas por inédita que seja em sua dimensão, não é nova a questão: mais de cem anos atrás já nos defrontávamos com ela e um livreiro parisiense advertia em 1880:

> Protesta-se contra o número prodigioso de livros editados, avultados em porção tal, que se tornou impossível não apenas lê-los todos, mas também saber sua quantidade exata e conhecer todos os títulos. Salomão lamentava, há três mil anos, que se escreviam incontáveis livros; os sábios atuais não são menos modestos nem menos fecundos que os do tempo de Salomão. "É mais fácil secar o oceano e contar os grãos de areia, do que saber o número prodigioso dos livros e dos volumes que existem" (Rouveyre, 2000, p. 52)

Há quem veja nessa profusão de oferta – muito maior que qualquer leitor conseguiria abarcar em uma vida – a razão da necessidade do cânone. Nesse contexto, o cânone se apresentaria como um guia em meio à imensidão de obras. De fato, hoje, mais que nunca, cumpre selecionar, saber guiar-se em meio à oferta em escala nunca antes vista. No curso dessa seleção, do conjunto de resultados, emergirão listas. E listas é a palavra e o número apropriados, pois poderão emergir várias delas, elaboradas a partir de diversos critérios.

unesp

Entre listas possíveis, podem-se ter listas de obras, listas de autores ou de assuntos; as listas podem ainda conter modelos de boa linguagem ou apenas de obras que falam da nobreza do caráter humano. Podem ser listadas obras selecionadas pelo seu valor estético ou pelo seu cunho social; haverá quem prefira uma lista com obras de autores que levaram vida exemplar e haverá quem proponha ainda uma lista com obras escritas por mulheres ou por negros ou por índios. Uma lista poderá ser elaborada a partir da excelência, do ponto alto atingido em cada área ou simplesmente conter seus momentos pioneiros. As obras de uma lista podem ser selecionadas por um único indivíduo, a partir de sua concepção estética, ou por um grupo de indivíduos e leitores, com o que adquire um caráter social. Pode-se ter mesmo uma anti-lista como o *Index Librorum Prohibitorum* católico, impresso pela última vez ainda em 1966.

Um intelectual inglês, Seymour-Smith (2002), que propõe ele mesmo sua lista de obras, anuncia logo no início sua proposta sua lista individual e personalizada, a partir de um critério no mínimo inusitado:

> Este livro não oferece ao leitor a lista dos cem mais famosos, mais emocionantes, melhores ou mesmo maiores textos já escritos [..]
>
> Este livro também não é uma lista de obras-primas literárias, embora muitos dos textos incluídos possam ser assim classificados [...]
>
> Mas optei por dar aos leitores uma lista substancialmente comentada dos cem livros que na verdade exerceram (às vezes até mesmo de um modo indireto e sub-reptício) a mais decisiva influência sobre o curso do pensamento humano. (p. 13, 15 e 16)

A lista de Seymour-Smith tem o inegável mérito de anunciar logo de início seu critério. Entretanto, é de fato subjetivo avaliar a influência de uma obra sobre o pensamento humano. Objetividade nessa tarefa poderia ser alcançada talvez com métodos estatísticos, com dados levantados a partir da avaliação – digamos – de toda a produção editorial de um dado período, que seria examinada em busca de citações e referências àquela obra cuja influência se busca. Aliás, essa tarefa é feita já atualmente, por diversas instituições que buscam examinar o grau de influência de publicações científicas. Mas não é isso que Seymour-Smith pretende: ele atém-se apenas à referência explícita, indicada textual e literalmente.

E o que dizer daquela influência sub-reptícia, velada, não-declarada, inconsciente mesmo? É um dado muito mais sutil esse, traçar os caminhos de um

unesp

motivo recorrente, de uma idéia geradora, mesmo de uma determinada construção ou modo de dizer. Por certo seria possível também aqui definir um complexo modelo matemático, de análise combinatória talvez, que permitisse vislumbrar um dado escondido por trás de cada frase, de cada sentença, sempre associando datas de autores e leitores.

Mas deixemos de lado o princípio da lista de Seymour-Smith e imaginemos uma lista cujo critério norteador seja o estético. Imaginemos que se desejasse um critério estético objetivo. O mesmo modelo matemático, as mesmas equações diferenciais poderiam certamente ser adaptadas a esse critério, de modo torná-lo objetivo. Adjetivos seriam associados a valores numéricos, adjetivos flexionados levariam algum índice que os distinguisse doutros e daqueles flexionados em grau. Também as orações seriam objeto de indexação, tanto a partir de sua extensão como do número de adjuntos e outros penduricalhos. Uma grande construtora de computadores confeccionaria um modelo especialmente para processar o fabuloso volume de equações e informações levantadas pela imensa equipe de acadêmicos e leitores.

Mas, ora, não se trataria talvez de uma tarefa cujo resultado ficaria muito aquém do excepcional esforço e volume de trabalho envolvidos em seu cumprimento? O pensador medieval Guilherme de Ockham já nos advertia de que há entidades que não merecem ser multiplicadas e que não devemos criar complicações desnecessárias sem as quais podemos passar bem – sua notória "navalha". A máxima proposta pelo inglês era: quanto mais simples um procedimento, melhor. A menos que seja estritamente necessário, não devem ser introduzidas complexidades ou suposições em qualquer argumento. Não só o resultado seria menos elegante e convincente, como também haveria menor possibilidade de estar correto (apud Störig, 1987, p. 269).

E aqui parece ser justamente esse o caso. Na impossibilidade absoluta de estabelecer um método objetivo, uma lista permanece portanto produto de uma avaliação subjetiva e (muitas vezes) personalista.

O próprio Seymour-Smith reconhece esse fato:

> Sobre os maiores livros, no decorrer destes ensaios, questionei freqüentemente o próprio conceito de *grandeza*. O que realmente pretendemos dizer com esse termo quando o usamos? Ele é aceito facilmente e com muita boa vontade, mas não será francamente uma questão mais genérica? Ou seja: grande não será aquilo que *me* emociona e que *me* agrada? Não será aquilo que *eu* acho melhor e maior? Não será um modo de a pessoa contida liberar sentimentos, cuja

unesp

> crua rudeza o intelecto não admite possuir? Vale a pena criar toda uma nova categoria de significado para definir esse vago e incômodo conceito de *grandeza* de um modo mais preciso? (idem, pág. 13)

Já outro autor que se ocupou do tema, o norte-americano Bloom (1995), parece cair naquilo contra o que adverte Seymour-Smith:

> A escolha de autores não é tão arbitrária quanto parece. Eles foram escolhidos tanto por seu aspecto sublime quanto pela sua natureza representativa [...] Certamente os principais escritores ocidentais desde Dante estão aqui. (p. 2)[2]

Por outro lado, se não se pode eliminar o caráter subjetivo das listas artísticas, o personalismo certamente pode ser diminuído. O conjunto de listas individuais e personalizadas ao longo do tempo acaba por fornecer uma lista de caráter mais social, por assim dizer. Se não se atinge o critério de objetividade, com um conjunto de listas pode-se pelo menos retirar uma lista com uma certa unanimidade. Se unanimidade não é garantia de nada, pode ser reflexo de influências que se perpetuam num sistema endógeno: uma dada geração influenciada por um determinado cânone esquece e abandona o que nele não aparecera; a geração subseqüente, por sua vez, acaba por deixar-se influenciar por uma suposta unanimidade entre as duas gerações anteriores e assim sucessivamente. A unanimidade foi atingida à custa de inércia apenas.

Não obstante esse risco, o cotejamento entre listas pode proporcionar um resultado mais social e menos individual, justamente a intenção de Perrone-Moisés. Em sua obra *Altas Literaturas,* dedicada ao estudo das listas de preferências de alguns escritores, Perrone-Moisés (1998) apresenta mesmo um quadro comparativo de obras e autores (p. 66-69). A partir desse quadro, a autora tira algumas conclusões:

> Na preferência desses escritores, notam-se muitas coincidências [...]
>
> O conjunto do quadro, no que se refere à literatura do passado, não apresenta uma modificação radical do cânone clássico, mas apenas mudanças de ênfase [...] (idem, p. 75 e 76)

O cotejamento das diversas listas dos escritores analisados, sugere que desse conjunto de listas, emerge uma lista com as coincidências, uma lista produzida por uma

[2] The choice of authors here is not so arbitrary as it may seem. They have been selected for both their sublimity and their representative nature [...] Certainly the major Western writers since Dante are here.

unesp

coletividade de leitores. Reconhece-se também que há uma parte do cânone que é, digamos, estável, sempre recorrente.

Ao debruçarmo-nos sobre as listas, sua história e seus critérios de elaboração, explícitos ou implícitos, somos remetidos à questão sobre como algumas obras emergem dentre esse mar de escrituras que quase afoga o bibliotecário de Borges. Antes de nos dedicarmos a essa questão, cumpre ainda discutir o ato da leitura.

Leitura e escolha

> *De todos os livros existentes, quais os poucos que merecem ser seriamente estudados?* Edouard Rouveyre

Num artigo publicado em 1981, o escritor italiano Italo Calvino lança a pergunta: "Por que ler os clássicos?". Antes de buscar responder à questão que se propõe, Calvino dedica-se a definir o que seria um clássico. No curso dessa definição, Calvino constata o que talvez seja a questão central da definição de uma lista de leitura:

> Não posso mais adiar o problema decisivo de como relacionar a leitura dos clássicos com todas as outras leituras que não sejam clássicas. Problema que se articula com perguntas como: "Por que ler os clássicos em vez de concentrarmo-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?" e "onde encontrar o tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?". (1991, p. 14)

Calvino sugere explicitamente que a questão sobre o que ler, por sua vez, nos remete a uma questão ainda mais básica: por que ler? Certamente é uma questão ampla e foge ao escopo deste trabalho buscar respondê-la em sua plenitude. Entretanto, não nos podemos furtar a apresentar algumas propostas sobre o ato da leitura, objeto de atenção de mais de um autor.

Proust (2001) associa a leitura a uma certa inquietude mental, ao mesmo tempo em que sugere um poder educativo:

> A mais nobre das distrações, sobretudo a mais enobrecedora, pois, somente a leitura e o saber dão as belas maneiras do espírito. O poder de nossa sensibilidade e de nossa inteligência não podemos desenvolver senão em nós mesmos, nas profundezas de nossa vida espiritual. Mas é nesse contato com os outros espíritos, contato que é a leitura, que se faz a educação das maneiras do espírito. (p. 46)

unesp

Mas se Proust encontra argumentos que falam a favor da leitura, ele não deixa de advertir acerca de seus perigos:

> Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar. Torna-se perigosa, ao contrário, quando, em lugar de nos despertar para a vida pessoal do espírito, a leitura tende a substituir-se a ela, quando a verdade não aparece mais como um ideal que não podemos realizar senão pelo progresso íntimo de nosso pensamento e pelo esforço de nosso coração, mas como uma coisa material, depositada entre as folhas dos livros como um mel todo preparado pelos outros e que não temos senão de fazer o pequeno esforço para pegar nas prateleiras das bibliotecas e, em seguida, degustar passivamente num repouso perfeito do corpo e do espírito. (idem, p. 36)

Um contemporâneo de Proust partilhava de posição semelhante. O já citado editor e livreiro parisiense Edouard Rouveyre (2000), encontra motivos para advertir contra os excessos da leitura. Se não se trata de um autor consagrado, muito menos de um teórico renomado, não deixa de ser no mínimo inusitado que um livreiro venha de público advertir contra os perigos do consumo em excesso de seu próprio produto:

> Alguns efeitos nocivos podem ser imputados aos livros: demandam a maior parte de nosso tempo livre e de nossa atenção, conduzem nossas idéias a assuntos que não dizem nada à utilidade pública, inspiram nosso desprazer pelas ações costumeiras e pelo cotidiano da vida civil, tornando-nos preguiçosos e impedem-nos de usar o nosso talento inato e o nosso conhecimento, fornecendo-nos, a qualquer instante, os assuntos inventados pos outros. Diz-se que os livros esmaecem nossa própria luz, impelindo-nos a ver através de olhares alheios [...] (p. 39-40)

Mais adiante, Rouveyre se sente mesmo no dever de advertir contra a santificação do livro como objeto do conhecimento.

> Além disso, os livros negligenciaram os outros meios de se obter o conhecimento, como a observação direta e as experiências, sem as quais as ciências naturais não podem se desenvolver com êxito. (idem, ibidem)

De volta a Proust, o escritor fala ainda sobre os prazeres e reminiscência das leituras da infância, "na companhia de um livro preferido" (idem, p. 9). Proust parece

unesp

mesmo querer dar vida ao objeto livro e entre as várias analogias que o autor francês faz, uma das mais interessantes é a comparação entre a leitura e a convivência entre amigos. E os livros substituiriam os amigos com vantagens: para Proust, a leitura é uma amizade que prescinde de "amabilidades" e não exige

> [...] nenhuma deferência tampouco; não rimos do que diz Molière a não ser na medida exata em que o achamos engraçado; quando nos entedia, não temos medo de parecer entediados e quando decididamente cansamos de estar com ele, nós o repomos no seu lugar tão bruscamente como se ele não fosse genial nem tivesse celebridade. (idem, p. 43)

Para Proust, enquanto um amigo necessita de atenção, gosta que partilhemos de seus humores, de seus interesses, um livro não pede nada disso. Com um livro, "se passamos a noite com eles, será porque realmente temos vontade de fazê-lo" (idem, p. 42), sem concessões.

Outro autor que se ocupou do assunto foi Sartre. Para ele, o que move o leitor às suas leituras é a invenção. O leitor se vê assim movido por um pendor de criar, recriar, reinventar: "uma tal reinvenção seria um ato tão novo e tão original quanto a invenção primeira". O texto, para Sartre, não passa de uma espécie de roteiro: "a leitura é criação dirigida" (1999, p. 38).

Nessa reinvenção, o leitor se descobre na obra. As paixões das personagens da leitura são todas tomadas emprestadas do leitor: "uma personagem imaginária que se incumbe de vivê-las por nós" (idem, p. 39). O sofrimento que vive a personagem nada mais é que o espelho do próprio sentimento do leitor. O prazer de ver-se refletido nesse cristal límpido seria o motor da leitura.

Tanto Proust como Sartre estão de acordo que a leitura não tem uma finalidade em si. Enquanto Proust faz uma analogia do prazer da leitura com o prazer de estar em seu aconchegante quarto de dormir – "Mas é justamente dessas coisas que não estavam lá para minha comodidade, mas que pareciam ali estar pelo prazer, que meu quarto tirava, para mim, todo seu encanto" (op. cit., p. 15) –, Sartre é mais incisivo: "A obra não tem uma finalidade" (op. cit., p. 40). Ambas as posições vêm reforçar o que Kant em 1786 escrevera em sua *Crítica do juízo:*

> Essa necessidade entretanto é de natureza distinta: não se trata de uma necessidade teórica objetiva [...] nem mesmo de uma prática [...] Como o julgamento estético não é um julgamento

unesp

objetivo tampouco um julgamento com base no conhecimento, essa necessidade não pode portanto ser derivada de conceitos definidos. (§ 18)[3]

A partir daí, Kant parte para elaborar toda uma teoria acerca do prazer estético e do julgamento de valor. Todo o pensamento estético posterior esteve de alguma maneira relacionado às posições de Kant e não é diferente com Proust ou Sartre. E ambas as posições, tanto de Sartre como de Proust, serão retomadas mais tarde na chamada Estética da Recepção. E é sobre esta última que haveremos de lançar um olhar na próxima seção.

O *leitor*

Die Qual der Wahl[4]

Provérbio alemão

Entre as maiores preocupações da Estética da Recepção está a experiência estética do leitor. Aqui a preocupação é com o que aconteceria ao leitor após a fruição da obra de arte e com a experiência estética como experiência do mundo: de que maneira estaria o leitor, ao passar pela experiência estética na ficção, transpondo essa experiência para a experiência real, para o mundo real? Decorre daí uma preocupação acerca da experiência do leitor no momento da recepção da obra de arte. Gadamer, em sua obra *Wahrheit und Methode* [Verdade e método] recupera a tríade medieval do processo hermenêutico: compreender, interpretar e aplicar [*intelligere, interpretare, applicare*] (p. 290).

A Estética da Recepção centra o foco de suas preocupações na reação do leitor à obra de arte. Os alemães Jauss e Iser estão entre os mais importantes autores dessa corrente. Jauss, em sua *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [Experiência estética e hermenêutica literária], apresenta o que chama de "teoria da leitura", propondo estágios pelos quais o leitor passaria no curso da formação de sua interpretação, sua concepção acerca de uma obra.

---

[3] Diese Notwendigkeit nun ist von besonderer Art: nicht eine theoretische objektive Notwendigkeit [...] auch nicht eine praktische [...] Da ein ästhetisches Urteil kein objetives und Erkenntnisurteil ist, so kann diese Notwendigkeit nicht aus bestimmten Begriffen abgeleitet werden.

[4] O sofrimento da escolha.

unesp

Já Iser (1996) fala da formação de um *objeto estético* no curso da leitura. Esse objeto seria algo que não está formulado no texto, mas algo que deve ser formulado pelo leitor, ele mesmo. Iser sugere que a antiga questão acerca do *significado*, por exemplo, de um poema, de uma tela, de uma barcarola – formulada por todos nós em um ou outro momento de angústia ante uma obra de arte –, não faz sentido. "O que quer dizer esta obra?" é uma pergunta inapropriada, que deve ser substituída por "O que quer dizer *para mim* esta obra?" Ou como a formula Jauss: "O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?" (2002. p. 882)

Na próxima seção, haveremos de retomar a questão do significado do texto. Mas desde já convém lembrar que para Iser o texto não é algo "como partitura de instruções, mas como resultado da co-autuação entre texto e leitor" (Rodrigues, 1994, p. 73). Assim, o significado não deve ser procurado na obra, mas no leitor. Inevitável deixar de notar a certa semelhança com o que Sartre já dissera acerca das personagens que vivem as paixões pelo leitor.

Iser retoma ainda outra proposta de Sartre e localiza no texto – na fonte da experiência estética do leitor – vazios. Esses vazios seriam momentos em que o texto se omite (deliberadamente ou não), dando a oportunidade ao leitor de formular múltiplas interpretações do ocorrido. Abrem-se aqui múltiplas oportunidades de comunicação: o leitor assume o papel de comando da experiência estética, não obstante estar se utilizando de um texto para tal, que passa para uma dimensão meramente de coadjuvante: é preciso que o leitor invente tudo, num perpétuo ir além da coisa escrita (Sartre, op. cit., p. 38)

Os vazios de Iser formam o objeto para a verdadeira atividade criadora do leitor, cuja tarefa é preenchê-los de significado. Assim, a relação entre o dito e o não-dito é para Iser importante objeto de investigação. E o conceito de Iser parece identificar o mesmo que João Alexandre Barbosa chama de "intervalos". Em sua análise da obra de Eça de Queirós, Barbosa (1996) identifica intervalos de "tensão e invenção literárias" (p. 95). Esses intervalos seriam decorrentes de um "excedente de significantes" que "permite a continuidade de leituras, as interpretações diferentes e as ambigüidades que respondem pela perenidade da obra" (p. 92). E obra perene são as obras no cânone, justamente o que nos interessa aqui.

Para Jauss, essa perenidade do texto é garantida pela possibilidade de sua plena reconstrução, de sua compreensão, para o que se faz necessário "o processo da

unesp

experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da *gênese do objeto estético*" (2002, p. 876 – grifo nosso). Ao participar dessa gênese, o leitor se torna "senhor dos dados do jogo", no dizer de Barbosa (p. 103).

A Estética da Recepção propõe um modelo de percepção da obra de arte. Como modelo, trata-se de um construto teórico, passível de contestação. Entretanto, um olhar sobre pesquisas concretas sobre o funcionamento da percepção no cérebro pode jogar alguma luz sobre certas conclusões desse modelo. Neste momento, convém portanto lançar um olhar numa área científica afim, para ver como é tratada a questão.

A compreensão dos processos que levam ao prazer de fruir a obra musical tem sido antigo objeto de pesquisa de diversas áreas. Não foi senão depois de algumas constatações da psicologia que puderam ser formuladas as primeiras teorias concretas acerca do fenômeno. Assim, fala-se na música de *expectativa* e *antecipação*. Para bem ouvir é preciso utilizar o

> córtex cerebral, que procura por estratégias e padrões familiares na música. O ato de ouvir é conduzido por antecipação. Mesmo quando uma obra é completamente nova aos ouvidos, damos-lhe um sentido ao perceber partes constituintes dela que já conhecemos bem [...] De maneira geral, antecipamos apenas aquilo que já conhecemos. Reconhecemos – re-conhecemos – estratégias musicais. Isso significa que de diversos modos nós nos lembramos dessas estratégias de experiências anteriores. Assim, a memória é essencial para a percepção de música. (Jourdain, 1997, p. 246)[5]

De fato, ao ouvir música, o prazer estético advém da alternância entre a surpresa ante o novo, o desconhecido, seguido de uma antecipação do que está por vir e, finalmente, a confirmação do antecipado.

É importante a distinção entre expectativa e antecipação. A expectativa é a espera por algo acerca do qual se tem certeza. Se conheço uma determinada obra musical, sempre que a ouvir, ficarei na expectativa da concretização das notas já conhecidas. Está em ação aqui o que os psicólogos chamam de *memória episódica*. A expectativa é específica.

---

[5] cerebral cortex, which searches for familiar devices and patterns in music. Listening is led by anticipation. Even when a piece is entirely new to our ears, we make sense of it by perceiving constituent parts that we already know well [...] Broadly speaking, we anticipate only what we already know. We recognize – re-cognize – musical devices. This means that in various ways we remember these devices from prior experience. Thus memory is essential to music perception.

unesp

Por outro lado, a antecipação é genérica. É possível antecipar mesmo uma obra musical nunca antes ouvida, por meio do reconhecimento dos "padrões familiares" de que nos fala Jourdain. Está em ação aqui o que psicólogos chamam de *memória semântica.* E de fato é a estrutura semântica que me permite acompanhar o desenrolar de uma obra musical: numa obra musical tonal, ao ouvir um acorde sobre a sensível, posso antecipar sua resolução. Ao ouvir essa resolução, o córtex cerebral não pode deixar de sentir o prazer por ver sua antecipação concretizada.

Ainda, se essa antecipação não se concretizar – para ficar em nosso exemplo: se a um acorde sobre a sensível seguir-se não sua resolução, mas uma nova dissonância –, o córtex é colocado num estado de alerta pela não-realização do antecipado. O resultado é um aumento de tensão e uma nova antecipação da tão esperada resolução. Muito antes do conhecimento dessas leis do funcionamento cerebral, o procedimento já era velho conhecido entre compositores – empiricamente, por certo, a partir da observação da reação do ouvinte, do público.

Assim, quanto mais ousada e inovadora for uma obra musical, mais vezes será necessário ouvi-la, até que nos acostumemos à sua linguagem, à sua semântica. Apenas depois de penetrarmos no novo universo estético proposto é que podemos esperar e antecipar todos os eventos da nova linguagem.

A partir do reconhecimento desses processos cerebrais, o modelo de percepção da Estética da Recepção ganha um importante aval científico. Importante notar que afora o aval científico, a teoria da literatura já havia chegado a conclusões semelhantes. Michel Rifaterre publica em 1971 em *Essais de stylistique structurale* [Ensaios de estilística estrutural] uma análise de recepção de um poema. Em sua análise, Rifaterre vê a recepção como uma alternância entre antecipação e correção de diversas categorias, tais como surpresa, decepção ou suspense (apud Jauss, 2002, p. 879). Ora, eis aqui novamente em ação o córtex cerebral a agradecer suas doses de dopamina, serotonina e outros saborosos coquetéis.

Antes mesmo do reconhecimento da propriedade de suas propostas, a Estética da Recepção proposta em Koblenz, na Alemanha, já havia encontrado diversos seguidores, notadamente nos Estados Unidos. Neste país, esses seguidores agruparam-se em torno do conceito de *reader-response criticism,* cujo maior representante foi Stanley Fish.

unesp

Entre outras preocupações, Fish (apud Rodrigues, op. cit.) investigou de que maneira o leitor dá sentido à obra de arte. Mais, quais motivações estariam por trás daquele sentido específico – num universo de infinitos sentidos. Segundo Fish, o importante não é descrever o objeto artístico, mas, sim, a experiência produzida por esse objeto. Segundo Fish, haveria um movimento acionado pela relação entre a obra e o leitor, que culminaria em algo como uma "iluminação" ou um *insight*. Ora, o insight de que fala Fish parece ser nada mais que a compreensão do novo universo semântico de uma determinada obra de arte, que a clareza que se faz depois de reconhecida a gramática do novo universo. A partir do estabelecimento das regras de significado, dos padrões, o leitor da obra se encontra finalmente em condições de antecipar os eventos, conhecedor que é das novas gramática e semântica.

Ainda, de volta à Alemanha, há outra questão acerca do modelo teórico de Iser. Se um texto deve conter os vazios preconizados por Iser, passíveis de interpretação e criação por parte do leitor (de antecipação?), pode-se concluir que um texto teria múltiplas interpretações. Na verdade, um texto teria tantas interpretações quanto o número de seus leitores. Pois, se um texto possibilita esse sem-número de interpretações, Iser faz-se a pergunta de como saber quais seriam as interpretações, por assim dizer, corretas e quais seriam meras projeções do leitor?

Quem responde é Jauss, ao comparar o texto a uma "partitura" (2002, p. 877) que teria a função de orientar a construção dos significados por parte do leitor. A comparação a uma partitura musical parece ser apropriada, uma vez que o intérprete consulta a sua partitura para propor sua interpretação da obra musical. Para o ouvinte-leitor, é difícil distinguir entre partitura e recriação acústica: intérprete e compositor fundem-se num processo de materialização da obra musical.

Mas Iser também tem sua resposta para a questão dos limites interpretativos do texto. Iser propõe que todo texto teria seu "sistema contextual" (*Umweltsystem*), algo que teria a função de "fazer um balanço de um mundo problemático ou por ele problematizado" (2002, p. 942). Esses – por asim dizer – mecanismos de controle sobre a imaginação do leitor os seriam responsáveis por conter eventuais desvarios interpretativos. Ora, nesse momento, Iser parece capitular ante o texto, como que a dizer que o texto – em alguns momentos – deveria se impor sobre o leitor. Iser busca resolver essa aparente contradição propondo a teoria de *tema* e *horizonte*.

unesp

De acordo com Iser, todo texto proporia um tema, a partir de cujos vazios e omissões o leitor desenvolveria seu horizonte próprio. Como mecanismo controlador, o texto logo depois propõe ainda outro tema, com o que o leitor deve encaixar seu horizonte nas limitações desse novo tema, e assim por diante, como num jogo de adivinhação: no decorrer da leitura, o leitor formula várias idéias e aguarda o desenrolar do texto para verificar sua validade. Ora, se não estaríamos aqui diante do mesmo processo na música já descrito anteriormente, de dissonância, insistência na dissonância até a quase desorientação do ouvinte (que passa a desenvolver outro horizonte), e finalmente a resolução atrasada (o mecanismo controlador, que traz de volta o ouvinte à certeza semântica). Uma linguagem totalmente nova teria como único resultado a completa desorientação do ouvinte, do leitor. O novo, ao aparecer em pequenas doses, permite ao ouvinte o lento aprendizado da nova linguagem.

Jauss sugere ainda algumas experiências pós-leitura que o leitor experimentaria. Para Jauss (1982), a experiência da leitura liberta o leitor, na medida em que lhe impõe a percepção das coisas que o rodeiam. Um leitor jamais será o mesmo após uma leitura. Jauss relembra o exemplo de *Madame Bovary*: o leitor jamais verá a infidelidade com os mesmos olhos após a leitura dessa obra. É uma verdadeira catarse, através da qual as convicções do leitor são transformadas, sua "psique liberada" (apud Rodrigues, op. cit., p. 77).

A partir das propostas de Iser e Jauss, outros autores do mesmo grupo levantaram ainda outras questões. Gumbrecht discute justamente as implicações da Estética da Recepção no cânone estabelecido. Para ele, "os diferentes significados atribuídos a textos idênticos" (2002, p. 991) e sua variação sincrônica e diacrônica certamente terão influência na formação do cânone. Para o autor, deve ser objeto de preocupação da Estética da Recepção "prever que significados distintos serão futuramente atribuídos a textos idênticos por parte de diferentes grupos de receptores". A partir dessa hercúlea tarefa, podem-se definir estratégias para o "aprimoramento da competência receptiva", que é justamente o que pode vir a definir a vida ou morte de um texto no futuro.

Rainer Warning (1983), em seu ensaio *Der inszenierende Diskurs,* estende as conceituações da Estética da Recepção em direção à obra literária ficcional, e pergunta-se sobre as razões da leitura de ficção. O que levaria alguém a ler ficção? Warning sugere principalmente três motivações para o leitor de ficção. A primeira delas é que

unesp

haveria uma espécie de ganho antropológico para o leitor, pois o leitor se reconheceria no texto, encontraria ali sua identidade (semelhanças com Sartre?). Em outras palavras, estamos aqui diante da historicidade proposta por Gadamer: a partir da experiência estética, o leitor se reconhece no passado, compreendendo melhor seu presente.

A segunda motivação que Warning vê na leitura é o que ele chama de prazer com as "propostas dialéticas da ficção" (p. 112). Segundo Warning, a obra ficcional proporia uma realidade num mundo imaginário: ordem *versus* desordem, habitual *versus* inabitual, a construção de um mundo *versus* o combate contra essa construção. Essa construção, o domínio sobre essa construção, seria uma forte motivação para o ato de ler.

E, de fato, mais de um escritor, ao relatar suas sensações ao escrever, fizeram menção ao domínio sobre esse universo. Carlos Fuentes diz: "Quando eu me sento e escrevo, sou o mestre do mundo. Por um breve momento, sou deus. Eu crio a realidade"; Tchecov: "Em minha cabeça tenho todo um exército de pessoas pedindo para sair, esperando pelas minhas ordens"; e Henry Miller: "Escrever, como a própria vida, é uma viagem de descobertas" (apud Rabinowitz & Kaplan, 1999).

De volta a Warning, ele vê esse mesma fantasia de poder no leitor, o que chama de "co-autoria". Ao preencher os vazios de Iser ou os intervalos de Barbosa, o leitor estaria usufruindo de uma condição de co-autor. Essa concepção, não obstante ter sido formulada neste século, já fora bastante explorada no modelo clássico das artes, verdadeira materialização empírica a priori do conceito. O estabelecimento de um modelo de composição, de uma semântica consolidada, serviu para tornar o leitor familiarizado com toda obra criada a partir daquele modelo. A audição de uma obra musical clássica – mesmo para o ouvinte pouco educado musicalmente – proporciona a sensação de antecipação descrita anteriormente, com o ouvinte quase prevendo o desenrolar da obra. A apreciação de um edifício classicamente simétrico oferece-lhe bases sólidas para sua antecipação acerca da obra apreciada, o que lhe proporciona – ao leitor, ao ouvinte, ao visitante de edifício – a sensação de estar participando da construção da obra.

E talvez esteja justamente aqui a desmotivação para a leitura de certas obras de alguns movimentos contemporâneos, notadamente aqueles que visam a ausência de modelos. Neste momento, convém novamente voltar à música para ver sua situação.

unesp

A música que se produz a partir de determinado período do século XX tem tudo para espantar o ouvinte, o leitor. A composição musical baseada no processo dodecafônico, por exemplo, tem por premissa justamente desorientar a concepção tonal tradicional do ouvinte, de modo que ele não possa estabelecer nenhum padrão tonal. Levado às últimas conseqüências, o serialismo propõe mesmo que não haja nenhum padrão, de qualquer natureza, tampouco harmônico ou melódico, muito menos de forma – nenhuma semântica, como diria Jourdain. O dodecafonismo baseia sua estética na ausência absoluta de previsibilidade (o que funciona apenas como princípio, pois a utilização de cada uma das 12 notas da escala vai diminuindo a paleta à disposição do compositor: a 12ª nota de uma série é obrigatoriamente aquela que ainda não foi utilizada, previsível com 100% de chance de acerto, portanto).

Pois parece estar aí uma das razões do desalinhamento entre criação artística e leitores que vem dominando algumas áreas da produção artística nos últimos anos (nas últimas décadas). Por negarem modelos, obras compostas dentro dessa concepção se fazem herméticas. Otto Maria Carpeaux escreve em 1958 sobre a música contemporânea chamada de vanguarda:

> O público de leigos não *toma conhecimento*. Repudiados, os compositores contemporâneos constituem círculos fechados: uma seita. O que se faz nela parece, visto de fora, uma escolástica. Mas cada escolástica produz fatalmente suas heresias. Supera-se Stravinski. Supera-se Schoenberg. Supera-se Bartók. Num livro francês, de Hodeir, todos os três são condenados como "decadentes" que, depois de começos revolucionários, caíram na rotina ou na reação. (p. 389)

Mas essa categoria de obras falha em sua premissa estética: a composição de qualquer obra que negue total e absolutamente qualquer paradigma tende a produzir o abstrato *par excellence*. Suponha-se uma pintura que parta do princípio de negar todo e qualquer modelo. O resultado da obra assim composta deve negar até mesmo o suporte, sem mencionar as cores, o desenho e todo e qualquer outro elemento que tradicionalmente a constituíra. Uma obra musical que encerra em sua essência a negativa de modelos anteriores deve abrir mão até mesmo do som, que dirá do silêncio. O que se obtém, portanto, não é a não-obra. É apenas nada.

Carpeaux (op. cit.) reconhece o fato e sabiamente encerra seu livro falando das correntes musicais contemporâneas (sua obra é de 1958):

unesp

> Só está certo que nada têm nem poderão ter em comum com aquilo que a partir do século XIII até 1950 se chamava música. O assunto do presente livro está, portanto, encerrado. (idem, p. 391)

De volta à nossa questão acerca da propriedade do cânone, não pretendemos advogar contra ou a favor, por este ou por aquele critério, por uma lista em detrimento de outra. Neste trabalho, pretendemos tão-somente investigar o cânone artístico em suas várias facetas, apresentando os prós e os contras, os diversos critérios possíveis, as diversas listas elaboradas. Interessa-nos o processo, não sua avaliação. Interessa-nos conhecer o processo, não propor uma nova lista.

Assim, partimos da premissa de que as listas canônicas existem – em todas as artes, consciente ou inconscientemente, explícita ou implicitamente, de forma velada ou às claras. A priori, não pretendemos contestar sua existência, tampouco combater esta concepção, mas conhecê-la. E para conhecer o processo, cumpre debruçarmo-nos sobre alguns conceitos e sobre algumas premissas. É a isso que pretendemos nos dedicar nas próximas seções.

O CÂNONE NA HISTÓRIA

Propor uma lista com títulos que merecem ser lidos não é coisa nova. Desde a Antiguidade já havia a preocupação em elaborar listas de leitura. "Estabelecer a lista de autores consagrados é uma prática tão antiga quanto a da escrita poética", lembra Perrone-Moisés (1998, p. 61). O que parece ter mudado são os objetivos dessas listas. Mudando-se os objetivos, mudam-se naturalmente os critérios de inclusão de uma e outra obra no cânone. Assim, perseguir a história do cânone literário é ao mesmo tempo reviver a história do gosto literário, uma espécie de história estética da literatura.

Na Antiguidade clássica grega, as listas de livros para leitura tinham como objetivo principal orientar a leitura de jovens, com o objetivo ainda – não secundário – de fornecer elementos que supostamente orientassem a formação do indivíduo, do futuro cidadão. Mais tarde, no século XIX, esse mesmo objetivo – nobre, sem dúvida – seria retomado consciente e explicitamente no Romantismo alemão, com o chamado *Bildungsroman,* ou romance de formação. Entre esses dois eventos, houve uma infinidade de outras motivações e critérios para a elaboração de listas de leitura. Nesta seção, verificaremos alguns desses critérios e as listas seus frutos.

Antiguidade

Segundo Curtius (1993), as primeiras relações de autores a serem lidos foram feitas por "filólogos alexandrinos", que "preparavam uma seleção da literatura antiga como matéria de leitura para as escolas de gramática"[6] (p. 255). A Escola Alexandrina, fundada em Alexandria por volta de 300 a.C. era o principal centro de ensino do mundo helênico da Antiguidade. A Biblioteca de Alexandria era parte da escola, que tinha em seu corpo docente, entre outros, o matemático Euclides, o geógrafo Erastótenes e o astrônomo Hiparco. O último dos grandes pesquisadores alexandrinos foi Cláudio Ptolomeu, que trabalhou em Alexandria até o ano 151 a.C. Com o declínio da cultura helênica, a escola abandonou a pesquisa e tornou-se cada vez mais um centro de crítica e compilação de filosofia e teologia.

Assim ligadas, biblioteca e escola, a elaboração de uma lista de leitura com obras e autores para uso na escola certamente teria como premissa o conteúdo da biblioteca. Como a biblioteca de Alexandria era a maior coleção de obras da

[6] eine Auswahl der älteren Literatur als Lesestoff für die Grammatikershulen hergestellt haben.

unesp

Antiguidade, com cerca de 400 mil manuscritos e precursora em sua forma de organização, o nascimento das listas de obras se confunde com o nascimento das grandes coleções de livros.

O que não se deve confundir, entretanto, é o cânone da Antiguidade com o acervo da Biblioteca de Alexandria. A biblioteca era fruto da "decisão política de congregar num mesmo lugar os livros do presente e do passado, dos gregos e dos povos bárbaros" (Schwarcz, 2002, p. 123). Portanto, o critério que parecia habilitar uma obra à inclusão na biblioteca era sua simples existência, o critério que parecia nortear a formação da biblioteca era reunir todo e qualquer texto escrito. Era mesmo a biblioteca de que nos falava Borges.

Neste momento é importante abrir um parêntese para apresentar um conceito. Battles (2003) propõe uma distinção entre bibliotecas "universalistas" e "parnasianas". Entre as primeiras, incluir-se-ia a Biblioteca de Alexandria com sua pretensão de universalidade. Uma biblioteca universalista seria uma coleção que reúne

> apenas textos – tramas que serão sempre retalhadas e reconstruídas para dar origem a novos padrões e combinações. [...] Como as flores de Lineu, eles não existem para serem louvados por *qualquer qualidade* ou influência particular. (2003, p. 15)

Por outro lado, há bibliotecas que abrem mão dessa pretensão universal para selecionar seu conteúdo. Mais de trezentos anos depois da fundação da Biblioteca de Alexandria, por volta de 50 d.C., Sêneca já falava de bibliotecas dessa natureza e propunha que as coleções de livros deveriam conter obras ditas modelares: "Não importa quantos livros você tem, mas quão bons eles são" (1979, p. 38). São a essas coleções que Battles (op. cit.) se refere como "parnasianas", à semelhança de um templo "como aquele nas encostas do Monte Parnaso, dedicado a Apolo e às musas" (p. 15). Entretanto, o fato de a Biblioteca de Alexandria conter "toda a memória do mundo" e "ser referência para intelectuais e eruditos do Mediterrâneo" (idem, ibidem), certamente foi o pano de fundo a partir do qual uma lista de obras – ou mesmo uma biblioteca temática – pudesse ser definida.

Ainda antes da fundação da Biblioteca de Alexandria, Aristóteles já falava do papel dos livros, "reconhecendo-se sua importância como fonte de informação e de ensino" (Schwarcz, 2002, p. 123). De fato, segundo Curtius (1993), na Escola Alexandrina o objetivo maior da leitura dessas obras era servir de modelo nas aulas de

unesp

gramática, como de resto em toda a Antiguidade clássica. O critério de inclusão de um escritor na lista era portanto a "o critério gramático da correção da linguagem"[7] (p. 255).

E ainda hoje esse é um critério fundamental na definição de listas de leitura. Professores, escolas e mesmo compêndios gramaticais invariavelmente lançam mão de escritores considerados modelares: suas obras devem ser lidas por alunos e servem ainda de embasamento para o que convencionalmente se chama de norma padrão.

Assim, ao definir um conjunto de escritores e de obras, está-se indiretamente definindo a norma padrão de um idioma. Norma padrão, portanto, para os gramáticos (ou lingüistas), nada mais é que o conjunto de normas utilizadas por um grupo de escritores selecionados. Qualquer semelhança com um círculo vicioso é mais que coincidência: escritores são selecionados por se encaixarem num padrão de um idioma, padrão que é elevado à categoria de norma por gramáticos, que em seguida alçam esse conjunto de regras à categoria de norma gramatical, que por sua vez deverá ser seguido por quanto desejem ter seus escritos aceitos. Cria-se com isso um sistema conservador da linguagem, ao mesmo tempo em que se cria uma elite de usuários do idioma. Portanto, definir uma lista com obras a serem utilizadas no ensino formal passa obrigatoriamente pela definição do que seria a correção de linguagem e a norma padrão. É sobre esses conceitos que lançaremos um olhar na próxima seção.

Norma e cânone

No século XIX, a Associação de Filologia de Londres decidiu que era um contra-senso a falta de um dicionário da língua inglesa à altura da grandiosidade do Império Britânico e de seu idioma (Winchester, 1998). Para sanar a deficiência, a associação decidiu levar a cabo a confecção do maior dicionário que a humanidade já havia visto. Assim, a associação houve por bem contratar um grupo de acadêmicos da Universidade de Oxford para a execução da tarefa e em 1852 iniciava-se a obra do *Oxford English Dictionary* (*OED*).

Entre outras premissas, um dos princípios que orientaria o projeto seria a inclusão de "citações de usos do inglês publicadas ou registradas sob outras formas,

[7] das grammatische Kriterium der Sprachrichtigkeit.

unesp

usando-as para ilustrar o uso e o sentido de toda e cada palavra no idioma"[8] (idem, p. 25). Assim, cada verbete do dicionário, cada palavra adicionada à enorme lista tinha de fazer-se acompanhar de um trecho retirado de uma obra escrita. Esse trecho tinha de cumprir duas funções: sempre que possível indicar a primeira aparição do vocábulo no idioma escrito (impresso e publicado) e fornecer um uso que elucidasse seu significado ou seus significados. Para essa tarefa monumental, foram selecionadas centenas de colaboradores voluntários. Winchester em sua obra *The Professor and the Madman* [O professor e o louco] relata o trabalho de um desses colaboradores, o norte-americano William Minor. Minor, o mais profícuo entre todos os colaboradores do dicionário inglês, fez então sua lista particular de obras – um cânone –, obras das quais retiraria suas referências e em que buscaria os exemplos exigidos pelos editores.

Se o *OED* não foi pioneiro nesse tipo de apresentação de seus verbetes (Samuel Johnson já havia utilizado o mesmo sistema em seu dicionário mais de cem anos antes e as gramáticas gregas e latinas também já usavam o sistema, como veremos mais adiante), o dicionário inglês o utilizou com uma sistemática nunca antes vista. Esse procedimento de adicionar exemplos de uso aos verbetes de um dicionário consagrou-se desde a publicação do *Oxford English Dictionary* e vem sendo seguido ainda hoje por todo dicionário com pretensão de completude. No Brasil não é diferente, e o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda lança mão do mesmo artifício. Ao proceder assim, elege-se – mesmo que indiretamente – na prática um cânone vocabular e semântico. O dicionarista, ao partir de uma lista de obras modelares, coloca em ação a concepção alexandrina de mais de 2 mil anos atrás. Uma palavra só merecerá sua inclusão no dicionário a partir do uso em uma obra consagrada e com o significado que aquela obra (ou conjunto de obras) lhe deu.

Entretanto, esse procedimento dos dicionaristas não era novo e já podia ser encontrado nas primeiras gramáticas. Os mesmos filólogos alexandrinos estabeleceram na tradição gramatical "o privilegiar a língua escrita dos grandes escritores, em detrimentos dos outros usos, negativamente avaliados" (Silva, 2002, p. 17). Aqui está em ação também um cânone, desta feita gramatical. É a mesma idéia das listas de leitura: propor modelos e deles partir para definir a boa linguagem e a suposta norma padrão. A tradição helenística foi seguida em Roma e um dos primeiros autores a

[8]quotations from published or otherwise recorded uses of English and using them to illustrate the use of the sense of every single word in the language.

unesp

aplicar a gramática grega ao latim foi Varrão. O gramático romano definia a gramática como "a arte de escrever e falar corretamente e de compreender os poetas" (apud Silva, op. cit., p. 19), definição que não mudou muito com Quintiliano, que dividia a gramática em duas partes: "A ciência do falar corretamente e da explicação dos poetas"[9] (apud Curtius, op. cit., p. 52).

Mas mais de um lingüista vê problemas na definição do cânone gramatical. É este o caso de Marcos Bagno (2002). À guisa de exemplo, convém trazer aqui a discussão de Bagno em que busca rebater a norma acerca do emprego de um verbo (o verbo *custar*) em determinado compêndio gramatical. O autor vê incoerências entre o uso sugerido pelos gramáticos e o uso em escritores consagrados:

> Ora, que língua *culta* é essa que supostamente rejeita essas construções? Será a língua dos nossos grandes escritores, que sempre serviu de material para o trabalho dos gramáticos normativistas? Basta investigar para descobrir que não é, porque os exemplos de uso do verbo *custar* com sujeito são mais do que abundantes na nossa melhor literatura. (p. 173-174)

Em seguida a essa apresentação, Bagno traz exemplos de uso do verbo *custar* em José de Alencar, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles, que contrariam o prescrito na gramática normativa analisada. Trata-se aqui de uma gramática publicada em São Paulo em 1998, de autoria de Cipro Neto e Infante. Bagno continua:

> Será que Alencar, Clarice Lispector, Drummond e Cecília Meireles não são bons exemplos de usuários da 'língua culta'? Se não é na literatura, quem sabe então se recorrermos à imprensa *contemporânea*? Será que é lá que mora a famosa 'língua culta' que rejeita essas construções? (idem, p. 174)

A discussão de Bagno, apesar de contemporânea, é velha conhecida nos meios gramaticais. Sempre houve (e sempre haverá) gramáticos discutindo o que seria literatura a partir do ponto de vista de linguagem modelar, como sempre houve gramáticos buscando definir seu cânone modelar. Cinqüenta anos antes, o mesmo problema – definir a qualidade da linguagem na literatura – já vinha sendo discutido pelo gramático Napoleão Mendes de Almeida, que durante décadas publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* uma coluna sobre língua portuguesa. Essas colunas mais tarde

[9] recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem.

unesp

foram compiladas em livro. Assim, no verbete *Vernáculo* de seu *Dicionário de Questões Vernáculas,* Napoleão procura definir alguns conceitos literários, o que a leva conclusões no mínimo curiosas, como a que se segue:

> Escritor é o que tem forma e conteúdo; aquela terá quem conhecer o idioma; este, quem tiver erudição e, principalmente, cultura. Se somente a forma, temos o frívolo; se somente o conteúdo, temos o técnico; se as duas coisas, temos o escritor, se nenhuma delas, teremos o... modernista. (Almeida, 1981, p. 331)

De fato, para definir a norma padrão, faz-se necessário definir o universo que servirá de base para a seleção de normas. A definição alexandrina, portanto, esbarra em limitações. Definir o que seriam bons escritores é tarefa complexa; definir o que seria boa linguagem é tarefa capciosa.

Assim, definir um cânone como modelo de uso de um idioma pode ter lá sua utilidade, mas, como lembra um dicionarista do início do século XVIII, deve-se levar em conta que

> nenhum idioma – dependente da arbitrariedade dos usos e costumes – pode ficar permanentemente o mesmo, mas sempre estará em um estado de mutação e flutuação; e o que é considerado educado e elegante em uma época, poderá ser considerado rude e bárbaro em outra época. (Martin, *apud* Winchester, op. cit., p. 93)[10]

Ao definir a concepção do dicionário de Oxford, um de seus proponentes, membro da Associação de Filologia de Londres, Richard Chevenix Trench, filólogo inglês, propunha em 1857 que

> um dicionário é um monumento histórico, é a história de uma nação contemplada a partir de um ponto de vista; e rumos errados pelos quais um idioma enveredou [...] podem ser tão instrutivos quando os rumos corretos. (p. 105)[11]

Trench falava mesmo do dicionário como "um inventário do idioma" e via sua função como dicionarista igual à de "um historiador, nunca um crítico" (idem, p. 104).

---

[10] no language, as depending on arbitrary use and custom can ever be permanently the same, but will always be in mutable and fluctuating state; and what is deem'd polite and elegant in one age, may be accounted uncouth and barbarous in another.

[11] a dictionary is an historical monument, the history of a nation contemplated from one point of view, and the wrong ways into which language has wandered [...] may be nearly as instructive as the right ones.

unesp

Portanto, se o *OED* formalizou um cânone que abalizasse e abonasse usos e significados de seus verbetes, por outro lado, com relação à inclusão de verbetes, o *OED* retomava a concepção alexandrina de universalidade, uma vez que a idéia era fazer um inventário de tudo de todas as épocas. É ilustrativa a história do dicionário que ainda hoje não viu empreendimento comparável na lexicografia, na medida em que une duas concepções distintas, a universalista e a parnasiana, cumprindo as duas na totalidade de sua proposta.

Modelos artísticos

Se no campo da lingüística há vozes discordantes acerca da prática alexandrina e dos modelos a usar, nas artes plásticas, performáticas e na arquitetura, a prática é corrente. Inicialmente pode ser conveniente olhar essa prática onde ela é mais difundida e institucionalizada, na música.

Entre instrumentistas musicais, sucedem-se as recomendações de que é antes de tudo preciso ouvir os grandes mestres, os intérpretes consagrados para que se possa construir um bom instrumentista, um bom músico. Nas artes plásticas são igualmente recomendados a análise e o estudo das grandes pinturas ou dos grandes desenhos para obter a excelência técnica. Se na linguagem, as gramáticas têm base em exemplos retirados de escritores consagrados, aqui estes dão lugar à apreciação das obras ou a relatos de instrumentistas ou de seus alunos.

À guisa de exemplo, tomemos um desses relatos, o do pianista alemão Konrad Wolff (1987). Nele, o autor apresenta o pensamento de seu professor, o consagrado pianista austríaco Artur Schnabel, que por sua vez fora aluno de Leschetitzky (um dos maiores virtuoses do instrumento) em Viena numa época em que não havia registros fonográficos. Esse fato, por si só, segundo o autor, já o habilitaria como fonte e modelo consagrados. Lê-se na introdução que o livro de Wolff

> nasceu a partir de uma convivência estreita de muitos anos com seu professor Artur Schnabel. O objetivo do autor é tornar vivo o núcleo do pensamento artístico de Schnabel, além de tornar

> clara sua posição da música clássica para piano. Com isso, este livro se torna uma espécie de realização musical e pedagógica do genial pianista Artur Schnabel. (Wolff, 1987, p. 12)[12]

Wolff inclui ainda um capítulo em que relata uma aula de piano típica de seu professor. Seu livro é portanto uma tentativa de trazer o leitor para junto da prática musical e artística de alguém considerado referência em sua especialidade. Ora, se não é o mesmo procedimento da gramática que lança mão de um exemplo de uso em um escritor consagrado para formular suas leis.

Outro exemplo que tem o mesmo modelo da obra de Wolff (é seu predecessor) é o clássico *Modernes Klavierspiel,* compilado por Walter Gieseking a partir das idéias de seu professor Karl Leimer. Já na introdução, o autor anuncia sua proposta de execução "natural" e adverte contra os perigos dos maus músicos:

> Em minha prática musical tive de reconhecer, que de qualquer maneira (técnica ou musicalmente), músicos menos dotados que não conseguem reconhecer o conteúdo de uma obra, fogem atrás de liberdades e retoques, na tentativa de tornar uma peça 'interessante', o que invariavelmente resulta em algo forjado. (Leimer-Gieseking, 1931, p. 6)[13]

Está aqui em ação o mesmo mecanismo de modelo a abonar as definições (dos dicionários) e as recomendações (das gramáticas). E esse mecanismo remete à mesma questão de definir um conjunto modelar, um cânone. Entretanto, nessas duas obras o cânone se restringia a um único modelo, um único artista. Mas há obras que estabelecem formalmente o cânone plural dos gramáticos e dicionaristas.

Uma dessas obras, que estabelece um cânone pianístico-musical – se bem que sem pretensões didáticas: é obra de um jornalista –, é *The Great Pianists* [Os grandes pianistas], de autoria do crítico musical norte-americano Harold Schonberg (1963). Schonberg, que por muitos anos teve uma coluna no jornal *The New York Times,*

---

[12] entstand aus einer langjährigen engen Zusammenarbeit mit seiner Lehrer Artur Schnabel. Ziel des Autors ist es den Kern von Schnabels künstlerischer Überzeugung lebendig werden zu lassen und dessen persönlich Einstellung zur Interpretation klassischer Klaviermusik zu verdeutlichen. Damit wird das Buch zu einer Art musikalischem und musikpädagogischem Vermächtnis des genialen Pianisten Artur Schnabel.

[13] In meiner musikalischen Praxis musste ich erkennen, dass fast nur irgendwie (technisch oder musikalisch) minder begabte Musiker, die den Gehalt eines Werkes nicht zu erkennen vermögen, zu Freiheiten und Retouchen ihre Zuflucht nehmen, um ein Stück 'interessant' zu machen, was aber stets eine Fälschung ergibt.

unesp

apresenta "a obra dos grandes pianistas", discutindo um a um o que considera "os líderes",

> não biograficamente (exceto eventualmente), mas como especialistas em seu instrumento que tinham algo único para oferecer, e cuja maneira de tocar teve uma marca não apenas em sua própria geração, mas em muitos casos ajudou a formar o toque e a filosofia do instrumento na geração seguinte. (Schonberg, 1963, p. 14)[14]

Schonberg busca descrever a maneira de fazer música de cada um dos pianistas apresentados. Como a maioria desses instrumentistas viveu numa época em que não havia registros fonográficos, o autor baseia-se em descrições de contemporâneos. Por exemplo, acerca da maneira de tocar de Chopin, de seu rubato – aparentemente inigualável em qualidade e equilíbrio, levando a métrica quase à ruptura – Schonberg lembra algumas descrições, como as de Von Lenz e de Liszt:

> A mão esquerda é o regente, ela não pode ser condescendente ou faltar com o chão firme; faça com a mão direita o que você quiser e puder. Suponha que a peça dure um determinado número de minutos; pode gastar exatamente aquele tempo para executar o todo, mas no detalhe, desvios podem ocorrer.
>
> Você vê aquelas árvores? O vento brinca com as folhas, a vida floresce e se desenvolve abaixo delas, mas a árvore permanece a mesma – é este o rubato de Chopin!
>
> (apud Schonberg, p. 145)[15]

Novamente trata-se do mesmo mecanismo de buscar definir um uso (artístico) a partir da prática de um autor ou artista modelar. Na verdade, essa prática já podia ser encontrada numa das obras didáticas pioneiras da música. *Versuch ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen* [Tratado sobre a verdadeira maneira de tocar teclado], publicada originalmente em 1759, é obra de autoria de um dos filhos de Bach, Carl Philipp Emanuel. O compêndio didático é dividido em duas partes, a primeira das quais

---

[14] not biographically (except incidentally) but as keyboard specialists who had something unique to offer, and whose playing made a mark not only on their own generation but in many cases helped shape the playing and the keyboard philosophy of the generation that followed.

[15] The left hand is the conductor, it must not waver or lose ground; do with the right hand what you will and can. Supposing that a piece lasts a given number of minutes; it may take just so long to perform the whole, but in the details deviations may occur.

Do you see those trees? The wind plays in the leaves, life unfolds and develops beneath them, but the tree remains the same – that is the Chopin rubato!

unesp

dedicada toda à prática musical corrente na época. Bach filho busca formular regras para a boa interpretação musical a partir da prática de bons instrumentistas seus contemporâneos. Para ficarmos no mesmo campo que o exemplo anterior de Chopin, ao comentar sobre o rubato (que era chamado de *maneirismos*), Bach escreve: "Certamente ninguém duvida da necessidade dos maneirismos. Podem-se notá-los, pois são encontrados por toda a parte em grandes quantidades" (Bach, 1762, p. 24).[16]

E a prática de apoiar-se na interpretação de grandes instrumentistas para definir a qualidade de uma interpretação continua até os dias de hoje. De modo similar ao cânone literário didático alexandrino, a didática musical do século XX (ainda é cedo para comentar a prática do século XXI) mantém o mesmo método. É o caso de uma das primeiras obras a trazer reunidas a metodologia didática e a pedagógica do instrumento, o livro da pianista húngara Margit Varró, *Der lebendige Klavierunterricht* [A aula de piano viva]. Sua obra, publicada em 1929 em Berlim, depois de discorrer longamente sobre técnica pianística, formação do aluno e gosto musical, lança mão de exemplos práticos para ilustrar o que havia sido dito:

> Não me parece ser sem sentido ou desinteressante, para fortalecer o que foi dito introduzir um olhar sobre a maneira de tocar de grandes artistas, o que Karl Klindworth fez na introdução de seu método de piano. (Varró, 1929, p. 77)[17]

A seguir, Varró reproduz as considerações do tal Klindworth (autor de um método de piano) acerca do toque de pianistas renomados desde Bach, passando pela escola de Viena (Moscheles, Clementi, Cramer) até os irmãos Rubinstein e Liszt. O que a autora faz é descrever a maneira de tocar desses instrumentistas tanto física quanto esteticamente. Apesar de algo longo, pode ser conveniente trazer um trecho de uma de suas descrições modelares:

> A posição da mão de Johann Sebastian Bach era decorrente da posição de seus dedos, que ao tocar ficavam levemente curvados, com as falangetas tocando num ângulo reto as teclas. Sem levantar muito os dedos, para abaixá-los fortemente sobre as teclas, é que ele trazia o som por meio da pressão sobre as teclas, e os dedos não abandonavam as teclas ao levantar-se, mas

[16] Es hat wohl niemand an die Notwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher merken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrift

[17] Es dünkt mich nicht zwecklos und nicht uninteressant, zur Bekräftigung des Gesagten den Überblick über die Spielweise grosser Künstler hier einzufügen, welchen Karl Klindworth seiner Klavierschule als Vorwort vorausschickt.

unesp

> extremidades de seus dedos se dirigiam para o interior da mão, como que se separando das teclas. [...]
>
> Os longos dedos de Tausig com sua mão alta agarravam as teclas como garras de ferro, seu toque era de máxima clareza e brilho; o som, penetrante; seu toque, maravilhosamente correto. (idem, ibidem)[18]

A observação dos grandes pianistas para a definição de um modelo a ser perseguido, portanto, analogamente corresponde à concepção de modelo de texto na antiguidade clássica grega. Lá como cá, definia-se um conjunto de autores (ou intérpretes) para apresentá-los aos alunos como forma de formar seu gosto técnico ou estético ou ambos. Entretanto, se há uma corrente no ensino de literatura ou no ensino de língua vernácula contemporâneo que propõe abandonar a prática, na música a prática de lançar mão de modelos continua firme e consolidada.

Mesmo como método de formar escritores, a prática na literatura é pouco usual. Exceto em escolas de jornalismo, hoje não há nada como uma *escola de escritores.* Por outro lado, a prática de ensinar por meio de modelos consolidou-se nas artes, transformando-se mesmo em disciplina integrante e indissociável dos currículos nas escolas de arte e nas escolas de música formadoras de instrumentistas. Disciplinas com o nome genérico *Atelier* são universais em escolas de artes e arquitetura e, nas escolas de música, o método de ensinar por meio de modelos permeia todo o conjunto didático. É um método que se confunde com o próprio conteúdo das disciplinas: a disciplina com o nome Música de Câmera é assim a prática de ensinar modelos de interpretação de música de câmera (e não a história da música de câmera); a disciplina Canto é conduzida preferencialmente por meio da reprodução pelos alunos daquilo que o professor cantor faz. Esse conjunto de disciplinas existe não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, e notadamente nos países de língua alemã, onde tem o nome genérico de *Aufführungspraxis* em suas diversas variantes (*Aufführungspraxis alter Musik,*

---

[18] Joh. S. Bachs Lage der Hand ergab sich aus der Stellung seiner Finger, die beim Spielen ein wenig gebogen, mit geradem Nagelgliede über den Tasten ruhten. Ohne die Finger kraftvoll zu heben, um die Tasten energisch niederzustossen brachte er den Ton durch Druck auf die Tasten hervor, und die Finger verliessen die Tasten nicht, indem sie sich hoben, sondern indem ihre Spitzen, sich zur inneren Fläche der Hand einziehend, von ihnen abgleiteten. [...]
Tausigs sehnige Finger seiner hochgehaltenen Hand fassten wie eiserne Krallen in die Tasten, sein Anschlag war von höchster Klarheit und Brillanz, der Ton durchdringend, sein Spiel wunderbar korrekt.

unesp

Aufführungspraxis neuer Musik, etc.) [Prática da interpretação da música antiga, Prática da interpretação da música nova].

O cânone e os clássicos

A palavra *cânone* apareceu impressa pela primeira vez, segundo Curtius, (1993) no século IV. Já o termo *clássico* (um sinônimo para obra canonizada, em alguns casos) apareceu antes, ainda no século II. Aulo Gélio, um autor romano, em sua obra *Noctes Atticae* escreve sobre um escritor "clássico" em oposição a um "proletário". Gélio partia da definição da constituição romana de Sérvio, que dividia os cidadãos de Roma em cinco classes, de acordo com suas posses. Os cidadãos de maiores posses eram aqueles de primeira classe, ou simplesmente clássicos (*classicus*), o que equivalia a dizer que se tratava de um pagador de impostos (Curtius, op. cit., p. 255).

A partir desse significado, por assim dizer, tributário, o termo clássico passou a referir-se a tudo que fosse tido como o melhor em alguma área. Na época do Humanismo, nada mais natural portanto que o termo começasse a ser empregado para referir-se àquilo que era tido como a perfeição nas artes: o período do auge das culturas grega e romana

Por sua vez, *cânone* vem do grego *kanón,* língua em que significa *regra.* Perrone-Moisés (1998) lembra:

> Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares. No que se refere à Bíblia, o cânone é o conjunto de textos considerados autênticos pelas autoridades religiosas. (...) No âmbito do catolicismo, também tomou o sentido de lista de santos reconhecidos pela autoridade papal. Por extensão, passou a significar o conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição. (p. 61)

Na literatura, entretanto, o uso do termo é recente para referir-se ao conjunto de obras ditas clássicas. Há autores que preferem usar o conceito *clássico*. Proust (2001), por exemplo, ao falar de obras clássicas extrapola o conceito de meramente modelar em relação à linguagem (mas o inclui como condição necessária) e vai um passo adiante ao propor que clássica seria uma obra

> que contém todas as formas belas de linguagem abolidas que conservam lembrança de usos ou de modos de sentir que não existem mais, marcas persistentes do passado ao qual nada do

unesp

> presente se parece e cuja passagem do tempo sobre elas não faz senão tornar-lhes mais belas as cores. (p. 48)

O escritor italiano Calvino debruça-se sobre o assunto em um artigo com o título *Por que ler os clássicos,* publicado originalmente no jornal *L´Espresso* em 1981. Calvino sugere 14 definições do que seria uma obra clássica. São definições algumas das quais partem do senso comum, outras que se imbricam umas com as outras e assim acabam por propor uma distinção entre *cânone* e *clássico*:

> A escola deve fazer com que você conheça bem ou mal um certo número de clássicos, dentre os quais (ou em relação aos quais) você poderá depois reconhecer os seus clássicos [i.e.: seu cânone]. A escola é obrigada a dar-lhe instrumentos para efetuar uma opção: mas as escolhas que contam são aquelas que ocorrem fora e depois de cada escola. (1991, p. 13)

Vê-se daí que para Calvino as obras ditas clássicas (seja lá qual critério se use para dar esse título a uma obra) comportam o cânone. Na verdade, comportam, não um, mas inúmeros cânones. Calvino indiretamente contesta o cânone estabelecido ao sugerir que cada leitor forme o seu próprio, a partir de seu conhecimento dos clássicos. Calvino insiste na individualidade do cânone em sua 11ª definição: "O seu clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele" (idem, ibidem).

Outro ponto importante definido por Calvino é a obrigatoriedade da escola em fazer ler os clássicos (o que por sua vez implica uma lista de clássicos a ler – um cânone!). E aqui voltamos aos alexandrinos com suas listas de leitura para uso nas escolas.

De fato, desde a iniciativa dos filólogos alexandrinos, as listas passaram a ser cada vez mais usadas e parece não havermos ainda hoje conseguido propor nada diferente disso. No decorrer da Idade Média essas listas eram uma prática comum: Dante e Chaucer fizeram as suas, bem como Fénelon e Voltaire. Ainda segundo Perrone-Moisés (1998), "foi somente a partir do século XVIII que o juízo estético deixou de ser considerado universal e os clássicos perderam a condição de modelos absolutos e eternos" (p. 62).

Kant já estudara o fenômeno dos clássicos em sua *Crítica do juízo*, segundo ele "um critério empírico fraco". Por outro lado, se Kant discute os critérios para a determinação

unesp

da natureza clássica de uma obra, ele aceita seu caráter modelar. Mas, para Kant, já não se trata de um modelo para a linguagem, para a construção do texto, mas sim de um modelo estético: textos clássicos seriam exemplos daquilo que, no desenvolvimento da civilização, recebeu assentimento de gerações sucessivas, seriam "como exemplos de uma regra universal impossível de enunciar" (§ 18).[19]

O conceito de cânone sofreria nova mudança de sentido no século XX, segundo Perrone-Moisés (1998), "com o fenômeno dos escritores-críticos": "Suas escolhas não são ditadas por nenhuma autoridade institucional, mas pelo gosto pessoal, justificado por argumentos estéticos e pela própria prática" (p. 63). Entretanto, Perrone-Moisés não vê aqui uma ruptura total com o modelo de cânone alexandrino. Pelo contrário: ocorre quase uma volta aos preceitos e funções das listas gregas:

> Os escritores-críticos têm a preocupação pedagógica de fornecer aos mais jovens um currículo mínimo de leituras formadoras; e esse traço pedagógico está presente em qualquer listagem de autores, desde a Antiguidade. (idem, p. 63)

Esse fato talvez possa ser atribuído à natureza da atividade intelectual. Não são raros escritores que associam seu ofício à atividade didática. E entre as primeiras preocupações do professor está justamente a de buscar material, modelos e exemplos que ilustrem suas teses.

E é esse justamente o caso de Ezra Pound, que Perrone-Moisés aponta como um precursor dos escritores-críticos e "quem mais se ocupou de maneira constante e sistemática da questão da escolha, da listagem de autores básicos, do estabelecimento de um cânone com fins didáticos" (idem, ibidem).

O escritor norte-americano Pound foi homem de múltiplas atividades, tradutor, crítico e professor. Nascido no final do século XIX, Pound logo partiu para a Europa, onde fez carreira como poeta. Em 1934, ele publica *ABC of Reading* [O ABC da leitura], uma obra didática, destinada a estudantes, em que formula de maneira bastante concisa as bases de sua teoria estética. Em seu livro, Pound defende o estudo da literatura e apresenta exemplos do que considera boa literatura. Ao propor seus exemplos, Pound – mesmo que indiretamente – esboça seu cânone.

---

[19] wie Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann.

unesp

Pound dá um subtítulo a seu livro: "Ou *gradus ad parnassum* para aqueles que possam gostar de aprender.".[20] A expressão latina dá imediatamente a indicação de que se trata de obra didática e que se pretende levar o leitor aos píncaros da montanha grega, hábitat de Apolo e das musas, o Parnaso. Ao propor-se a conduzir o leitor até o ápice da poesia, o autor deixa claro que pretende apurar o senso estético de seu leitor, conduzindo-o por um passeio por diversos degraus de excelência poética.

A mesma idéia de condução aos píncaros da atividade artística já havia sido proposta mais de cem anos antes por Muzio Clementi. O pianista e compositor italiano publicou em 1817 a obra *Gradus ad parnassum,* uma coleção de cem estudos que cobriam praticamente todos os aspectos da técnica de execução pianística. Schonberg (1963) sugere mesmo que "a moderna arte de tocar piano assenta-se nessa obra" (p. 54). Clementi era um importante e concorrido professor de piano e organizou sua coleção como material próprio para suas aulas. Está aqui implícita a mesma concepção de Pound: apresentar a estudantes um material cujo conjunto sirva para formar, desenvolver e apurar o gosto estético. Aprendido esse material, teoricamente estar-se-ia apto a fruir esteticamente o melhor da criação artística ocidental.

Mesmo que Pound não tenha usado em sua obra o termo *cânone,* sua obra o propõe expressamente. Depois de discutir definições, conceitos e propor categorias diversas, Pound apresenta algumas obras juntamente a suas análises.

Pound abre sua obra contrapondo o método científico à análise artística. Segundo Pound, a ciência no curso do estudo de seu objeto deve obrigatoriamente destruí-lo. Para conhecer um peixe, desvendar o funcionamento de seus órgãos, ele deve ser aberto, suas entranhas reviradas e finalmente sua vida tomada. Se a análise da obra literária não precisa eliminar seu objeto de estudo, ela pode ganhar com a aplicação de alguns conceitos das ciências, como "exame cuidadoso e de próprio punho da matéria, e comparação contínua"[21] (op. cit., p.17). O que Pound quer é que se leia a obra literária, várias delas, de modo que se possa compará-las, cotejá-las, contrapô-las umas às outras, ao invés de ficar preso à leitura de análises: "Se você quisesse saber algo sobre um

[20] Or *gradus ad parnassum*, for those who might like to learn.
[21] careful first-hand examination of the matter, and continual comparison.

unesp

automóvel, você iria atrás de alguém que tivesse construído e dirigido um ou atrás de alguém que tivesse apenas ouvido sobre o assunto?"[22] (idem, p. 30).

Pound propõe várias definições e, ao buscar definir o caráter clássico e perene da obra literária, constata: "É muito difícil ler a mesma história de detetives duas vezes"[23] (idem, p. 29). Pound acaba sugerindo o que vale a pena ler, como escolher o que ler, indiretamente definindo o que seria clássico para ele: "Bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente"[24] (idem, p. 32), o que completa suas outras definições: "Literatura é linguagem carregada de significado. Boa literatura é simplesmente linguagem carregada com significado no maior grau possível"[25] (idem, p. 28).

Pound anuncia sua lista ao mesmo tempo que explicita seu motivo de criar a capacidade de julgamento estético por meio da leitura de obras que julga modelares: "Estou chegando à minha lista com o mínimo que alguém deve ler se pretende saber o que vale um novo livro"[26] (idem, p. 41). A lista de Pound tem ainda um motivo secundário, cuja semelhança com a escola de Alexandria pode ser mais que coincidência: "A lista de coisas adequadas de ler uma hora antes de começar a escrever, em oposição aos livros que um leitor que não escreve pode ler por prazer"[27] (idem, p. 72-73).

E Pound defende sua lista de leitura – inédita, segundo ele –, ao afirmar que se pode aprender muito mais lendo poucas mas lapidares obras, ao invés de ficar tateando em meio à profusão de oferta de títulos (idem, p. 43). Pound chama sua lista de desafiadora (*challenging*) na medida em que seria a primeira lista com títulos a ler, o que teria gerado reclamações e críticas. Mas Pound reafirma o conteúdo clássico de sua lista ao definir a perenidade de certas obras:

> Há uma qualidade que une todos os escritores bons e perenes: você não precisa de escolas ou universidades para mantê-los vivos. Tire-os do currículo, coloque-os na poeira das bibliotecas, e chegará um momento em que um leitor fortuito, sem qualquer encorajamento e sem nenhum

[22] If you wanted to know something about an automobile, would you go to a man who had made one and driven it, or to a man who had merely heard about it?
[23] It is very difficult to read the same detective story twice.
[24] Good writers are those who keep the language efficient.
[25] Literature is language charged with meaning. Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree.
[26] I am coming to my list of the minimum that a man would have to read if he hoped to know what a given new book was worth.
[27] The list of things safe to read an hour before you start writing, as distinct from the books a non-writing reader can peruse for enjoyment.

unesp

interesse, haverá de recuperá-lo de seu esconderijo e colocá-lo novamente sob a luz, sem pedir nada em troca. (idem, p. 45)[28]

Depois de Pound que o termo *cânone* passa a figurar cada vez com mais freqüência em obras de crítica literária e passa mesmo a constar no título de diversas obras. No Brasil, a primeira aparição do termo em títulos de obras de crítica literária parece ter-se dado a partir de 1997, quando Flávio Kothe passou a publicar uma série de estudos sobre os clássicos, dos quais até o momento já saíram *O cânone colonial* e *O cânone imperial* (está previsto ainda *O cânone republicano*).

Entretanto, é conveniente lembrar que o termo *cânone* com essa acepção não é universal. Se vem sido extensivamente usado em inglês (idioma no qual serve mesmo de título para diversas obras sobre o assunto, caso de *The Western Canon* [O cânone ocidental], do professor norte-americano Harold Bloom, publicada em 1994) ou mesmo em português, em outros ambientes culturais o termo continua ignorado. Em alemão, por exemplo, o termo é desconhecido e obras de referência calam-se acerca do assunto (caso do *DTV Atlas zur deutschen Literatur* [Atlas DTV da literatura alemã] ou do monumental *Kindlers Literaturlexikon* [Enciclopédia Kindlers de literatura]). Em italiano a situação é a mesma, como bem o atestam as considerações de Calvino, que em sua obra citada apenas menciona o assunto, sem dar-lhe nome, exceto aos clássicos.

Não obstante, o termo *cânone* está hoje definitivamente incorporado ao significado de *lista de obras recomendadas*. Entretanto, em que pese a consolidação do nome na literatura, na música ou na arquitetura (e em outra artes plásticas) o termo é desconhecido. Enquanto na música fala-se em *repertório* e a arquitetura prefere *patrimônio,* as artes plásticas parecem ficar mesmo com o genérico *acervo.*

Apesar de serem todos termos cujo campo semântico em parte se superpõe, com exceção da literatura o conceito não é discutido nas outras artes. Sem dúvida, nas artes outras também existe um cânone (ou cânones), mesmo que receba outro nome. Mas ele acaba estabelecido meio que inconscientemente, sem qualquer sistemática ou método. E o que é pior: irrefletidamente.

---

[28] There is one quality which unites all great and perdurable writers, you don't need schools and colleges to keep 'em alive. Put them out of the curriculum, lay them in the dust of libraries, and once in every so often a chance reader, unsubsidized, and unbribed, will dig them up again, put them in the light again, without asking favours.

unesp

CONCEITOS E DEFINIÇÕES

Leitura e reconstrução

Um texto não passa de um emaranhado de sinais gráficos perdidos numa estante.
Derrida

A decisão sobre o que ler é uma escolha ativa. A obra escolhida viverá, renascida do pó, das teias e da escuridão de sua estante. Já a obra esquecida permanece apenas um punhado de papéis. É apenas ao escolher uma obra para leitura que o leitor a reconstrói.

Esses conceitos, se não são novos, assumiram novo significado no século XX. Entre as diversas correntes teóricas que estudaram a questão da autoria de um texto, fidelidade, originalidade, leitura, leitor e autor, as que mais se aprofundaram foram a chamada Estética da Recepção e Derrida, não necessariamente nessa ordem.

O pensador francês Derrida, em suas obras *De la grammatologie* [Da gramatologia] e *L'Écriture et la difference* [A escritura e a diferença], ambas publicadas em 1967, propõe um conceito de leitura e uma nova postura do leitor diante do ato de ler. Ao sugerir que um texto "não passa de um emaranhado de sinais gráficos perdidos numa estante – a menos que haja um leitor", Derrida redefine diversos conceitos, tais como originalidade, autoria, leitura ou fidelidade, além de questionar a relação entre linguagem falada e escrita.

Coincidentemente, o ano de 1967 marca também o lançamento da chamada Estética da Recepção, cujo conjunto de autores dedica também especial atenção a esses conceitos, sempre partindo do ponto de vista do leitor para enfocar a obra e o ato da leitura.

Nesta seção, o que se pretende é partir das definições e propostas de teóricos dessas correntes – mas também de outras áreas, como a História da Arte – de modo a discutir a influência desses novos conceitos na prática artística e na definição de um cânone (ou cânones) literário e artístico. Se Derrida e a Estética da Recepção centram no leitor a ênfase da leitura de um texto, focam na postura do leitor diante de uma obra, obrigatoriamente as leituras se modificam e as obras lidas se mostram em nova dimensão. Se muda a forma de ler, obrigatoriamente mudam também a leitura e as

unesp

prescrições e as recomendações de obras a ler. Com isso, uma revisão do cânone e dessas práticas interpretativas pode fazer-se necessária. O que se pretende, portanto, é verificar as influências dessas correntes do pensamento literário no cânone estabelecido e na prática artística contemporânea.

A desconstrução do texto

Il n'y a pas de hors-texte.

Derrida

O conjunto de definições e procedimentos na obra de Derrida acabou por levar à construção mesmo de um método, correntemente chamado de *desconstrução.* Derrida evita tomar partido de qualquer doutrina filosófica e busca analisar a linguagem da escrita numa tentativa de fornecer uma perspectiva que questione a noção de qualquer tese filosófica embutida num dado texto. Derrida critica assim algo que ele chama de *gramatologia,* que pode ser definida como a "ciência da escrita e da textualidade de modo geral", algo situado "além da lingüística", por meio de contradições do próprio texto (Norris, 1982, p. 28).

Ao propor a desconstrução como processo que visa a destruição do *logocentrismo,* Derrida questiona o conceito de significado fixo de um texto. Mais tarde, Foucault (1983) – parafraseando Derrida – diria que "um texto morre ao ser escrito. Para que seja revivido, faz-se necessário o leitor". Ora, a decisão ativa de ler e a escolha sobre o que ler é portanto condição de existência de uma obra. Do mesmo modo, a decisão de como receber um texto fica a cargo de cada leitor.

Um cânone, portanto, nada mais é que um conjunto dessas escolhas, feitas a partir de cada leitura. Como a cada escolha corresponde uma renúncia, um cânone é feito da renúncia de milhares de obras. Só viverão aquelas escolhidas.

A escolha de obras de outros tempos portanto é uma maneira de reviver aquele tempo. A escolha de obras do passado é ao mesmo tempo uma reinvenção do passado. O passado é aquilo que dele fazemos no presente, propõe o fundador da História da Arte, o vienense Alois Riegl (Choay, 1992).

unesp

Na verdade, a imortalidade da Arte parece estar justamente vinculada à "liberdade de sua significação original e a seu renascer no espírito de cada nova época" (Ehrenzweig, 1969, p. 37). Ehrenzweig sugere justamente que a atividade artística tem sua fonte no inconsciente e o jogo artístico nada mais é que uma "troca de experiências". Personagens dessa troca são leitor e escritor, que têm como pano de fundo, apenas, a obra. Ora, uma vez que se trata de troca de experiências, difícil situar um desses participantes como ativo e o outro como objeto. Numa troca devem ser ambos ativos. E não é outro o entendimento de Derrida (1980), que prefere falar numa obra como receptáculo de idéias propostas pelo "primeiro autor". Aqui os conceitos de autoria, autor e leitor assumem nova dimensão.

Autor e leitor são ambos participantes ativos de leitura, do processo de criação e recriação de uma obra. Leitor e autor se complementam na leitura da obra e na troca de experiências. Nesse processo, deve dar-se uma integração: de um lado, a recriação da obra pelo leitor presente e atual amplia e renova as possibilidades de uma obra; no outro extremo, as proposições do primeiro autor arejam as idéias do leitor ao lê-las.

Umberto Eco (1976, 1981) apresenta idéias semelhantes em suas discussões acerca da teoria da realização artística. Segundo Eco, o processo artístico nada mais é que um "experimentar com a matéria (do veículo) e suas leis", não podendo o artista de antemão afirmar qual será seu resultado final. Faz-se um exame *a priori* sobre a obra desejada – a ideal – contrapondo-se-a à real – a que realmente se formará. Ora, esse processo não se encerra com a publicação de uma obra, mas tem continuidade em cada nova leitura de cada novo leitor, em cada novo momento. A nova leitura que um leitor faz de uma obra poderá estar incluída na imponderabilidade do primeiro autor e mesmo assim se constituirá ainda no experimentar de Eco. Impossível para um autor prever a recepção à sua obra de cada leitor, impossível para qualquer autor prever o resultado que sua obra provocará em cada leitor:

> Sim, é útil dar uma vista de olhos à gênese da obra e à própria obra [...] Mas aí não termina o processo literário. O escritor submete a sua obra à contemplação dos leitores e são estes que encerram o circuito e dão sentido final à literatura. (Imbert, 1984, p. 140)

Com isso, os conceitos de fidelidade e interpretação assumem novo significado. "Qual é o significado desta obra?" é uma pergunta tão sem sentido quanto resposta.

unesp

"Como interpretar corretamente esta obra?" é uma pergunta tão tola quanto distante do verdadeiro ato de ler.

Outro autor, Croce (1913), sugere também uma posição semelhante, ao propor que o leitor, num

> primeiro momento evoca a obra originária e, com base num ponto de referência, desencadeia o segundo momento, a leitura propriamente dita, expressão da personalidade do leitor, e, portanto, obra nova.

O texto a ser lido seria mero catalisador do processo de troca de experiências, o que culminará na nova obra, na obra recriada. Note-se que, para Croce, responsável pela construção do significado da obra é o leitor, não o autor. Ao situar a reconstrução de uma obra como "expressão da personalidade" do leitor – e não de seu autor – Croce propõe um conceito totalmente novo de fidelidade e interpretação. Mesmo Pound (1934) já tocara nesse ponto: "A ambição de dois leitores nunca será idêntica"[29] (p. 35).

Neste momento, pode ser conveniente verificar como uma outra área aborda esses conceitos, verificar como pensadores de uma área não necessariamente criadora abordaram a questão da reação do leitor à obra de arte.

A teoria da tradução, por exemplo, por força de ofício, tem na experiência do leitor um instrumento importante para definir o papel do tradutor (ele próprio um leitor): até que ponto quem traduz uma obra deve nela inserir sua própria experiência de leitor? Benjamin (1978) inicia essa discussão a partir do próprio conceito de autor. Segundo ele, os dois personagens envolvidos no processo artístico (autor e leitor) seriam intérpretes de uma mesma experiência. O dito autor configura-se em intérprete no momento em que *interprete* uma sua idéia em alguma matéria, em palavras. O leitor, por sua vez, deverá assimilar essa mesma idéia, não sem antes filtrá-la de acordo com seu próprio universo, e recriá-la numa nova matéria, num novo meio, dentro de um novo universo. Ora, os dois personagens – leitor e autor – estão portanto imbuídos de uma mesma tarefa: interpretar sensações. O primeiro autor deve interpretar em palavras suas experiências, ao passo que o leitor deve interpretar em experiências as palavras lidas.

---

[29] the ambition of no two readers will be identical.

unesp

Por sua vez, a discussão acerca da interpretação do autor e do leitor nos remete novamente aos conceitos de autoria, de originalidade e mesmo de fidelidade. Pareyson (1954) sugere que a fidelidade (caso exista) de uma leitura deve ser para com o mundo, para com o universo de cada um dos personagens envolvidos no processo. Pareyson chama mesmo *autor* a todos os envolvidos no processo de construção da obra de arte. Assim, haveria o *primeiro autor* e o *segundo autor,* que é o leitor com sua participação ativa de construtor da experiência estética, mesmo que única.

Mas Pareyson sugere que deve existir uma abertura, por parte do leitor, à personalidade do *primeiro autor*, de maneira que lhe permita o acesso à obra, a seu universo. E aqui cabe uma pergunta crucial: Mas o que seria o universo do autor? Ora, nada mais que aquilo que o leitor – baseado no seu próprio universo – *acredita que seja aquele universo*. Assim, a obra é o artista, "conta-nos sua personalidade. Conteúdo da obra é a própria pessoa do criador" (Eco, 1981). Assim, a recriação de uma obra no presente é a reconstrução do passado de que fala Choay.

Por falar em Choay – e seguindo nossa linha multidisciplinar, ao mesmo tempo aprofundando-a –, é interessante voltar a dar voz à história da arte e à arquitetura, áreas que também se defrontam com o problema. A mesma questão de definição de fidelidade (na restauração de uma obra de arte), de definição de estado original (de um monumento) manifesta-se no caso do patrimônio, seja ele histórico ou arquitetônico. Bacher (1986) sugere que

> o chamado estado original não passa de uma ficção, já que o fator tempo como transmissor da historicidade de um monumento tornou-se uma parte inegável e inseparável de sua existência. (p. 22)[30]

Em outras palavras, estaríamos preparados para aceitar como histórico, como universo histórico antigo, aquilo para que fomos treinados a aceitar como tal:

> Reconhecemos e aceitamos apenas aqueles monumentos do passado para os quais estamos programados no presente, para os quais por meio do presente –

[30] der sogennante Originalzustand eigentlich eine Fiktion ist, weil der Faktor Zeit als Vermittler des Geschichtlichkeit des Denkmals unwiderruflich und untrennbar Teil seiner Existenz geworden ist.

unesp

fundamentalmente por meio da arte do presente – estamos preparados para reconhecer. (idem, ibidem)[31]

E em outras palavras ainda, o leitor da obra de arte se complementaria na leitura da obra e na "troca de experiências" com o autor, como sugere Ehrenzweig (op. cit.). (Mais adiante voltaremos a discutir esse assunto, o patrimônio histórico e artístico.) Ehrenzweig parte justamente do pressuposto de que a atividade artística teria sua fonte no inconsciente e o jogo artístico nada mais seria que uma "troca de experiências". Assim, essa troca se realizaria entre autor e leitor, tendo como pano de fundo, apenas, as idéias propostas pelo "primeiro autor", termo mais tarde também utilizado por Derrida (1980).

Assim, o processo de leitura de uma obra de arte seria um "exercício de congenialidade" (Pareyson, 1954). Aí criador e leitor aparecem como co-autores da obra. "O leitor de uma obra mostra, ao mesmo tempo, a obra e a leitura que ele dela fez" (idem). Ora, como a forma da obra de arte é um processo de comunicação entre dois indivíduos, "a pessoa do criador se forma na obra", assim como a pessoa do leitor no momento da leitura.

O ponto central dessa análise de Pareyson é a indissociabilidade entre a obra e sua interpretação, uma vez que se confundem. Interesses dessa análise devem ser "tanto a gênese como as propriedades formais e as reações do fruidor" (Eco, 1981) ou, em outras palavras, a personalidade do criador, a obra em si e a personalidade do leitor.

O pensador austríaco Wittgenstein (1945) propõe ainda algo no mesmo sentido: os significados na linguagem não existem até que sejam utilizados. Só então, à medida que frases e idéias vão sendo formuladas é que se vão estabelecendo esses significados. Daí tem-se que cada produção é una; cada leitura, cada interpretação, diferente das anteriores.

Todos esses autores têm em comum o fato de virem corroborar, no campo da leitura (e nas artes também, especialmente nas artes ditas performáticas, como a música ou o teatro), a liberdade do leitor ou do intérprete e o enriquecimento que ele traz à obra

[31] wir erkennen und akzeptieren nur jene Denkmäler der Vergangenheit, auf die wir durch das Heute programmiert sind, für die wir durch die Gegenwart – sehr wesentlich auch durch die Kunst der Gegenwart – zur Erkenntnis vorbereitet sind.

unesp

no momento em que torna pessoais suas interpretações. O conceito de objeto imutável nada mais é que o de objeto histórico da história das artes ou da arquitetura, ao tentar definir quais de suas obras devem ser preservadas.

Ora, se não é esse mesmo o ponto central na definição de um cânone literário. A preocupação em elaborar listas de leitura, listas com obras a serem lidas – não importa qual seja sua intenção: ajudar na formação estética de estudantes, ajudar no desenvolvimento da linguagem de alunos, ajudar na construção do caráter de futuros cidadãos – segue esse mesmo preceito de elevar determinadas obras à categoria de monumentos, de objetos imutáveis, de peças históricas. Ao elaborar listas de obras a serem lidas, parece-se estar ligado ainda à idéia de que uma determinada obra provocará em seus leitores os mesmos efeitos – em cada indivíduo, geração após geração. Ao elaborar listas de livros a ler, na raiz dessa preocupação parece estar a intenção de informar conteúdos, de formar referências, de oferecer um objeto esteticamente aceito – como se cada leitura provocasse as mesmas formulações em cada leitor.

Abandonando momentaneamente a questão da propriedade do cânone – literário ou artístico – convém voltar a nosso grupo de autores da Estética da Recepção, para ver o que dizem. Esse grupo de teóricos também se preocupou em verificar a propriedade e a estabilidade (ou a perenidade) das listas de obras, mesmo que indiretamente.

Um desses autores é Gadamer (1960), que concentra suas pesquisas em torno da historicidade. Na busca das origens da compreensão do objeto artístico, Gadamer encontra respostas na relação entre passado e presente. Segundo Gadamer, a compreensão de uma obra seria uma inter-relação entre a experiência passada do leitor com o mundo e sua situação presente. Mas Gadamer atribui ao conceito de história algo mais amplo que a simples consciência do passado. Gadamer atribui ao conceito de história a capacidade de relacionar o passado ao momento em que o leitor está inserido. Assim, qualquer experiência pertenceria à essência histórica de Gadamer. Experimentar é aprender.

De fato, Gadamer busca lançar nova luz sobre textos mais antigos, enfocando o papel do leitor. Sua afirmação de que na leitura da obra de arte ocorre "um diálogo entre os dois tempos, pois compreender o que um texto nos diz envolve a reconstituição da questão à qual ele responde" (apud Rodrigues, 1994, p. 71), está contida na célebre defesa que Descartes (1930) faz da leitura como ponto de partida para a construção do conhecimento, em seu *Discurso do Método*:

unesp

> a leitura dos bons livros é como uma conversa com os espíritos mais cultos dos séculos passados, que foram os seus autores, e como que uma conversa erudita, na qual esses autores nos descobrem os seus melhores pensamentos. (p. 33)

Ou que seja uma conversa "com homens muito mais sábios e mais interessantes que aqueles que podemos ter a chance de conhecer à nossa volta", nas palavras de Proust .

A partir dessa concepção, Gadamer propõe então a obra de arte como um "aparelho" que utilizaríamos para ver o próprio mundo. Sem esse aparelho, o leitor viria um mundo sem se aperceber dele verdadeiramente, um mundo como que desfocado. A partir da leitura de uma obra de arte é que o leitor ampliaria sua visão do mundo e da capacidade de nele se situar.

Escrita e memória

> *Um medicamento* [phármakon] *nunca pode ser simplesmente benéfico.*
>
> Platão

Ao propor seu método de leitura, ao revisar definições, ao discutir o papel de obra, leitor e autor, Derrida sem dúvida catalisa um novo questionamento sobre o que ler e por quê. E no cerne dessa questão está a relação entre linguagem falada e escrita, numa especulação já iniciada com Platão.

O pensador grego sugere que a escrita é algo a meio caminho entre o remédio e o veneno. Se por um lado a escrita supre a falta da presença, elimina a distância entre falante e ouvinte, por outro lado a escrita mina a memória e pode tornar o pensamento e o raciocínio dependentes da palavra escrita. Platão trata do assunto em dois ensaios, *Fedro* e *Timeu,* e usa o termo *phármakon.* O termo grego pode justamente ser usada alternadamente para veneno ou remédio, ambigüidade que não foi retida em português nos equivalentes *medicamento, remédio* ou *veneno* (o termo técnico *fármaco* manteve algo dessa indefinição, uma vez que se trata de um termo genérico, referente a qualquer composto químico para ingestão humana, mesmo caso de *droga*). Ponto central da

unesp

ambigüidade da escrita é seu papel em relação à memória. De um lado, Platão situa e memória viva e do outro a mera repetição. A memória viva só seria possível por meio da linguagem falada, ao passo que a escrita possibilita a mera repetição de algo estabelecido (um texto) – não passa de um auxílio mnemônico.

Essa visão platônica foi mantida até muito mais tarde, como um "suplemento" da linguagem. É essa a palavra que Rousseau usaria mais tarde, no século XVIII, ao retomar a concepção. O suplemento para Rousseau seria algo que existiria num plano secundário à linguagem:

> Como a doutrina mística das formas de Platão, o efeito é depreciar as atividades da arte e da escrita, por meio de um constante busca da metafísica pura da presença, cuja distância as condena a um jogo infinito de imitação enganadora. (Norris, 1982, pág. 33)[32]

E em pleno século XVII, em 1688, haveria ainda quem se lamentasse do efeito da escrita sobre a perda da memória:

> hoje não aprendemos quase mais nada de cor, porque habitualmente temos os livros que lemos e aos quais podemos recorrer quando necessário, e cujas passagens podem ser citadas de forma mais segura transcrevendo-as do que confiando na memória, como se fazia outrora. [33] (Charles Perrault, apud Choay, op. cit., p. 17)

Já no século XX, Barthes traça um paralelo entre a criação da escrita e a da fotografia, um novo *phármakon,* que teria o duplo poder de agir em dois planos da memória: "abonar uma história e ressuscitar um passado já morto" (apud Choay, op. cit., p. 22).

E, de volta à escrita, no pensamento estruturalista, da mesma maneira, a fala é tida como mais próxima do pensamento, uma vez que é expressão da presença do autor. Já a escrita, com sua existência independente, não pressupõe a presença do autor. A mesma concepção é mantida mesmo na Estética da Recepção: "Com a escrita, a

---

[32] Like Plato´s mystical doctrine of forms, the effect is to devalue the activities of art and writing by constant appeal to a pure metaphysics of presence, their distance from which condemns them to an endless play of deceitful imitation.

[33] aujourd´hui [...], on n´apprend presque plus rien par coeur, parce qu´on a ordinairement à soy les livres que l´on lit, où l´on peut avoir recours dans le besoins, et dont l´on cite plus sûrement les passages en les copiant que sur la foy de la mémoire comme on faisoit autrefois.

unesp

intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir", sugere Ricouer (1996). "A escrita é sinônimo de autonomia semântica do texto" (p. 37).

Mas Derrida propõe que a escrita, por seu caráter de veículo de discurso inteligível, estaria num mesmo nível que a fala. Em sua obra *A farmácia de Platão* (1991), Derrida dedica-se a mostrar as contradições da proposta platônica (e a de Rousseau): fala e escrita seriam ambos suplementos do pensamento. Ao propor o fim da hierarquização entre fala e escrita, Derrida parece abrir caminho para o a Estética da Recepção, que propõe igualmente o fim da hierarquização entre leitor e autor, entre os atores do processo artístico. De fato, talvez seja mais que coincidência o fato de Hans-Robert Jauss ter proferido sua célebre conferência *Provocação* (na Universidade de Constância, em Koblenz na Alemanha) – que se tornou marco inicial do que mais tarde ficaria conhecido como Estética da Recepção – *no* mesmo ano da publicação de *De la grammatologie,* em 1967.

É certo que os antecedentes dessa corrente de pensamento estético devem ser procurados bem antes. Aristóteles, em sua *Poética,* já havia se preocupado em definir a qualidade da obra artística a partir da experiência vivida por seu leitor, colocando o receptor como parte integrante da obra artística. É esse o momento precursor da Estética da Recepção e trata-se de uma visão que contrasta com as correntes estética que mais tarde centrariam sua preocupação especificamente no objeto de arte. Entrementes, se a preocupação com o receptor, com a experiência vivida pelo leitor da obra de arte, esteve mais ou menos presente desde a época de Aristóteles, foi apenas a partir de Jauss que ela ganhou sistematização.

De fato, antes da formulação da Estética da Recepção, a figura do leitor era colocada em um plano muito posterior ao do texto, secundário ao plano dos significados ou ao do autor do "texto original". "É a primazia do texto sobre o sujeito" (Coracini, 1992). Arrojo (1992) reclama do "não-reconhecimento de seu [do leitor] papel essencial de autor e construtor de significados".

Ehrenzweig (1969) sugere que a plena leitura de um texto só se dá no momento em que o leitor "suscita a *Gestalt*" a partir de uma idéia inicial proposta pelo texto. O que a leitura dá é uma reminiscência do que aquela palavra, aquele texto, poderia significar para aquele indivíduo naquele ambiente e naquela época em que foi escrito. A tarefa de construir o significado fica toda ela por conta do leitor, que, pela sua própria natureza, está fadado a não cumpri-la. Seleskovitch (1983) sugere que a plena

unesp

reconstrução de um texto só se dá com o que ela chama de "leitor onisciente". Esse leitor é aquele "cuja competência lingüística deve ser complementada pela sua bagagem cognitiva". É aquele que complementa o discurso recebido, a informação recebida, com seu conhecimento prévio, ao mesmo tempo em que o "orador adapta quantitativamente seu discurso aos conhecimentos permanentes que ele supõe em seu interlocutor".

Som e escrita

Existe uma grande diferença entre a práxis da interpretação musical de hoje e de antes do Estruturalismo. Na verdade, o Estruturalismo parece mesmo ter encontrado na música um porto seguro (ou vice-versa). Coincidentemente ou não, a criação da Musicologia como saber autônomo foi contemporânea de Saussure: a vertente teórica dos estudos musicais foi criada como disciplina universitária na Alemanha no final do século XIX.

Antes do advento dos estudos musicológicos, o som sempre estivera em primeiro plano. O texto musical impresso no papel era claramente (e meramente) o suplemento rousseauniano do som, um meio de compensar a falta da presença do autor. Não cabia aqui a discussão acerca da primazia do texto musical: o som sempre precedera a escrita.[34]

Assim, Haydn ou Bach, no século XVIII, Chopin ou Liszt no século XIX, Nazareth ou Guarnieri no século XX não se ocupavam em registrar precisamente suas composições, seu texto musical, já que dos músicos ou intérpretes, supunham-se-os versados na estética musical vigente, na linguagem musical de seu tempo. Num caso bastavam as notas, que fixavam a altura e a duração dos sons; noutro caso alguma indicação de fraseado, à maneira de uma pontuação textual primitiva, era suficiente; em raríssimas ocasiões, marcava-se timbre ou cor.

O bom músico contemporâneo de Haydn o era dentro de uma determinada estética e certamente desconhecia a existência de tudo que não fosse de sua época; mais, desconhecia mesmo o próprio fato de que um dia houvera outra maneira de fazer música, de compor, de interpretar. Não havia preocupações sobre fidelidade textual.

[34] A partir do advento de certas correntes musicais no início do século XX – música concreta, música eletrônica, música eletroacústica – a elaboração da partitura passa a preceder a realização musical. A partitura passa a consistir-se em conjunto de preceitos para a obtenção de determinados efeitos.

unesp

Mais: não havia preocupação acerca do texto impresso (que não tinha o efeito medicinal de Platão) uma vez que produções de outras épocas – quando eram conhecidas – adequavam-se ao universo estético contemporâneo.

As notas grafadas eram, então, um mero guia para a realização das figurações, maneirismos e afetos já tão conhecidos.[35] Aqui e ali, logicamente, notavam-se modos de executar que se distanciavam daquela estética, mas que eram justamente sentidas como exceções, como acontecimentos – a singularidade do estilo de que fala Proust (1994a) –, por fugirem a um padrão estético.

Em uma palavra: uma determinada visão estética existia em um mundo onde não havia registros fonográficos nem livros, um mundo em que a cultura da informação era privilégio de poucos. A missa que Bach terminava sábado à noite era estreada no serviço matutino do dia seguinte. E para a semana seguinte já se esperava, não uma nova execução da obra, uma outra interpretação da obra, mas a execução de algo novo! (Não seria exagero especular que aparece aqui rediviva a preferência de Platão pela memória viva – o novo, a linguagem falada, equivalente à criação musical instantânea –, em detrimento da mera repetição – a repetição de algo já ouvido, a leitura.)

Assim, um indivíduo dificilmente ouviria a mesma obra mais de uma vez em vida. Daí os modelos, os padrões seguidos nas composições da época, os chamados estilos. Se ouviremos numa única oportunidade uma obra, cumpre – além de estarmos atentos – reconhecermos nessa obra elementos que nos ajudem a formular referências. Justamente a forma, os modelos, tão caros aos clássicos, vinham ao encontro dessa expectativa (Schonberg, 1963; Harnoncourt, 1982).

---

[35] As próprias mudanças nos princípios da notação musical são decorrentes dessa maneira de pensar. Hoje em dia vários autores distinguem entre *notação técnica* e *notação musical.*
Para uma situação em que intérprete e compositor sejam versados num mesmo universo estético, basta indicarem-se notas e ritmos – o leitor ou intérprete saberá com certeza os efeitos pretendidos e os artifícios a serem empregados para sua realização. É essa a notação musical, cujo exemplo são as tabulaturas medievais ou, contemporaneamente, as publicações com músicas populares cifradas para violão.
Já compositores atuais, na falta de compromisso ou qualquer relação com seus leitores ou realizadores, privilegiam a notação técnica. Aqui dá-se especial atenção aos mecanismos necessários para que sejam obtidos determinados efeitos acústicos, musicais. Indicam-se mesmo a intensidade de cada nota, a duração em segundos (por excelência a noção antimusical de tempo) de cada trecho. De fato, salta aos olhos a profusão de simbologia e indicações utilizadas por compositores nossos contemporâneos, por meio dos quais tentam como que criar e situar o intérprete numa determinada atmosfera estética (Harnoncourt, 1982). Com esse tipo de notação, técnica, o texto escrito desvencilha-se definitivamente do som e torna-se mesmo a obra. O suplemento subverte a antiga ordem.

unesp

Hoje, por outro lado, a interpretação musical é claramente subjugada pela "santidade da nota impressa" (Schonberg, 1963). Pode haver várias razões para essa mudança de visão, e entre elas seguramente está o fato de que nos ressentimos hoje de uma estética musical clássica consolidada. Simplesmente não há. Parece termos-nos perdido em algum momento em meio a tantas tendências. Hoje já não sabemos o que nos espera ao dirigirmo-nos a um concerto de música clássica contemporânea. A criação musical clássica hoje é dedicada a *iniciados*. (Ou poderíamos dizer que a criação musical de vanguarda é erudita.)

Não estamos nos referindo aqui ao "destinatário iniciado" de Seleskovitch (1983), aquele "cuja competência lingüística deve ser complementada pela sua bagagem cognitiva". Esse é justamente o ouvinte, o destinatário clássico, pré-Estruturalismo. É aquele que complementa o discurso recebido, a informação musical ouvida com seu conhecimento prévio, ao mesmo tempo em que o "orador adapta quantitativamente seu discurso aos conhecimentos permanentes que ele supõe em seu interlocutor" (idem).

Ao contrário, o ouvinte da música clássica contemporânea faz parte de uma confraria hermética que produz música para si, formando um círculo vicioso, um sistema fechado, de onde quase sempre nada sai. Nenhuma produção musical nos atinge, a nós daqui do lado de fora. "As novidades, algumas vezes, não conseguem interessar a ninguém senão da primeira vez" (Stravinski & Craft, 1984).

Pois no curso desses acontecimentos estéticos é que se estabeleceu na prática musical do mundo acadêmico um movimento singular. O que atualmente chama-se genericamente de Historismo surgiu com a proposta de resgatar coisas como originalidade e literalidade de obras dos séculos XVII e XVIII. Trata-se de um movimento que se ressente ainda de uma formulação teórica consistente, mas que domina atualmente a prática musical universitária em diversos centros, principalmente na Holanda e nos Estados Unidos. No Brasil há já diversas universidades que incluíram e mantêm disciplinas com nomes tão sugestivos quanto ingênuos, como é o caso de uma disciplina chamada Autenticidade Histórica na Interpretação Musical (Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – Pós-Graduação lato sensu, Especialização em Música, 2001).

Idéia central do Historismo – resumida no esdrúxulo título da disciplina citada – é que na prática musical deve-se ater ao conhecimento e à estética musical da época em que cada obra criação foi concebida. Em outras palavras: uma obra de Haydn deve ser

unesp

executada o mais próximo possível das intenções de seu autor; deve ser executada com instrumentos construídos de acordo com o desenvolvimento técnico da época; deve ser executada dentro da (suposta?) estética daquele tempo; deve evitar quaisquer acréscimos extemporâneos. Quaisquer influências extemporâneas são consideradas "barbarismos" (Harnoncourt, 1982).

Harnoncourt (1982), se não descreve teoricamente o Historismo, faz um apanhado de algumas práticas de seus adeptos, advertindo contra seus excessos e chamando a atenção mesmo para a impossibilidade de levar a cabo o projeto historista. E a resposta certa vem de Coracini (1992): "Mas poderíamos ainda nos iludir quanto à permanência do texto como objeto imutável, [...] sem cairmos nas ciladas do logocentrismo?" (p. 17).

O Historismo preocupa-se com cada detalhe da época, mas só se esquece de abordar a questão de como fazer o leitor-ouvinte portar-se como seu congênere de 300 anos atrás. Ora, o que o Historismo propõe nada mais é que a primazia do texto tomado meramente como elemento gráfico – da palavra (da nota musical) escrita, de supostas características do autor e de sua época – sobre o conteúdo e sobre a figura de seu leitor, de seu intérprete. Essa concepção esbarra na definição de vários conceitos já discutidos aqui. Como considerar a originalidade de um texto depois de Foucault propor que todo texto (mesmo o musical) não passa de um *comentário* sobre algo já dito? Por outro lado, esse texto não deixa de ser ao mesmo tempo novo, uma vez que sofreu um rearranjo, que contém novas perspectivas históricas. Barthes (apud Norris, 1982) igualmente sugere que todo texto é uma grande citação de experiências passadas, consciente ou inconscientemente.

Impossível para o leitor de Foucault, para o ouvinte musical, ao buscar desvendar o "emaranhado de sinais gráficos" de que fala Derrida, poder contar com a presença imediata do autor para verificar a chamada autenticidade de sua proposta interpretativa. Por outro lado, na música, não obstante o movimento historista, subsiste a crença e o desejo de que o intérprete musical recrie a obra (resgatando-a do esquecimento, como diria Foucault). Assim, vamos a um concerto com o intuito, sim, de ouvir um ponteio de Guarnieri, mas também, ou principalmente, pelo desejo de ouvir a interpretação que dela faz fulano ou beltrano.

Infelizmente, essa contradição na prática musical – ingenuamente buscar manter-se autêntico *versus* interpretação pessoal – carece de sustentação teórica a embasar a

unesp

discussão. Ao fazer a prática musical discutir com a literatura, força-se o estabelecimento de novos fundamentos. Ao trazer para a prática musical a discussão acerca do papel do texto entre leitor e autor, ganha nova dimensão o repertório (o cânone) musical: muda o foco sobre o cânone (o repertório) estabelecido, o que necessariamente deve levar a uma revisão desse repertório.

A reinvenção do passado

Nossa lembrança do passado não pára de crescer. A cada dia vemos crescer nosso passado com a inclusão de bens, de novos tipos de bens, do quadro cronológico, de espaço geográfico e cultural como produtor de bens artísticos e culturais. Quem nos faz essa advertência é Françoise Choay, em sua obra *L'Alegorie du patrimoine* [A alegoria do patrimônio].

Antes de concluir esta seção, é interessante verificar o que a história da arte tem a dizer acerca do assunto. Depois da literatura, parecem ser os estudos históricos da arte os que mais têm avançado na discussão acerca de seus fundamentos e de suas premissas. E o livro de Choay traça uma história do que hoje chamamos *patrimônio histórico e artístico*, desde o período de identificação até a formalização de instrumentos de proteção em diversos documentos legais. Seu estudo tem como foco os objetos de arte, o patrimônio artístico e histórico, a arquitetura, os monumentos. Mas ao tratar desses objetos do passado, da herança cultural e artística, Choay aborda diversos conceitos que podem nos interessar. O que a literatura chama *cânone,* a história da arte chama *patrimônio.*

A proteção e preservação do patrimônio artístico da maneira como a conhecemos hoje é equivalente à preocupação da Biblioteca de Alexandria em preservar e reunir num só lugar toda a memória escrita do mundo. Entretanto, não foi senão recentemente que o Ocidente parece ter acordado para o valor desse patrimônio artístico. Choay situa por volta de 1400 o aparecimento das primeiras tentativas de identificação do patrimônio artístico e arquitetônico. E, de maneira curiosa, essa preocupação surgiu exatamente a partir da literatura:

> Por meio dos textos clássicos, que sua [de Petrarca] leitura filológica e crítica quer restaurar em sua pureza original, Petrarca revela uma Antiguidade desconhecida, a que ele apõe os qualificativos de santa e sagrada [...] A leitura purificadora do poeta, que queria ler os versos de

unesp

> Virgílio sem barbarismos nem glosas, descobriu e instituiu a distância histórica. Caberá a seus sucessores aprofundá-la cada vez mais. (Choay, 1992, p. 36-37)[36]

Assim, a partir de um interesse crescente pela literatura da Antiguidade, a partir do desejo de conhecer o ambiente onde aquelas obras haviam sido concebidas, é que se chegou ao interesse pela cidade daqueles autores: Roma. Com isso, a cidade eterna viu-se alvo de uma peregrinação inédita em sua história. A partir do interesse pelo ambiente, surgiu o que Choay chama de "efeito Petrarca" ("effet Pétrarque"):

> Contudo, esses visitantes, salvo exceção, não estão interessados nos monumentos em si. Para eles, o testemunho do texto sobre o passado é mais importante que todos os outros. É principalmente Cícero, Tito Lívio, Sêneca, que os humanistas vêm evocar e invocar em seu ambiente. [37] (idem, p. 38)

Esse efeito, se partiu da literatura, teve rápidos efeitos sobre a prática das artes plásticas e da arquitetura.

> Com efeito, durante as décadas de 1420 e 1430, seria travado um diálogo sem precedentes entre artistas e humanistas. Por um lado, os primeiros formam o olhar dos segundos, ensinando-lhes a ver com outros olhos. Por sua vez, estes últimos revelam aos arquitetos e aos escultores a perspectiva histórica e a riqueza da *humanitas* greco-romana, cujo conhecimento dá à sua visão das formas antigas uma acuidade e uma profundidade novas.[38] (idem, p. 40)

Mas esse interesse inicialmente tinha motivação semelhante à dos filólogos de Alexandria. Seu interesse não fora avivado por uma relação histórica, tampouco por um

---

[36] A travers des textes classiques que sa [de Petrarca] lecture philologique et critique veut restaurer dans leur pureté originelle, Pétrarque dévoile une Antiquité (*Vetustas*) inconnue à laquelle il décerne les qualificatifs de sainte et sacrée [...] La lecture purificatrice du poète, qui voulait lire les vers de Virgile sans barbarismes et sans gloses, a découvert et fondé la distance historique. Il restera à ses successeurs humanistes de la creuser toujours davantage.

[37] Cependant, sauf exception, ces visiteurs ne sont pas intéressés par les monuments eux-mêmes. Pour eux, le témoignage du texte sur le passé l'emporte encore sur tous les autres. Cést avant tout Cicéron, Tite-Live, Sénèque, que les humanistes viennent évoquer et invoquer dans leur cadre.

[38] En effet, durant les années 1420 et 1430, un dialogue sand précédent allait se nouer entre artistes et humanistes. D'une part, les premiers forment le regard des seconds, leur apprennet à voir avec d'autres yeux. D'autre part, ces derniers révèlent aux architectes et aux sculpteurs la perspective historique et la richesse de l'*humanitas* gréco-romaine dont la connaissance donne à leur vision des formes antiques une acuité et une profondeur nouvelles.

unesp

instinto de preservação de marcos do passado. Seu interesse era antes pelo caráter modelar das obras: "Seu valor não se prende à sua relação com uma história à qual conferissem autenticidade [...] São modelos, servem para suscitar uma arte de viver e um refinamento que só os gregos tinham" (idem, p. 27).[39]

Assim, os humanistas se fascinavam pelas obras "por suas dimensões, por seu refinamento e a maestria de sua execução, pela riqueza de seus materiais" (idem, p. 30).[40] Estudar essas obras, analisá-las era caminho para atingir a perfeição estética em seu próprio tempo. Ora, se não estamos aqui diante da mesma motivação que levou à elaboração das primeiras listas de leitura, a elaboração de um conjunto de modelos que sirvam de ponto de partida para a criação presente.

E não foi até o início do século XX que houve um despertar por outros aspectos da herança artística do passado. Um dos primeiros estudiosos a sistematizar essa herança, a elaborar o novo conhecimento foi o vienense Alois Riegl, responsável pela estruturação da história da arte como disciplina. Mas o trabalho de Riegl só foi possível depois dos acontecimentos do século precedente, em especial aqueles a que nos referimos já no capítulo precedente, o positivismo e o cientificismo de que se buscava impregnar todos as áreas do conhecimento.

Riegl consagrou a noção de "monumento desejado" [*gewolltes Denkmal*], segundo a qual a construção da simbologia de um monumento se dá no presente (Bacher, 1986, p. 20). O passado se constrói hoje, é o que dele fazemos no presente. Sobre o passado, Victor Hugo escrevera mesmo, em uma carta de 1825, que seria "aquilo que uma nação tem de mais sagrado, depois do futuro" (idem, p. 103).[41] De fato, Choay afirma mesmo que "toda construção, qualquer quer seja o seu destino, pode ser promovida a monumento pelas novas técnicas de 'comunicação'" (idem, p. 19).[42] O valor simbólico atribuído ao objeto artístico, cultural, portanto, é um valor do presente, criado no presente.

Mas há quem veja nesse exercício de recriação do passado, um tônus revigorante para a prática artística do presente:

---

[39] Leur valeur ne tient ni à leur relation avec une histoire qu'ils authetifieraient [...] Ce sont modèles, propres à susciter un art de vivre et un raffineent que seuls les Grecs avaient connus

[40] par leurs dimensions, par le raffinement et la maîtrise de leur exécution, par la richesse de leurs matériaux.

[41] ce qu'une nation a de plus sacré, *après l'avenir.*

[42] toute construction, quelle que soit sa destination, peut être promue monument par les nouvelles techniques de 'communication'.

unesp

> Quanto mais forte for a defesa do passado com armas da ciência à frente da tarefa sócio-política, tão maior e mais durável será sua provocação sobre a arte do presente. Antagonismo ativo é aqui o princípio essencial e não a reconciliação irrefletida. (Bacher, op. cit., p. 24)[43]

Uma diferença essencial entre preservação de herança arquitetônica e literária é o espaço para a produção do presente. Enquanto cada edifício antigo preservado representa uma diminuição do espaço para a produção contemporânea, cada obra literária do passado representa uma fonte a mais para a criação atual.

Se neste capítulo nos dedicamos a verificar alguns conceitos e definições, no capítulo que se segue, haveremos de complementá-los com similares inerentes às outras artes. A partir dos conceitos apresentados até agora, convidamos a um passeio por outras artes – música, arquitetura e artes plásticas –, passeio em que contaremos com a literatura como guia. Mas, antes, faz-se necessário uma palavra sobre a crítica e a ideologia e sua relação com a obra de arte.

[43] Je stärker die Verteidigung der Vergangenheit mit den Waffen der Wissenschaft vor dem Hintergrund eines gesellschaftspolitischen Auftrages ist, um so grösser und nachhaltiger wird die Provokation sein, die davon für die neue Kunst der Gegenwart ausgeht. Aktiver Antagonismus ist hier das wesentliche Prinzip und nicht die reflexionslose Versöhnung.

unesp

II – Crítica e obra de arte

O espaço e o tempo

Ao falar em cânone, cumpre definir uma série de conceitos, elaborar uma série de definições. A primeira dessas questões talvez seja a que se discutiu nas seções anteriores, a razão do próprio cânone. Mas, uma vez decididos pelo cânone, aceita sua existência, restam-nos ainda diversas definições. Uma delas: Qual será o universo de nosso cânone? Se a amplitude de nosso cânone é universal, a resposta é fácil: todas as obras escritas em todos os tempos, em todos os idiomas, por qualquer escritor de qualquer sexo ou raça, publicada ou não, de qualquer gênero. Tão fácil como a resposta, impossível se mostra tal tarefa. Impossível reunir esse universo, uma impossibilidade que começa com o simples aspecto físico (onde reunir tal profusão de obras?) para terminar na inexeqüibilidade prática de tal empreitada.

Na verdade, nenhum cânone se arrouba essa amplitude. Antes, define-se um universo com limites geralmente um tanto melífluos. Assim, fala-se em "cânone ocidental" (Bloom, 1995), "cânone brasileiro colonial" (Kothe, 1997) ou outro cânone com outra restrição qualquer. Mesmo ao propor restringir o universo do cânone às obras escritas no Ocidente, como faz Bloom, por geral que seja, a tarefa é ainda de definição difícil. O que é o Ocidente? A herança cultural greco-romana, como querem os clássicos? Ou a herança judaico-cristã, como querem outros? Se falamos em herança cristã, não podemos desconhecer o primeiro dos livros cristãos, a própria Bíblia. Mas, e nesse caso, não estaríamos diante de um livro oriental, por excelência, um livro que compila séculos (talvez milênios) de tradição oral do Oriente Próximo, da Mesopotâmia, talvez mesmo da cultura hindu?

Se optarmos pela outra via, a da herança cultural greco-romana, da mesma maneira esbarraríamos nas fontes árabes, egípcias (coptas) ou fenícias – para ficar apenas nas mais conhecidas – em que a cultura grega clara e irrefutavelmente bebeu. A própria escrita grega deve a povos semitas sua base e tanto Atenas quanto Esparta, tanto pensadores quanto guerreiros helênicos, sempre tiveram os olhos mais voltados para o Oriente – para a Pérsia, o Egito, a Suméria, Antioquia e Samarcanda – do que para o Ocidente balcânico, terra por excelência de bárbaros, do *xenós*.

Mas, tentemos esquecer esse ramo da herança e concentremo-nos na porção apenas ocidental da cultura grega. Nem aí encontraremos saída. O Ocidente que se

unesp

construiu a partir do helenismo novamente se defrontará com o Oriente. Bastarão alguns séculos para que a Europa medieval novamente busque no Oriente a saída das trevas em que havia se metido, saída desta feita personificada em Avicena e Averróis, nos alquimistas e nos destiladores, em Isidoro e sua escola de tradutores em Sevilha, igualmente de base árabe. Os mais de setecentos anos de colonização árabe na Península Ibérica por certo não poderão ser desconsiderados na formação da Idade Moderna européia: a partir do califado de Granada, a música européia nunca mais seria a mesma, a ciência encontraria novos rumos, a arte e a arquitetura ganharam novos padrões. A afirmação de Burton de que "o Ocidente e o Oriente nunca se encontrarão" apenas completa outra: "O Ocidente é uma invenção do Oriente" (apud Lovell, 1999, p. 77). Burton é o pai do orientalismo, responsável por introduzir o Ocidente na literatura árabe, com suas traduções das *Mil e uma noites,* do *Kamasutra* e de vários outras obras, no fim do século XIX. Ao dar de conhecer ao Ocidente parte da literatura árabe em seu recorte (um cânone?), Burton acabou criando ele mesmo uma imagem do Oriente.

O procedimento de buscar definir um recorte – um espaço geográfico ou um espaço no tempo, a partir do qual fosse possível definir um cânone – poderia ser continuado, mas não é isso que nos interessa aqui. Interessa-nos aqui deixar claras as dificuldades de fazer um recorte cultural num universo artístico-literário a partir do qual se possa propor um cânone. A opção de Bloom simplifica a questão, se não a resolve: opta simplesmente por obras escritas em idiomas nacionais europeus. Depois da literatura grega e latina, precursora, o que aparecem são textos italianos, espanhóis, ingleses, alemães ou franceses. A grande exceção são textos russos. Assim, o "ocidente" (no caso de Bloom assim mesmo, com inicial minúscula) de Bloom é por sua vez um recorte do Ocidente, seja lá o que isso queira dizer. O recorte de Bloom parece mesmo privilegiar aqueles idiomas europeus que encontraram guarita na América do Norte desde a histórica atracação do Mayflower no século XVII. Kothe define bem o processo:

> A historiografia literária tende a consolidar modelos de interpretação segundo interesses de oligarquias, a ponto de não se perceber mais, com a repetição e o estabelecimento do cânone, a diferença entre os fatos havidos e a narrativa desses fatos, entre a interpretação institucionalizada e a natureza do objeto. (1997, p. 11)

unesp

Ao propor, mesmo que passivamente, a exclusão da produção artístico-literária em língua portuguesa, finlandesa, romena, húngara, em idiomas balcânicos ou bálticos, enfim, de todas aquelas etnias e culturas que não participaram da migração em massa para a América do Norte – num processo que buscou a recriação do espaço cultural do Ocidente no Novo Mundo –, parece estar em jogo um viés político. Novamente lembramos Kothe: "Toda interpretação que postule algo diverso do cânone tende a ser ignorada" (idem, ibidem).

Mas a exclusão vai além daqueles que ficaram para trás no Velho Mundo: ao desconsiderar a produção colonial naqueles mesmos idiomas (francês, inglês ou espanhol), para incluir em seu cânone ocidental apenas a produção em inglês do Novo Mundo, é também difícil deixar de querer crer que não haja um viés político. Assim, no ocidente canônico bloomiano há vários textos em inglês produzidos nos Estados Unidos (Whitman, Dickinson, etc., produzindo num idioma europeu de forte tradição literária transplantado para o continente americano), mas não há um texto sequer em espanhol produzido ao sul do Rio Grande (região onde vários autores produziram literatura num idioma europeu de forte tradição literária transplantado para o continente americano). Semelhanças e diferenças aqui podem ser mais que coincidência.

Na verdade Bloom não exclui de todo essa produção literária de base ibérica. Bloom inclui em seu cânone ocidental Borges e Fernando Pessoa, mas o faz de um modo que esses autores ficam mais no plano de curiosidade, como bem lembra Kothe: "Caso consiga vencer a barreira do silêncio, tende a ser desclassificado como deformação [...] Consegue às vezes tornar-se um *curiosum*" (idem, ibidem). De fato, Bloom situa os autores a partir de um ponto no mínimo curioso, anunciado já no título do capítulo em que trata da América Latina: "Borges, Neruda e Pessoa: o Whitman hispânico-português" (op. cit., p. 431). Ver um sistema literário a partir de outro, com premissas a priori, é atitude que no mínimo define um viés de avaliação. Ao qualificar Pessoa de um "Whitman português", o que propõe Bloom é uma definição a priori de Pessoa como um Whitman razoável para um português. Ao analisar um autor X a partir da perspectiva de outro, Y, o máximo a que aquele autor analisado pode almejar é atingir o padrão de sua medida, o autor Y. A priori foi definida a medida de X e o valor máximo que sua escala poderá assumir.

Mas deixemos as considerações geográficas e culturais de Bloom de lado por ora e vejamos outro problema com que se defronta a definição do cânone. Outra maneira de

unesp

fazer um recorte no universo artístico-literário é no sentido diacrônico, ao longo do tempo. Entretanto, ao buscar definir um universo artístico-literário diacrônico, esbarramos no mesmo problema da dificuldade de estabelecer marcos.

Um exemplo desse problema é a tentativa de propor um cânone literário brasileiro: o primeiro passo é definir o que seja brasileiro. Em outras palavras: definir em que momento se iniciou a produção artístico-literária brasileira. Trata-se de assunto complexo e haveremos de voltar a ele no capítulo III. Por ora, havemos de apresentar a questão para que possamos continuar nossa discussão acerca dos problemas que envolve a definição das premissas de um cânone.

Antônio Candido (1997) propõe como ponto de partida para a literatura nacional "a vontade de fazer a literatura brasileira", o que, segundo ele, se consubstanciaria apenas por volta de 1750 com alguns autores:

> Tais homens foram considerados fundadores pelos que os sucederam, estabelecendo-se deste modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações. Já que é preciso um começo, tomei com ponto de partida as Academias dos Seletos e dos Renascidos e os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa, arredondando, para facilitar, a data de 1750, na verdade, puramente convencional. (p. 25)

Trata-se de uma proposta sóbria, mas que encontra seu contraponto em autores que situam esse tempo mais atrás. Bosi (1991) fala em "pré-história de nossas letras" que nos interessaria "como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do País" (p. 15). Bosi sugere que nesse momento de pré-história tenha havido uma fase de coleta, "da paisagem, dos índios, dos grupos sociais nascentes", para apenas mais tarde surgir o que chama de "palavra-arte" (idem, ibidem).

Assim, Bosi inicia sua história da literatura brasileira com o que chama de "literatura de informação", mais exatamente com a carta de Caminha, "certidão de nascimento" (idem, ibidem) da nação. A mudança de marco inicial entre Bosi e Candido representa 250 anos, ou a metade do tempo histórico do Brasil europeu. Por certo, nos últimos 250 anos dessa história produziu-se mais literatura que na primeira metade do meio milênio. Mas, a excluir-se o primeiro quarto de milênio, excluem-se autores como Cláudio Manuel, Sílvio Alvarenga ou ainda estrangeiros como Varnhagen ou Gândavo. Conforme já anunciado, devido à natureza polêmica do assunto, vale a pena tratá-lo

unesp

com mais cuidado, o que haveremos de fazer no capítulo III. Por ora pode ser conveniente verificar como outras artes lidam com a questão.

Com problemas semelhantes defrontam-se outras artes ao buscar sua certidão de nascimento. Em que momento se iniciam as artes plásticas, a arquitetura brasileira? – é uma pergunta que pode ser capciosa. Em que momento se inicia a música brasileira? – é uma pergunta que tem recebido pouca atenção. Vale a pena abrir um parêntese para ver o que têm a dizer essas áreas.

Os arquitetos, se não discutem com a acuidade da literatura acerca do início da arquitetura nacional, falam de arquitetura *vernácula*,

> aquela feita pelo povo, por uma sociedade qualquer, com seu limitado repertório de conhecimentos num meio ambiente definido, que fornece determinados materiais ou recursos em condições climáticas bem características. Com seu próprio e exclusivo saber-fazer, essa sociedade providencia suas construções, *satisfazendo* a peculiares necessidades expressas em programas caracterizados por próprios e únicos usos e costumes. A casa vernácula é, portanto, uma expressão cultural. Só pode ser daquele povo e daquele sítio. (Lemos, 1989, p. 15)

Ora, o problema aqui é formulado de maneira diversa do literário. Aqui, vê-se que a produção vernácula seria aquela exclusiva de uma cultura. Exclusivo como o são "a oca do índio brasileiro, o iglu esquimó, a tenda árabe ou a casa de pedra do camponês de Trás-os-Montes" (idem, ibidem). O universo da produção da arquitetura é portanto definido por um critério de exclusão. No objeto que o outro não faz, não poderia fazer, ali reconheço minha identidade.

Mas não estaria aqui formulado de maneira diversa o que já dissera Candido? Ao falar em "tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações", ao falar em "fenômeno da civilização" (op. cit., p. 26), Candido apresenta a mesma questão da exclusividade. Uma casa da cidade de Goiás é vernácula na medida em que diferencia de uma casa em Santos ou Bagé, na medida em que tem suas portas feitas para ficarem permanentemente escancaradas, mostrando seu corredor central dando para o salão principal, local de reunião e de receber visitantes, enquanto numa casa moderna em Goiânia esconde-se sua entrada atrás de um muro.

Portanto, definir a vernaculidade de uma determinada produção artística pode ser o mesmo que definir um sistema artístico. No momento em que uma produção literária se diferencia de outra, no momento em que uma produção literária alcança uma

unesp

exclusividade, aí tem-se o sistema literário de Candido, o sistema literário de Kothe. E há várias maneiras de atingir essa exclusividade. Se na arquitetura a exclusividade é atingida por meio dos materiais típicos, do desenho que emerge do uso tradicional de uma edificação, do uso do dia-a-dia das edificações, da propriedade da construção em vista das características térmicas, acústicas ou mesmo luminosas da região, num sistema literário a exclusividade pode advir do idioma, de sua sonoridade, dos modos de dizer e das construções próprias da região, de seu ritmo, de sua escrita, mas também daquilo que Candido chama "consciência nacional":

> o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígines; o desejo de contribuir par ao progresso do país; a incorporação aos padrões europeus. No interior desses limites os poetas cantarão as suas mágoas, os romancistas descreverão as situações dramáticas, os ensaístas traçarão as suas fórmulas. (1997, p. 65-67)

Sintomaticamente, Candido não inclui entre seus "quatro grandes temas" que levariam à "formação da literatura brasileira como sistema" (idem, p. 65) a temática. De fato, a temática da obra literária e sua relação com a terra foi assunto para um momento posterior da literatura brasileira, mais propriamente durante o romantismo (assunto a que voltaremos em outro capítulo). A essa época, ainda era possível fazer literatura brasileira escrevendo sobre coisas de outras terras, sobre gente de outros lugares, era possível construir a vernaculidade sem ficar ligado exclusivamente à terra. Na próxima seção é sobre essa vernaculidade do sistema artístico que haveremos de nos concentrar.

Cânone e historiografia

A história do sistema é a seu modo um sistema.
Roman Jakobson

A cada obra resgatada hoje corresponde um sem-número de obras esquecidas, perdidas, olvidadas. A diversidade da produção artística perde-se sempre que é feita uma opção por algum viés. Kothe (1981) reconhece que "as historiografias literárias não encaram a totalidade do sistema literário" (p. 60). Mais: "Uma escola literária é aquilo que, a posteriori, foi considerado a dominante num sistema literário de uma certa época"

unesp

(idem, ibidem). Diariamente são extintas centenas, milhares mesmo, de obras artísticas, das quais o mundo nunca mais se lembrará.

Nesse processo de perda de diversidade, de extinção de obras, não é sempre que o critério dominante é a qualidade estética. É simplificação dizer que obras de qualidade sobreviverão, enquanto não se devem lamentar as extintas, pois elas bem fizeram por merecê-lo. Pelo contrário, no jogo de sobrevivência na selva da produção artística, contam diversas armas, diversas habilidades, muitas vezes sobrepujando mesmo o critério estético: "Nas historiografias ocorre uma espécie de decapitação: elas ficam só com a cabeça do sistema e o resto é eliminado em surdina" (idem, ibidem). Na historiografia literária – como de resto na historiografia de qualquer arte, de qualquer dimensão humana – ocorre um processo de seleção que não pode ser chamado exatamente de natural; ocorre uma espécie sui-generis de darwinismo.

São vários os *mecanismos* de seleção, natural ou não, que operam na determinação de quais obras deverão sobreviver e quais serão esquecidas. Esses mecanismos certamente podem ser de natureza estética, mas com certeza haverá outros de natureza social, acadêmica, econômica ou mesmo mercadológica, Não convém aqui examinar todos esses mecanismos, mesmo porque não é esse o objeto do presente trabalho. Entretanto, convém verificar a dificuldade de operar classificações, categorizações, divisões – mesmo que metodológicas – num campo tão subjetivo quanto o da literatura, da obra de arte.

Se na seção anterior falamos da dificuldade de caracterizar marcos espaciais e geográficos, há problemas mesmo no espaço do interstício desses marcos delimitadores. Flávio Kothe aponta as diversas dificuldades no ensino da literatura no momento de dividi-la em "nacionalidades literárias" (*op. cit.*, p. 61). O problema começa já ao buscar definir a nacionalidade. Ora, nação é um conceito recente, que talvez só faça sentido a partir do capitalismo. Kothe lembra o caso de Homero (op. cit., p. 62), habitualmente tido como autor grego, quando se sabe que Homero viveu em uma época em que a Grécia não era nem um Estado muito menos uma nação. Era, quando muito, um ambiente cultural, dentro do qual conviviam múltiplas correntes, múltiplos povos, num tecido muitas vezes descontínuo. O mesmo vale para outros autores ou pensadores tidos como gregos em nossa época: Platão, Pitágoras ou Aristóteles. Impossível ter antecedentes mais diversos que os desses autores – um ateniense, outro ilhéu e um

terceiro ainda siciliano –, que no entanto são todos estudados – e lidos – sob a égide de um mesmo referencial nacional.

Um historiador da literatura, Paul van Tieghem foge do problema ao propor sua *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* [História literária da Europa e da América da Renascença a nossos dias]. O autor abandona o conceito de nação (uma solução, por assim dizer, renascentista) e opta pelo conceito de ambiente cultural (mesmo que exclua parte desse ambiente, a América luso-hispânica) e assim traz cerca de 1.400 autores, de 35 idiomas e 37 países. E Curtius (1993) mostra sua dúvida acerca de como encarar o estudo: "as 35 ou 37 literaturas" (p. 275).[44]

A língua pode de fato ser um critério para estabelecer a nacionalidade de uma determinada produção literária. Mas mesmo ao tomar como ponto de partida esse critério, não estaríamos de todo livres de confusão. Basta lembrar o caso de Joseph Conrad, nascido Jozef Teodor Konrad Korzeniowski. Estamos aqui diante de um escritor inglês? Sem dúvida, já que se trata de um cidadão britânico, cuja obra foi toda redigida nesse idioma. Mas e o que dizer de sua naturalidade ucraniana? Acaso teria Conrad ao escrever, se esquecido da terra que o viu nascer, onde se tornou homem e viveu por quase 30 anos? Difícil crer. Qualquer que seja a resposta à questão da nacionalidade de Conrad, ela não resolve a questão de definir qual historiografia incluirá a obra de Conrad: a ucraniana ou a inglesa?

Aliás, o critério do local de nascimento mostra-se extremamente frágil e já houve quem sugerisse que das biografias seria mais conveniente trazer o local em que o biografado passou sua infância, sua juventude ou adolescência, ao invés do local em que nasceu. Talvez mesmo o local de morte seja mais ilustrativo que o de nascimento. Thomas Mann – nascido nos confins do norte alemão, de maternidade tropical, baiana e morenamente brasileira, que trocou o cinza do Mar do Norte enfeitiçado pela "belezza" do Ádria ao largo de Trieste – quis viver e morrer no ambiente nórdico-italiano que escolheu, ambiente que marcou sua literatura tanto ou mais que seu país natal. Se o caso de Conrad ou Mann é ilustrativo, há outros ainda mais extremos.

Elias Canetti é um escritor que ganhou o Prêmio Nobel em 1981, por sua obra escrita em alemão. Ocorre que Canetti é búlgaro de nascimento. Entretanto, o escritor nunca teve ligações familiares com aquele país, para onde sua família se mudou por

[44] unter den 35 oder 37 Literaturen.

unesp

motivos de perseguição religiosa, deixando a Espanha. Assim, Canetti nasceu e passou parte de sua infância na Bulgária, num país estranho à sua cultura familiar, espanhola. Reconhecendo a transitoriedade dessa situação, a família sempre optou por criá-lo fora do ambiente e mesmo do idioma búlgaro.

Canetti descreve essa sua situação em mais de uma de suas obras, mas notadamente em *Die gerettete Zunge* [A língua salva]. Canetti recebeu o prêmio por sua obra escrita em alemão. Mas seria ele um escritor alemão? Talvez austríaco, uma vez que estudou na Universidade de Viena? Ou suíço, país cuja nacionalidade adotou e onde morreu em 1994? Mas como refutar suas origens (ou não-origens) espanholas (melhor dizer sefarditas), búlgaras ou mesmo inglesas? Em qual historiografia incluir um personagem assim? Deixar de lado um autor com esse perfil na definição de um cânone pode resolver a questão, mas apenas provisoriamente, pois não lhe dá um ponto final. Pode-se mesmo dizer que se trata de um caso limite – *borderline*, como se diz modernamente e o cânone nunca se manifestou favoravelmente no caso de figuras marginais.

Haveria vários outros exemplos. Kafka é tradicionalmente incluído na historiografia literária alemã, apesar de suas profundas raízes familiares e culturais checas, pelo simples fato de ter escrito sua obra em alemão, idioma de cultura daquele país no virada do século XIX para o XX. Já o caso do irlandês Beckett tem singularidades de outra ordem. Tendo escrito sua obra alternadamente em francês e em inglês, como deve ser tratado o irlandês: deve ser incluído na historiografia irlandesa ou francesa? Ou talvez na inglesa. Mas essa dúvida é simples em vista de outro fato. Beckett fez, ele mesmo, várias traduções. *En attendant Godot,* por exemplo, escrita originalmente em francês, foi mais tarde traduzida pelo próprio autor *Waiting for Godot.* Pois essa versão em inglês de próprio punho é uma tradução ou uma obra autêntica? Seria o original da peça em francês pelo simples fato de ter sido estreada neste idioma?

Exemplos dessa natureza se multiplicam e mesmo em ambientes tradicionalmente monolíngües a questão não é mais simples. Decidir sobre se Vieira é autor brasileiro ou português não é questão simples. O religioso nascido em Portugal atuou a maior parte do tempo no Norte do Brasil, onde produziu a maior parte de sua obra. E ainda mais complexo é decidir acerca do tratamento a dispensar aos heterônimos de seu conterrâneo Fernando Pessoa. Devem ser tratados como um único autor Caieiro,

unesp

Reis e Campos? Ou deve ser seguida a concepção singular do autor português ao sugerir suas quatro ou cinco identidades, com vidas e produção independentes?

Mas é hora de voltar ao caso brasileiro, que tampouco é mais simples. Se discutir o ponto de partida já é difícil, como vimos na seção anterior, definir qual critério usar para incluir ou excluir da historiografia artístico-literário brasileira não é mais fácil: "Se a definição é feita segundo a certidão de nascimento, devem ser excluídos todos os autores que nasceram em Portugal e escreveram aqui?", pergunta-se Kothe (op. cit., p. 62).

Há vários outros critérios possíveis para a definição do objeto da historiografia nacional: outro desses critérios seria o local de produção da obra. E assim ficariam de fora todos os exilados nos diversos momentos políticos nacionais, notadamente a *Canção do exílio* de Gonçalves Dias. O critério do idioma talvez pudesse ser utilizado num grande país presentemente quase universalmente monolíngüe como o Brasil, mas sob o risco de riscar-se parte da produção de autores reconhecidamente nacionais. O Brasil nem sempre teve no português seu idioma universal e, em que pese o pitoresco, basta lembrar o caso do visconde de Taunay, que escreveu e publicou seu relato de guerra *A retirada da laguna* em francês. Usar o critério da língua para excluir da história literária nacional o autor de *Inocência,* uma das obras que inaugurou a temática nacionalista no Brasil, parece ser no mínimo um contra-senso.

E a temática é justamente um critério contra o qual já nos advertia Machado de Assis no final do século XIX. A esse assunto haveremos de voltar no último capítulo deste trabalho. Mantendo-nos fiéis à nossa proposta de interdisciplinaridade artística, convém agora lançar um olhar sobre o problema da definição da nacionalidade em outras artes.

Na música a questão não é mais simples que na literatura. A própria definição dos marcos, do início, é confusa. Um historiador anuncia em seu livro que tratará da "música brasileira desde o descobrimento" (Kiefer, 1982, p. 8), sem no entanto detalhar o que seria brasileiro. Logo a seguir, Kiefer confunde um pouco mais o assunto:

> Embora a música dos indígenas praticamente não deixasse vestígios em nossa música, constituindo até hoje um fenômeno exótico, não se pode iniciar uma história da música brasileira sem breves referências a seu respeito [...] A mais antiga dessas referências, sumariíssima, é encontrada na famosa carta de Pero Vaz de Caminha. (idem, p. 9)

unesp

De fato, situar o nascimento da música brasileira num ou noutro momento apresenta dificuldades. Se não é brasileira a música a feita pelos índios – chamada exótica, numa inversão ingênua (?) da ordem das coisas –, como quer Kiefer, o problema não fica resolvido com essa eliminação. Tampouco parece convir situar seu nascimento na elaboração do primeiro documento musical escrito, um trecho de música indígena notado pelo viajante francês Jean de Léry em 1557. Ao registrar a música que ouvia, Léry não pôde deixar de comentar:

> Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durantes esse tempo os 500 ou 600 selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música [sic]. (Léry, 1972, p. 164)

Léry registrou a música que ouviu por interesse quase antropológico, com o que se encerra sua aproximação musical. Entretanto, a primeira aproximação musical sistemática dos índios brasileiros deu-se apenas com os jesuítas, vindos ao Brasil com o primeiro governador-geral, Tomé de Sousa, em 1549. Mas se o viajante Léry se preocupou em registrar a prática musical dos índios, o interesse dos jesuítas era de outra ordem. Ao lado da catequese, que se propunha a enquadrar os nativos no rito católico europeu, os jesuítas passaram a ensinar aos índios sua própria prática musical, a música sacra católica européia.

Mais tarde, a partir do século XVII e da introdução de um novo elemento cultural no Brasil, o africano, a música ganha novas fontes. E assim passa a música urbana a dividir-se em música de origem africana e música sacra, enquanto fora das cidades fazia-se música indígena. Como desses gêneros, por assim dizer, o único que era registrado era a vertente sacra, européia, o que resta dos dois ou três primeiros séculos de domínio português no Brasil é música européia. Como constata Kiefer, em relação ao principal nome dessa música até por volta de 1800: "Estilisticamente, José Maurício é um reflexo da Europa" (op. cit., p. 58).

Assim, a partir do critério já mencionado de tomar como certidão de nascimento um documento escrito, o registro de Jean de Léry poderia ter esse papel documental. Pronto: a música brasileira nasceu em 1557. Mas por certo haverá quem prefira tomar como certidão de nascimento musical não esse documento, mas, digamos, um documento redigido de próprio punho pelo autor. Por esse critério, a música brasileira teria de esperar outros 200 anos para ter seu nascimento confirmado, até 1759, mais

unesp

precisamente, até 2 de julho de 1759. É essa a data aposta em um manuscrito descoberto por Régis Duprat em Salvador, até o momento "a mais antiga obra musical erudita conhecida na história da música no Brasil" (Duprat, 1965, p. 103). Aqui espreita à curva do caminho uma seara ainda mais complexa: a distinção entre música clássica, erudita, popular, folclórica ou que outro aposto leve. Como não é escopo deste trabalho iniciar discussão acerca de gêneros, modalidades ou categorias afins na música ou em quaisquer outras artes, é conveniente abandonar esse caminho e voltar para antes da curva do caminho onde havíamos deixado Duprat.

Se o manuscrito descoberto por Duprat é obra de autor desconhecido, foi aposta uma dedicatória a José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello, um português chegado ao Brasil um ano antes de receber a dedicatória na obra. Trata-se de uma obra para canto com acompanhamento de cordas,

> uma obra profana, com texto em português [...] uma laudatória de Coelho de Mello, cujos versos criam um clima de pompa e grandiloqüência, recorrendo, como não podia deixar de ser, à mitologia greco-romana. (Kiefer, op. cit., p. 20)

Ora, pois, a primeira obra conhecida (e registrada) de música produzida por um autor conhecido em território brasileiro é, com isso, uma peça dentro da tradição européia, composta para instrumentos de origem árabe (a família do *rebab*), com temática grega e dedicada a um português! Mesmo que seu autor fosse um brasileiro de nascença, não poderíamos estar diante de certidão de nascimento mais bastarda. E com isso, ei-nos de volta à estaca zero na definição do universo do cânone. O problema persiste.

Mas busquemos focalizar ainda mais, para verificar se o problema do objeto da história artístico-literária arrefece ou se permite vislumbrar alguma luz. Falemos não de música em geral, mas talvez de uma categoria da música instrumental, o que já nos elimina o problema do texto e da temática (pois, como lembra Lévi-Strauss – 1997 –, a música instrumental, ao contrário da música cantada, não possui nenhum significante, já que lhe faltam as palavras, e o som por si só não tem significado). Tampouco falemos da música composta para conjuntos instrumentais nem da música de câmera, o que pode acabar sendo objeto de categorizações variadas. Falemos de um tipo de música composta apenas para um instrumento, numa tentativa de facilitar a questão.

unesp

E não tomemos qualquer instrumento, mas talvez seja ainda mais ilustrativo tomarmos o caso de um instrumento que tenha aparecido apenas depois do início da colonização européia das terras brasileiras. Falemos, digamos, do cânone da música para piano, um instrumento cujo aparecimento se deu apenas depois de já existente o Brasil como conceito (evitando propositadamente termos como Estado, nação ou país, pela dificuldade de conceituação inerente a eles).

Inicialmente cumpre fazer alguns esclarecimentos breves acerca do instrumento. De imediato, cumpre lembrar que a tradição musical e pianística prefere o termo *repertório* ao invés do *cânone,* em que pesem terem ambos o mesmo significado e mesmo campo semântico. Já com relação propriamente ao instrumento, o piano é um instrumento fruto de uma evolução contínua e demorada, que começou a atingir sua forma atual em algum momento por volta de 1700, época em que já se iam bons 200 anos de presença européia no Brasil.

Em 1770 foi lançada em Viena uma versão do instrumento que fascinou compositores, pianistas e o público. Em uma carta de 1777, Mozart (apud Wolters, 1984) relata seu fascínio pelo instrumento construído por Johann Andreas Stein. Nessa mesma época, era lançado na Inglaterra um instrumento com características semelhantes, que incorporava várias das últimas evoluções mas com maior resistência e maior volume de som, e que acabou evoluindo para o piano contemporâneo. A partir de 1800, o piano rapidamente baniu os outros instrumentos de teclado, para afirmar-se como instrumento preferencial de compositores, intérpretes e público (idem, ibidem). Mais poucos anos foram bastantes para que o instrumento se consolidasse como instrumento solista preferencial, que viria a ocupar um lugar único na história da música.

Assim, quando d. João VI manda vir de Paris a memorável Missão Artística de 1816, ao lado de pintores, arquitetos, desenhistas e escultores, nada mais natural que desembarcasse no Rio de Janeiro também um pianista, o austríaco Sigismund Neukomm. Inseguro acerca do que haveria de encontrar na nova terra, o pianista e compositor trazia em sua bagagem um piano, justamente o instrumento vienense de Stein.

Mas o austríaco se enganara na suja expectativa, pois não foi seu o primeiro piano a aportar em terras brasileiras: Neukomm aqui encontrou em plena atividade os irmãos portugueses Marcos e Simão Portugal, chegados já em 1811. Mas tampouco

unesp

eram os irmãos portugueses pioneiros do piano brasileiro, pois antes disso já atuava nas igrejas do Rio de Janeiro o padre mulato José Maurício Nunes Garcia, o ponto alto da expressão musical nacional da época e exímio pianista.

Foi nesse cenário que Neukomm iniciou sua atividade musical na Corte. Entre os alunos de Neukomm estavam o infante e futuro imperador do Brasil, d. Pedro I, e Francisco Manuel da Silva, que mais tarde comporia o Hino Nacional Brasileiro (Taunay, 1983, p. 319-324). Mas Neukomm, discípulo de Haydn, acostumado às melhores cortes européias, entusiasmou-se mesmo foi com Nunes Garcia: "Ah! Os brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso, pois que era todo fruto dos próprios recursos!" (apud Taunay, op. cit., p. 323). Diversos outros depoimentos da época atestam a qualidade musical e pianística do padre, que se dedicava principalmente à música sacra e às suas atividades litúrgicas, apesar de excelente pianista. Nunes Garcia deixou mesmo um método para o aprendizado de piano, *Compêndio – Método prático para piano,* o pioneiro do gênero no Brasil, mas não se tem notícia até o momento de obras suas para o instrumento. Igualmente, de Francisco Manuel da Silva, sabe-se que compôs pelo menos duas peças, *A beneficência* e *O primeiro beijo,* ambas até o momento infelizmente não localizadas.

Assim, poder-se-ia falar nesse momento de música para piano brasileira? O austríaco por certo terá composto alguma obra para piano quando de sua estada na corte, a exemplo das diversas peças orquestrais dedicadas a d. Pedro I, como *Le Héros ou Te Deum*. Mas seriam essas composições música brasileira?

Mesmo antes desses eventos na Corte, alguns autores dão ainda notícia de pianos no Recife: "em Pernambuco, em 1810 já existiam vários pianos" (Abreu & Guedes, 1992, p. 10), mas não há rastros de quaisquer obras pianísticas daquele período. Desta época, tampouco há notícias de composições cariocas – segundo Abreu & Guedes a "cidade dos pianos, vez que havia uns 40 professores particulares de piano na cidade" (op. cit., p. 11).

Com isso, a mais antiga obra para piano escrita em território brasileiro parece mesmo ser o método para o ensino de piano do padre José Maurício. Depois de sua morte, em 1830, não se tem notícia de outros pianistas até a visita de dois estrangeiros: o genebrino Sigismond Thalberg em 1855 e o norte-americano Louis Moreau Gottschalk em 1866. Thalberg apenas visitou rapidamente o País, antes de partir para

unesp

sua estada mais demorada nos Estados Unidos, mas Gottschalk entusiasmadamente fixou residência no Rio de Janeiro e ali morreu em 1869.

Gottschalk gostava do modo de vida tropical: na década anterior havia passado cinco anos em Cuba. No Brasil, o imperador d. Pedro II ficou vivamente impressionado pelo pianista, que, sob o patrocínio imperial, passou a organizar festivais de música no País até sua morte, com 40 anos (Schonberg, 1963, p. 210-211).

Gottschalk tocava preferencialmente suas próprias composições em suas apresentações pianísticas. Sua admiração por tudo que é tropical fica explícita em várias de suas composições, com temas e motivos caribenhos e títulos sugestivos: *Souvenir de Puerto Rico, La gallina, Ojos criollos* ou seu maior sucesso, *La bamboula* (Wolters, 1985).

Em sua estada no Rio de Janeiro, Gottschalk certamente compôs bastante. Em vista de sua preferência por motivos latinos, é lícito querer crer que o compositor tenha aproveitado as novas fontes musicais, a nova música que conhecia no Brasil. E diante da produção de seus anos brasileiros, fica a questão: estaríamos aqui diante de obras de música brasileira?

Em um caso, pelo menos, a questão é sintomática. Em 1869, Gottschalk apresentou sua paráfrase *Grande phantasie triomphale sur l'hymne brésilien* [Grande fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro]. Trata-se de obra altamente virtuosística, em que ficam evidentes a inventividade do compositor e seu domínio das técnicas de variação pianística. Não seria demais especular que estamos diante de uma das grandes criações do compositor, em pé de igualdade com as grandes fantasias virtuosísticas de Liszt. Mesmo se tratando de compositor tido como menor no cânone consolidado, essa peça monumental não deixa dúvidas quanto às suas qualidades estéticas e pianísticas.

Com relação à brasilidade dessa peça, certamente tanto o hino nacional quanto a paráfrase de Gottschalk não recorrem a motivos brasileiros. É música eminentemente européia, tanto o hino – uma marcha na tradição marcial e heróica européia – quanto sua paráfrase – obra da mais pura tradição virtuosística romântica européia do século XIX. Mesmo assim, se não é nacional um hino pátrio em suas fontes, pelo menos na intenção certamente o será.

unesp

E justamente aí surge uma questão: os catálogos do compositor norte-americano calam-se simplesmente acerca dessa obra. Nenhum dos guias de música para piano consultados faz sequer menção à existência da fantasia. Estamos aqui em uma espécie de limbo. No momento em que um compositor menor do cânone estabelecido adota como pátria um país periférico e passa a compor a partir de fontes daquele novo ambiente cultural, ele fica relegado ao ostracismo. Ao cânone norte-americano não interessa uma obra como uma paráfrase sobre um hino nacional de um obscuro Estado sul-americano. E o cânone daquele Estado homenageado pelo compositor alienígena hesita em acolher a obra do estrangeiro.

Aparentemente decorre desse impasse a omissão que da fantasia sobre o hino brasileiro fazem guias estrangeiros como Wolters (1985), mas notadamente os norte-americanos Schonberg (1963), Gillespie (1965), Friskin e Freundlich (1973) ou Gordon (1996). Certamente decorre do pudor excessivo a omissão que fazem da paráfrase do norte-americano guias brasileiros como Abreu e Guedes (1992) e Gandelman (1997). Única obra a conseguir furar o bloqueio cultural parece ter sido a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998), que no verbete sobre o compositor faz menção à obra em poucas mas justas linhas:

> [Gottschalk] Apresentou-se em dois grandes concertos públicos, obtendo êxito sem precedentes quando executou a *Grande phantasie triomphale sur l'hymne brésilien,* de sua autoria, com 650 executantes de orquestra e banda, e mais 100 instrumentistas de percussão. (p. 346)

A versão mais conhecida atualmente é para piano solo, sem orquestra. Mesmo assim, é obra esgotada, sem edição brasileira. Com isso, o cânone estabelecido mantém no limbo a obra, que segue conhecida de poucos, devidamente excluída de um e outro cânone nacional.

Antes de continuar nessa questão, talvez seja conveniente lembrar um contemporâneo de Gottschalk, o campineiro Carlos Gomes. O compositor paulista é mais conhecido por suas óperas, mas é também autor de umas poucas peças para piano. Seus títulos já falam por si: *Spagnoletta* [Espanholinha] ou *Mormorio* [Murmúrio]. Uns poucos títulos nacionalistas, como *A cayumba,* não devem confundir o ouvinte de sua música, claramente italiana.

unesp

Pois voltemos à questão anterior: colocando frente a frente, digamos, a *A cayumba* de Carlos Gomes e a paráfrase sobre o hino brasileiro de Gottschalk, seria oportuno chamar à obra do paulista brasileira e à do norte-americano não? Ou talvez fosse mais apropriado colocar frente à peça do campineiro uma das obras de Gottschalk de inspiração sul-americana, ao invés da paráfrase européia do hino marcial romântico da nação brasileira. Nesse caso, uma é a visão das fontes musicais brasileiras por um estrangeiro, com suas paixões e seu espírito estrangeiro, ao passo que a outra é um esforço de brasilidade de um músico que claramente negava toda e qualquer fonte de origem nacional, um daqueles a que Octavio Paz chamou "desterrados culturais da Europa" (In Meyer-Clason, 1985, p.37). Ou, ainda, seriam ambos não-brasileiros?

Abreu & Guedes (1992) sugerem uma resposta à nossa questão, lembrando ao mesmo tempo que a música para piano brasileira levou anos, décadas, até encontrar seu próprio caminho:

> Não seria demais repetir que Carlos Gomes é italiano, Henrique Oswald, francês, Nepomuceno, germânico, nórdico, antes de enveredar pelos caminhos do nacionalismo brasileiro. (Abreu & Guedes, 1992, p. 46)

Num cenário desses, como falar em início da música para piano brasileira? A música de Gottschalk sem dúvida parece aos nossos ouvidos contemporâneos mais brasileira que a de Carlos Gomes, pois enquanto as fontes daquele são nitidamente brasileiras, as deste são claramente européias. O padre Nunes Garcia não é brasileiro em sua temática, mas é brasileiro na medida em que se formou e se fez músico em terras brasileiras: é quase um músico autóctone, numa acepção mais abrangente do termo. Neukomm e os irmãos Portugal certamente atuaram como músicos na Corte brasileira, mas sua produção buscava reproduzir o clima de uma corte européia no Rio de Janeiro.

Mesmo assim, Kothe parece ver aí, nesse aparente contra-senso – na atividade artística dentro de um sistema mesmo que alienígena –, uma solução para o problema:

> Obras originalmente estrangeiras, quando traduzidas para o português, quando publicadas e consumidas no Brasil, passam a integrar o sistema literário vigente no Brasil. Há gêneros literários inteiros, de enorme consumo popular, como o romance policial e as histórias de detetive, que são preenchidos mais por essas importações que pela produção nacional. (op. cit., p. 64)

unesp

Assim, mesmo que Neukomm, Carlos Gomes, Nunes Garcia, os irmãos Portugal, os jesuítas e mesmo o baiano anônimo que homenageava helenicamente o burocrata português – entre muitos outros – fossem estrangeiros, fizessem música de origem estrangeira, tivesses os olhos voltados para o estrangeiro, o fato de levarem a cabo suas atividades em terras brasileiras, de atuar dentro de uma comunidade brasileira, de executar uma atividade que certamente encontrava resposta e estabelecia ela mesmo com pelo menos uma parcela da sociedade uma relação de troca, tudo isso já pressupõe uma brasilidade.

> Não se pode excluir do sistema literário brasileiro todas as obras não escritas por brasileiros natos, pois isso não seria apenas um ato de xenofobia e chauvinismo, mas uma falsificação da realidade, levando, além disso, a uma hipervalorização da obras medianas só porque escritas por brasileiros. (idem, ibidem)

A música de Gottschalk, talvez mesmo a de Thalberg, por certo tiveram alguma repercussão no território brasileiro, certamente foram ouvidas por brasileiros e certamente há de tê-los impressionado de alguma maneira. Chamar esses protagonistas da história musical brasileira a fazer parte de uma historiografia nacional não parece despropositado.

Mas deixemos de lado por ora o piano e voltemos nossa atenção a outro critério para a elaboração de um cânone.

Critério estético e contemporaneidade

Como já se discutiu anteriormente, há várias maneiras de elaborar e propor uma lista de leitura; há vários critérios a partir do qual se pode elaborar uma lista. A maioria dos autores está de acordo atualmente que uma lista de obras deve ter como critério principal a orientá-la o estético. Mas não foi sempre assim e houve (e há) momentos em que se defendessem outros critérios.

Um desses critérios – e que teve grande influência nos estudos literários – foi o papel do escritor como crítico da realidade social. Por certo as obras de um determinado escritor conterão elementos da sociedade em que ele vive, mas tomar esse posicionamento como dominante na avaliação da qualidade da literatura resultante é no mínimo temerário. Corre-se o risco de priorizar obras pelo simples posicionamento

unesp

ideológico de seu autor, "ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social" (Candido, 1997, p. 29).

Na realidade, o evento social que interessa ao leitor de uma obra artística, de uma obra literária, é o próprio universo construído naquela obra. Certamente interessará o ambiente em que uma determinada obra foi construída, mas é um interesse acessório, independente daquele ambiente que a própria obra cria e em que ela vive.

Correndo o risco de trazer uma citação algo longa, convém apresentar pela força expressiva um raciocínio de Candido (op. cit.) com suas próprias palavras, um trecho em que compara três textos distintos de três autores diferentes, produzidos todos a partir de uma mesma motivação. Ao final de sua exposição, Candido define mesmo dois pontos importantes na obra artística.

> Tomemos o exemplo de três pais *que*, lacerados pela morte dum filho pequeno, recorrem ao verso para exprimir a sua dor: Borges de Barros, Vicente de Carvalho, Fagundes Varela. Pelo que sabemos, o sofrimento do primeiro foi o mais duradouro; admitamos que fossem iguais os três. Se lermos todavia os poemas resultantes, ficaremos insensíveis e mesmo aborrecidos com *Os túmulos,* medianamente comovidos com o *Pequenino morto,* enquanto o *Cântico do calvário* nos faz estremecer a cada leitura, arrastados pela sua força mágica. É que, sendo obras literárias, não documentos biográficos, a emoção, neles, é elemento essencial apenas como ponto de partida; o ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão. (p. 33-34).

Ora, qualquer semelhança entre as conclusões de Candido e as propostas da Estética da Recepção não serão casuais. Na seção anterior já falamos acerca da propriedade desse modelo, com analogia à obra musical. E, de fato, pois na verdade a "eficácia da expressão" de que fala Candido é colocada em prática por qualquer autor que conheça e domine seu ofício. Um compositor musical em um dado momento, digamos, de extrema satisfação pode facilmente produzir obra evocativa de tristeza profunda, bastando para isso dominar a técnica e conhecer os efeitos deste ou daquele acorde em seus ouvintes, deste ou daquele modo, desta ou daquela figura retórica em seus ouvintes. Os gregos já sabiam disso e associavam cada um de seus sete modos musicais a uma situação, conforme a atmosfera de alegria, sobriedade, pompa ou brincadeira. Na música há mesmo manuais de procedimento técnico, que visam justamente associar a "reação do ouvinte" de Candido ao artifício técnico para obtê-la, aumentando a "eficácia da expressão", caso do *Handbuch der musikalischen Rhetorik*

unesp

[Manual de retórica musical], em que se listam procedimentos retóricos típicos do barroco, sua inserção no texto musical e o efeito na audição.

Assim, o ambiente em que um autor vivia no momento da produção de determinada obra pode ter lá seu interesse, mas a obra independe dele. A obra constrói sua própria trajetória, algo que se liga mesmo é ao conceito que determinada época dela faz. "O que é considerado literário e artístico varia de época para época, varia até mesmo de lugar para lugar e de camada social para camada social", lembra Kothe (1981, p. 65). Entre os elementos presentes no momento da criação de uma obra artística, um crucial é a condição do autor em relação às classes estabelecidas e dominantes, sejam artísticas, econômicas ou sociais.

Um evento que pode ser ilustrativo desse efeito é a seqüência de acontecimentos que levou aos chamados *estudos culturais*[45] nos Estados Unidos. Por volta de meados do século XX (e em parte até hoje), houve uma tendência corrente em diversas universidades norte-americanas de priorizar a questão social ou mesmo étnica nos estudos literários. Assim, passou-se a elaborar listas de literatura de negros, de minorias hispânicas, de lésbicas ou mesmo de feministas ou de simpatizantes de determinadas orientações políticas.

Martins (1997), durante vários anos professor de literatura em universidades daquele país, lembra que essa tendência rapidamente passou a ser dominante, orientando mesmo os departamentos de letras, bem como os estudos literários norte-americanos. Martins situa o aparecimento dessa tendência a partir da ascensão social de membros dessas minorias nos Estados Unidos. Assim, negros, que antes eram virtualmente proscritos do *establishment* nos Estados Unidos, a partir dos anos 1950 passaram a ter cada vez mais acesso a educação e conseqüentemente a altos cargos e a cargos em universidades, ascensão na qual foram seguidos de perto por mulheres. Para Martins, nada mais natural que – tornados autoridades – membros dessas classes tenham dado início a uma tentativa de resgatar a literatura feita pelas respectivas minorias: "as minorias, os negros e as feministas acharam que estas [antigas] listas de leituras obrigatórias eram tendenciosas porque não incluíam nem mulheres nem autores das minorias" (p. 28).

[45] *Cultural studies*.

unesp

A partir daí, iniciou-se assim um movimento que buscava rever o cânone tradicional, rever o papel que escritores representantes daquelas minorias tivessem tido. Entretanto, ao buscar incluir determinados autores, determinadas obras, esbarrava-se num simples limitação física, como bem lembra Martins:

> Acontece que o semestre escolar tem apenas um determinado número de aulas. De forma que, para incluir um novo autor muito importante, terá de ser eliminado um outro autor que era estudado. (idem, ibidem)

A partir dessa limitação, a partir da impossibilidade de rever, incluir e excluir, o que se propôs foi um anticânone que substituísse o cânone estabelecido. Foram então criadas nos Estados Unidos cadeiras que se dedicavam a estudar justamente esse tipo de obra, cadeiras com o título genérico de Estudos Culturais, com seus diversos desdobramentos e vertentes.

Para Martins, a questão não se resolvia aqui, pois, a partir de algo chamado Estudos Negros ou Estudos Feministas, cria-se uma lista canônica que passa a negar tudo aquilo que não se enquadre em seus critérios. Ou seja, estamos aqui novamente diante daquilo que se buscava combater: listas tendenciosas e excludentes. E foi justamente com o espírito de combater a adoção desses critérios – em detrimento de critérios estéticos – que Bloom escreveu seu *The Western Canon* (1995):

> Escolha estética sempre guiou todos os aspectos da formação do cânone, mas é um argumento difícil de manter numa época em que a defesa do cânone literário, bem como o ataque a ele, se tornou tão fortemente politizada. (p. 21)[46]

No Brasil, pela própria história das minorias, não ocorreu esse fenômeno nessa dimensão nem com esse grau de sistematização e organização. Por certo haverá por aqui listas que privilegiam determinados autores em detrimentos de outros por filiação política ou outro critério não-literário, mas estamos ainda longe da sistematização do anticânone do caso norte-americano.

[46] Aesthetic choice has always guided every secular aspect of canon formation, but that is a difficult argument to maintain at this time when the defense of the literary canon, like the assault against it, has become so heavily politicized.

unesp

O problema do critério estético parece assumir uma dimensão maior no caso de autores contemporâneos. É mister evitar a confusão entre autor e obra, como bem adverte Candido (1997):

> [...] ao contrário do que pensa o leitor desprevenido, que se desilude muitas vezes ao descobrir que um escritor avarento celebrou a caridade, que certo poema exaltadamente erótico provém de homem casto, que determinado poeta, delicado e suave, espancava a mãe. Como disse Proust, o problema ético se coloca melhor nas naturezas depravadas, que avaliam no drama da sua consciência a terrível realidade do bem e do mal.
>
> Em suma, importa no estudo da literatura o que o texto exprime. A pesquisa da vida e do momento vale menos para estabelecer uma verdade documentária, freqüentemente inútil, do que para ver se nas condições do meio e na biografia há elementos que esclareçam a realidade superior do texto, por vezes uma gloriosa mentira, segundo os padrões usuais. (p. 35)

Ao ler com o intuito de ver o que grandes personalidades da história pensam acerca de determinados assuntos, com o intuito de ver o exemplo de grandes homens, com a intenção mesmo de nos tornarmos melhores, estamos contrariando o próprio espírito da arte: "Ler os melhores escritores não nos tornará melhores cidadãos. Arte é perfeitamente inútil" (Bloom, 1995, p. 15-16).[47] Na verdade, como lembra Bloom, as grandes obras do cânone universal encarnam todos os "sete pecados capitais":

> A *Ilíada* ensina a extraordinária glória da vitória armada, ao passo que Dante exulta com os eternos tormentos com que ele aflige seus verdadeiros inimigos pessoais. A versão particular de cristianismo de Tolstói joga por terra quase tudo que qualquer um de nós retém, e Dostoiévski exorta ao anti-semitismo, obscurantismo e à necessidade de servidão humana [...] Os maiores escritores ocidentais subvertem todos os valores, tanto os nossos como os seus próprios [...] Se lermos o Cânone Ocidental para formar nossos valores sociais, políticos ou pessoais, acredito firmemente que nos tornaremos monstros de egoísmo e exploração. (idem, p. 28)[48]

Ora, nem poderia ser diferente, uma vez que a obra artística como produto humano deve necessariamente conter algo de sua alma. A matéria mesmo da literatura

---

[47] Reading the very best writers is not going to make us better citizens. Art is perfectly useless.

[48] The *Iliad* teaches the surpassing glory of armed victory, while Dante rejoices in the eternal torments he visits upon his very personal enemies. Tolstoy's private version of Christianity throws aside nearly everything that anyone among us retains, and Dostoevsky preaches anti-Semitism, obscurantism, and the necessity of human bondage [...] The West's greatest writers are subversive of all values, both ours and their own. [...] If we read the Western Canon in order to form our social, political, or personal moral values, I firmly believe we will become monsters of selfishness and exploitation.

unesp

contém todas as fraquezas humanas (bem como todas suas virtudes), como bem lembra Frenzel:

> Há algo de verdadeiro na lembrança de Sauer de que fazer pesquisa de motivos é o mesmo que fazer história da humanidade. Para Goethe motivos poéticos eram "fenômenos da alma humana que se repetiram e se repetirão, e que o poeta apenas registra historicamente". Eles se manifestam em situações humanas básicas, como já ocorrera no épico de *Gilgamés,* nos tipos básicos da natureza humana [..] e – como se trata de fenômenos d'alma – também sempre recorrem em imagens e imaginações, materialização de sonhos de desejo e de medo. (Frenzel, 1992, p. IX)[49]

Como se pode supor, entretanto, nem sempre essa visão esteve clara. No século XIX, por exemplo, uma das precursoras da historiografia literária moderna defendia que "a virtude completa é o grande ideal do mundo intelectual [...] A literatura não contém suas belezas duráveis a não ser por meio da moral mais escrupulosa" (Staël, 1935, p. 11).[50] (Não se deve confundir essa visão de virtude do autor com a visão de Descartes, e mesmo a de Proust mais tarde, acerca do prazer da leitura na conversa com seus autores, homens sensíveis e interessantes. É assunto a que haveremos de voltar no próximo capítulo.) Mas madame de Staël não estava propondo nada novo. Quintiliano, o gramático romano, em sua obra *Institutio oratoria,* já falava do homem bom, "o homem que bem fala",[51] igualando um saber técnico – o bem falar, a eloqüência – à nobreza de caráter. "Os conhecimentos que o orador deve adquirir por meio de uma educação oratória não devem apenas torná-lo um bom orador, mas também, e sobretudo, um homem bom" (Vasconcelos, 2002, p. 207). Noutro ponto de sua obra, Quintiliano declara que "só devem ser lidos poetas que tenham valor moral" (apud Curtius, 1993, p. 435). Mesmo mais tarde, até a Idade Média, essa visão utilitarista da literatura perdurou. Curtius relata ainda acerca de obras que buscam ensinamentos nos versos de Ovídio, verdadeiros aforismos que explicitavam a "utilidade moral do poeta" (p. 68).[52]

---

[49] [Es] bleibt etwas Wahres an Sauers Bemerkung, Motivforschung betreiben heissen Menschheitsgeschichte treiben. Für Goethe waren poetische Motive "Phänomene des Menschengeistes, die sich wiederholt haben und wiederholt werden und die der Dichter nur als historische nachweist". Sie manifestieren sich in meschlichen Grundsituationen, wie sie sich bereits im *Gilgamesh-Epos* niedergeschlagen haben, in Grudtypen des Menschseins [...] und – da es sich um Phänomene des Geistes handelt – auch immer wieder in Gebilden und Einbildungskraft, Verkörperungen von Wunsch- und Angstträumen [...]

[50] La parfaite vertu est le beau idéal du monde intellectuel [...] La littérature ne puise ses beautés durables que dans la morale la plus délicate.

[51] Vir bonus dicendi peritus.

[52] moralische Nutzung der Dichter

unesp

Ora, essa postura está em oposição ao que pensam Sartre ou Proust, como já vimos no início deste capítulo. No caso de escritores contemporâneos, próximos a nós, a questão da virtude, do caráter edificante da obra artística fica ainda mais comprometida, pois em muitos casos não há mediação entre escritor e sociedade. Se se tende a confundir a figura da obra com a figura do autor, no caso de autores próximos a nós, essa tendência é ainda maior:

> No presente, toda obra, umas mais, outras menos, tem interesse por estar inserida num processo que só conhecemos parcialmente. Bons e maus escritores guardam sempre um valor imediato por estarem colados a questões que nos afetam. (Sanches Neto, 1997, p. 15)

Nessa área tão pantanosa e movediça, o papel do crítico é fundamental, "uma espécie de farol no meio da tempestade do presente" (idem, p. 16). Assim, a esse respeito, convém lançar um olhar mais detalhado sobre o papel do crítico em relação a obras contemporâneas. Com esse intuito, pode ser conveniente escolher como representante da categoria uma personagem que talvez tenha inaugurado a crítica jornalista moderna, aquela que se dedica não ao cânone – estabelecido ou não –, mas às obras contemporâneas. Trata-se de personagem que incorporou como ninguém o espírito de unidade entre autor e obra, usando mesmo desse artifício como matéria-prima. É sobre esse personagem que haveremos de tratar em nossa própria seção.

unesp

CRÍTICA E OBRA DE ARTE

Crítica e julgamento de valor

A crítica da obra de arte é uma atividade tão antiga quanto a própria arte. No momento mesmo em que o primeiro artista criou a primeira obra de arte, já estava em curso um juízo crítico: "O primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista que a realizou, no próprio momento em que, considerando-a completa, deixa de trabalhar nela e a entrega ao mundo (Argan, 1977, p. 29).

De fato, a crítica se inicia com o próprio autor e termina depois que o leitor tenha lido a obra. Entretanto, neste trabalho consideraremos crítica apenas como o juízo emitido por outro que não o próprio autor. A crítica vem cada vez mais assumindo um papel importante na mediação entre criação artística e fruição da obra de arte (Argan, 1988, p. 128). Argan reconhece mesmo o caráter inacabado de uma obra de arte, que só se completa no momento da fruição pelo leitor/ouvinte/espectador. A crítica, como elemento mediador desse processo, é hoje instituição mesmo necessária e indispensável ao sistema artístico.

> O fato de, na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de caráter inacabado ou , pelo menos, de uma comunicabilidade não-imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público, ou seja, entre os produtores e os fruidores dos valores artísticos. (idem, ibidem)

Argan situa ainda a importância crescente da crítica como decorrente da ruptura entre arte e as outras atividades sociais. Mas mesmo antes disso, a atividade crítica tem uma história contínua nos últimos 2.500 anos, desde a *Poética* de Aristóteles. Não é escopo deste trabalho fazer um resenha da história da crítica, mas queremos nos ater à crítica como instituição detentora do poder de vida e morte sobre a obra de arte.

> Na medida em que cada cultura é a crítica da cultura precedente, a nossa apenas pode formular um juízo próprio como crítica dos juízos precedentes. Resumindo, pode dizer-se que a história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte. (Argan, 1977, p. 29-30)

O que nos interessa aqui é o momento em que a crítica se dedica a avaliar obras contemporâneas, num processo quase instantâneo de criação, leitura e crítica. Interessa-

unesp

nos também a crítica como instrumento de disseminação ou obscurecimento da obra de arte contemporânea. Pois a consolidação desse tipo de crítica só foi possível depois do advento de um veículo com essa característica de instantaneidade, o jornal diário. Martins (1997) vê aí o aparecimento de um novo tipo de crítica: "A crítica se destina a um primeiro julgamento e a diversos primeiros julgamentos da obra ao longo dos tempos" (p. 34).

Na verdade, com o aparecimento da crítica jornalística, ainda segundo Martins (idem), passou a ser conveniente e necessário fazer uma distinção entre crítica jornalística e ensaio crítico:

> A primeira [a crítica] trata do julgamento dos livros novos e dos autores desconhecidos. Nesta, o olhar aguçado *do* crítico capaz de separar o bom texto do ruim, é muito mais vital do que *qualquer instrumento teórico* de abordagem. Esta é uma crítica aberta a polêmicas e, geralmente, é pouco prezada pelos teóricos. O ensaio crítico, por sua vez, caracteriza-se por u m desejo de compreender obras que já possuem um valor comprovado. (Sanches Neto, op. cit., p. 15-16)

Assim, o ensaio crítico passa para uma nova dimensão:

> Já não se justifica mais escrever um artigo dizendo que Machado de Assis é muito bom, o tempo da crítica de Machado de Assis já passou. Você pode escrever um ensaio sobre ele. Mas o ensaísta, na verdade, só vem *depois do crítico*. Ele só escreve um longo ensaio sobre José de Alencar depois que a crítica disse que José de Alencar é um autor que merece um longo ensaio. (Martins, 1997, p. 34)

O que nos interessa aqui, nesta seção, portanto, não é o ensaio crítico, mas a crítica imediata, instantânea, aquela que tem o poder de vida e morte sobre autores e obras. Esse tipo de crítica, se não foi inaugurado por Sainte-Beuve, encontrou nele sua cristalização como gênero jornalístico.

Charles Augustin Sainte-Beuve, logo ao diplomar-se, foi chamado por um ex-professor para escrever no jornal do qual era editor. A partir daí, Sainte-Beuve iniciou uma carreira como crítico de jornal, carreira que culminaria no convite, em 1849, para escrever uma coluna semanal no jornal *Le Constitutionnel.* Sua coluna, chamada *Causeries du lundi* [Conversas de segunda-feira], era publicada às segundas-feiras, e teve carreira perene ao longo de 640 semanas. A partir do sucesso inicial de suas colunas, elas logo passariam a ser publicadas por diversos outros jornais franceses e, reunidas em livro, formam 28 volumes. Assim, com quase 15 anos de atividade

unesp

ininterrupta em jornais franceses, Sainte-Beuve sem dúvida influenciou o gosto literário do leitor médio francês; sem dúvida direcionou a preferência e construiu opiniões dos leitores seus contemporâneos: "A tarefa crítica revela-se espinhosa justamente por trabalhar muitas vezes com um objeto ao qual ainda não está agregado nenhum sentido reconhecido" (Sanches Neto, op. cit., p. 15).

Ao oferecer suas opiniões, Sainte-Beuve dava diretrizes para a formulação de um juízo de valor acerca da literatura contemporânea. Argan lembra que "não é possível compreender a arte do passado se não se compreende a arte da própria época" (1977, p. 30). Assim, ao direcionar o gosto e a opinião de sua época, Sainte-Beuve obrigatoriamente influenciaria os destinos do cânone, tanto de sua época como do futuro imediato. Mas, antes de prosseguir com as críticas semanais de Sainte-Beuve, pedimos licença à paciência do leitor, pois pode ser conveniente relembrar algo da história dos jornais e de sua constituição como fonte de informação e de formação de opinião.

Opinião e julgamento instantâneo para todos

Já no Renascimento, na Europa, começaram a circular o que poderia ser chamado de antepassados do jornal moderno. Por volta de 1400, na Alemanha, já circulavam folhetos impressos com informações e fatos de interesse geral, geralmente anunciados com sensacionalismo e estardalhaço. Entre alguns desses primeiros eventos sensacionalistas estão as atrocidades contra as minorias alemãs na conturbada região da Transilvânia, cometidas por um nobre chamado Vlad Tsepes Drakul, que mais tarde viria a ser fonte de inspiração literária e fantástica na figura do conde Drácula (Mott, 1941).

Esse evento pode ser visto como exemplar, pois ilustra o fato de que uma história apresentada por um jornal acabou servindo mesmo de fonte para a construção de histórias folclóricas. A verdade apresentada por um veículo impresso, escrita, tende a ser tomada como verdade incontestável, quase absoluta. Estamos aqui diante do "logocentrismo" contra cuja poder nos advertirá Derrida, assunto que deveremos abordar no próximo capítulo.

A partir do final do século XVII, já havia jornais disseminados por quase toda a Europa ocidental e mesmo nos Estados Unidos. De fato, ao falar do aparecimento da imprensa como hoje a conhecemos, não se pode deixar de falar dos Estados Unidos.

unesp

Neste país, como em nenhum outro, o papel dos jornais impressos esteve diretamente ligado a diversos fatos históricos, influenciando-os e mesmo dando-lhes novos rumos. Assim, é natural que em 1787, um dos pais da república americana dissesse: "Tivera eu de decidir se deveríamos ter um governo sem jornais ou jornais sem um governo, não hesitaria um momento a preferir a última opção" (Thomas Jefferson, apud Mott, op. cit., p. 33).[53]

Mas no início da história dos jornais, tratava-se de publicações caras, inacessíveis mesmo para a grande maioria de leitores. E não foi até o aparecimento de novas tecnologias no fabrico de papel e de impressão que foi possível a diminuição de custos e a conseqüente disseminação dos jornais. Com preços acessíveis, em pouco tempo os jornais passaram a alcançar milhares de leitores. Nos Estados Unidos, com os novos avanços, por volta de 1830 surgiu o conceito de "penny press", que buscava oferecer jornais ao preço de 1 centavo de dólar, com o objetivo de atingir a todos. Buscava-se, assim, reverter o antigo conceito de jornal para uma minoria privilegiada, alfabetizada e intelectualizada: "Essa súbita disponibilidade de material de leitura barato e interessante foi um estímulo significante para que se atingisse a alfabetização quase universal (e hoje assumida como natural) dos Estados Unidos" (op. cit., p. 34).[54]

Com o aparecimento das gigantescas impressoras rotativas, por volta de 1850, nos Estados Unidos, os jornais puderam passar a ter periodicidade diária. Não tardou até que jornais publicassem imagens, ilustrações e fotografias e em 1890, foi registrada pela primeira vez a tiragem de 1 milhão de exemplares de uma única edição diária, nos Estados Unidos. Estava aberto o campo, no final do século XIX, para que Hearst e Pulitzer, editores de grandes jornais em Nova York, nos Estados Unidos, iniciassem uma verdadeira guerra de números de exemplares em circulação. Mais tarde, em 1895, Hearst afirmaria mesmo que a guerra entre os Estados Unidos e a Espanha fora fabricada para aumentar a tiragem de seus jornais. Hearst gabava-se de ter manufaturado o clamor por guerra na Espanha, a partir de suas publicações (op. cit., p. 55).

---

[53] Were it left to me to decide whether we should have a government without newspapers, or newspapers without a government, I should not hesitate a moment to prefer the latter.

[54] This sudden availability of cheap, interesting reading material was a significant stimulus to the achievement of the nearly universal literacy now taken for granted in America

unesp

Assim, não é demais especular acerca do poder dos jornais como veículos de formação de opinião de grandes massas. Se na Europa a guerra por circulação dos jornais nunca atingiu os níveis dos Estados Unidos, o poder de penetração e formação de opinião pública é semelhante e não deve ser desprezado. Portanto, quando Sainte-Beuve inicia sua coluna semanal em 1849, na França, era justamente desse poder que o primeiro crítico literário jornalístico sistemático se investia.

Criticar a produção contemporânea não é tarefa fácil. Mas é tarefa que confere àquele que a leva a cabo grande poder. A partir da visão do crítico é que a visão do público será moldada: "O trabalho crítico, creio, possui também na sua engendragem, a função de conferir uma nova ordem, uma nova disposição das coisas" (Gonçalves, 1988, p. 7).

A tarefa do crítico (entendido aqui como o crítico da produção artística contemporânea, como quer Martins) é a de dar ordem ao caos, mas é uma ordem de natureza diferente daquela que o artista dá à sua obra. Enquanto o artista criador organiza e ordena eventos, materiais e idéias para produzir sua obra, o crítico deve dar ordem à profusão de obras num dado momento, colocá-las em relação a seus antecedentes, relacioná-la mesmo a seus subseqüentes, organizar o mundo da produção artística, tarefa que "consiste em procurar a ordem perdida no amplo reino das imagens, de todas as imagens da esfera artística" (idem, ibidem).

Um caso exemplar: Sainte-Beuve e Proust

Conhecer Sainte-Beuve é fundamental para o estudo da história da crítica artística. Entretanto, neste trabalho, o que também queremos é apreciar a crítica de Sainte-Beuve em contraposição à crítica de Proust. Melhor dizer o contrário, pois foi Proust quem produziu vasto material reagindo à maneira como Sainte-Beuve elaborava suas críticas. Interessa-nos aqui a contraposição entre duas visões distintas, antagônicas acerca da validade da obra de arte.

Sainte-Beuve usou seu poder como crítico jornalístico a favor de uma série de obras (e de autores) bem como contra outras. Proust viu-se na obrigação de revisar a crítica de Sainte-Beuve. Assim, se Sainte-Beuve foi fundamental na definição do gosto literário de seus contemporâneos, de sua época, a revisão de Proust foi fundamental para mostrar a verdadeira dimensão de muitos daqueles autores que haviam sido criticados.

unesp

Desse jogo, emergem obras e autores em nova dimensão, que a partir do distanciamento da contemporaneidade habilitam-se à possível inclusão num cânone.

A obra de Proust é singular e diferente da de Sainte-Beuve num ponto fundamental. Enquanto este elaborava textos críticos cujo interesse se esgota na medida da obra que abordam, a obra de Proust consegue uma singular simbiose entre obra de arte e obra sobre arte ao mesmo tempo, produzindo um texto que Gonçalves (ibidem) chama de "anfíbio", vez que se presta a duas funções simultaneamente: "crítica e criação formam as faces de uma mesma moeda" (p. 11). Já sua obra ficcional, o romance de Proust, oferece "a suma de seu pensamento crítico, tão rico, complexo e profundo, que desconcertou os críticos profissionais" (Imbert, 1987, p. 218). Portanto, Sainte-Beuve é nosso ponto de partida, cujo desfecho se dará na crítica de Proust.

Na escrita semanal de suas "conversas", Sainte-Beuve logo elaborou um método crítico. É conveniente ver o que ele mesmo tem a dizer acerca de sua metodologia de trabalho:

> A verdadeira crítica, tal como a defino, consiste mais do que nunca em estudar cada ser, cada talento, segundo as condições de sua natureza, fazendo dela uma viva e fiel descrição, mas classificando-a em seguida para poder colocá-la no lugar apropriado na ordem da Arte. (apud Roger, 2002, p. 49)

Sainte-Beuve chamava a esse método "natural" e achava imprescindível a proximidade do autor e seu conhecimento para a elaboração de um juízo crítico que chamava de responsável acerca de uma obra. Mas o método de Sainte-Beuve não foi aceito com a naturalidade que o crítico queria:

> Certamente pode-se acusar o autor de ter falhado em sua atividade de crítico, uma vez que ele tinha certos preconceitos pessoais e não conseguia negar sua preferência por uma determinada corrente literária.[55] (Kindlers, 1988, vol. 14, p. 608)

Contemporâneo, Proust foi um dos escritores que via nessa preocupação do crítico com a personalidade do autor, um desvio do foco na obra, aquilo que realmente interessaria:

---

[55] Gewiss kann man dem Autor vorwerfen, er habe den Auftrag des Kritikers verfehlt, da er gewisse persönliche Vorurteile hatte und seine Vorliebe für eine bestimmte literarische Richtung nicht verleugnen konnte.

> Sainte-Beuve desconheceu todos os grande escritores de seu tempo. E que não se faça a objeção de que ele estava cego por ódios pessoais. Depois de ter rebaixado incrivelmente o romancista em Stendhal, ele celebra, como compensação, a modéstia, os procedimentos delicados do homem, como se não houvesse nada mais de favorável a dizer! (Proust, 2001, p. 57)

Essa interferência do plano pessoal na avaliação crítica da produção literária foi também protagonista de uma conhecida querela brasileira, entre Sílvio Romero e Cruz e Sousa. O crítico Romero considerava a poesia de Cruz e Sousa "metrificadora e oca" (apud Martins, 2002, p. 466), mas mudou sua opinião no momento preciso em que tomou conhecimento das dificuldades do poeta, "pobre e excelente rapaz, tuberculoso, pai de família numerosa, lutando com dificuldades, simples, modesto, sofrendo com o preconceito de cor que pesava sobre ele" (idem, ibidem).

Estaria aqui em ação algumas das características para as quais Martins chama a atenção em Romero, que "sucumbia com facilidade às rivalidades de capela" (idem, p. 243). No momento em que fica claro que Cruz e Sousa não era um oponente em potencial nem poderia lhe oferecer nenhum tipo de resistência, Romero muda de opinião. Outra característica apontada por Martins são os "ecos" de Taine, com seu determinismo, que motivaram Romero a escrever que

> o crítico descortina um fio condutos para suas próprias idéias [...] marca o termômetro da época do grande homem, faz a psicologia deste, e com os dados da ciência, julga do valor de sua obra. A história, a psicologia feita através dos livros, e a ciência da crítica vêm dar a razão do meio, do momento, das instituições. (apud Martins, 2002, p. 173)

Também Barbosa (1996) vê em Romero os ecos positivistas e evolucionistas de Taine. Não obstante, a importância de Romero para a crítica no Brasil é análoga à de Sainte-Beuve na França e Barbosa situa Romero no nascimento da crítica literária no Brasil e na própria delimitação do cânone literário nacional.

De volta ao caso francês, Proust dedicou-se em mais de uma obra a contestar essa visão de Sainte-Beuve, notadamente em alguns prefácios e em outros ensaios. Não foi apenas Sainte-Beuve que esteve na mira de Proust, mas também outros críticos, como Anatole France, notadamente aqueles que se aferravam à "correção gramatical e à linearidade semântica", distanciando-se "do que é singular no estilo" (Gonçalves, 1994,

BIBLIOTECA
T. 1554/06

p. 13): "Como pode ele [Anatole France] crer na unidade do estilo, visto que as sensibilidades são singulares" (Proust, 1994, p. 88).

Ao contestar o método crítico de seus antecessores, Proust parecia ter dois objetivos: "perscrutar o interior das obras e reconhecer-lhes o que considerava estilo, verificando a intrincada conexão entre a obra de arte e a realidade que lhe serviu de matéria-prima" (Gonçalves, op. cit., p. 15). Portanto Proust não contestava exatamente a consideração da realidade de um autor, mas contestava seu uso por Sainte-Beuve como ponto de partida para a construção da obra de arte e de sua crítica.

Mas, ao contestar o método, Proust parecia estar mais interessado em propor seu próprio método crítico:

> Parece-me, assim, que eu gostaria de falar sobre Sainte-Beuve, e muito mais a propósito dele do que sobre ele mesmo, coisas que talvez tenham sua importância, pois, ao mostrar em que ele pecou, na minha opinião, como escritor e como crítico, eu chegaria talvez a dizer o que deve ser a crítica e o que é a arte, coisas sobre as quais sempre penso. (Proust, 1988, p. 49)

Proust critica notadamente a confusão entre autor e obra que Sainte-Beuve propõe. No ensaio "O método de Sainte-Beuve" (op. cit.), Proust relata a apreciação da obra de Stendhal feita por Sainte-Beuve. Segundo Proust, Sainte-Beuve depois de ler *O vermelho e o negro,* deu inicialmente um parecer desfavorável, por causa daquilo que vira como "inverossimilhanças" na obra (p. 52). Entretanto, depois de o crítico conversar com outras pessoas, inclusive com conhecidos do autor, foi advertido de que os eventos narrados teriam realmente ocorrido, com o que mudou sua apreciação do romance. Pois, se dizem os italianos que "se non é vero, é ben trovato", para Sainte-Beuve isso não era o bastante. Para ele era de fato necessário que a bondade descrita em um romance fosse fruto de um escritor bondoso, que um evento relatado numa novela tivesse de fato acontecido, que o caráter mesquinho de um personagem fosse a transposição da mesquinhez de seu autor. Ou, nas palavras de Imbert, Sainte-Beuve nos tira da obra para levar-nos ao autor, campo em que pode aniquilá-lo com simples anedotas (Imbert, 1986, p. 26).

O mesmo Imbert vê ainda alguns problemas no método de Sainte-Beuve. A tomar o "método natural" do parisiense, seria necessário excluir da crítica literária todas aquelas obras anônimas ou das quais não saibamos a autoria e mesmo aquelas "de paternidade duvidosa ou produzida por um homem do qual pouco sabemos" (idem, p.

unesp

85). Estariam portanto fora do objeto da crítica, apenas para enumerar algumas obras, a Bíblia, toda a produção de Homero ou, contemporaneamente, todas aquelas obras produzidas por autores de países distantes ou mesmo cujo conjunto de comportamento social desconheçamos:

> À crítica interessa apenas o que irrompe efetivamente do anseio criador. O temperamento, as aventuras amorosas, os hábitos, os antecedentes familiares [...] os sonhos ou pesadelos quando se dorme ou as fantasias do sonhar acordado, tudo, enfim, pode e não pode entrar na crítica: depende de que, antes, essas coisas tenham entrado ou não na gestação artística. (idem, p. 86)

Proust parece ter encontrado o contra-senso de Sainte-Beuve ao sugerir uma distinção entre "a ocupação literária" e a "conversação". Uma é fruto de um plano exterior, ao passo que o outro só se encontra nas profundezas de cada ser. "Aquilo que se dá ao público é aquilo que se escreve só" (Proust, 1988, p. 54), é o produto da ocupação literária, fruto das profundezas da alma do escritor, produto só atingido a partir da "abstração dos outros". Já a conversação é produto destinado à "intimidade":

> E, por [Sainte-Beuve] não ter visto o abismo que separa o escritor do homem do mundo, por não ter entendido que o eu do escritor só se mostra nos seus livros, e que ele não mostra aos homens do mundo senão a um homem do mundo como eles, inaugurará o famoso método. (idem, p. 55)

Outro ponto contestado por Proust no método de Sainte-Beuve é a construção do juízo crítico. O início de qualquer juízo, segundo Sainte-Beuve, iniciar-se-ia na impressão causada no leitor por determinada obra. Até aí, Proust está de acordo, mas para ele, a impressão é apenas um primeiro momento, que deve fazer seguir por algo a que ele chama "inteligência", a entidade "formalizadora da sensibilidade" (Gonçalves, 1994, p. 18). Segundo Proust, "a impressão é para ao escritor o mesmo que a experimentação para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência" (1994a, p.59).

Ora, se não estamos aqui diante de um método velho conhecido das artes ditas espaciais. O contato *peripatético* proposto já por Aristóteles para a construção do conhecimento apresenta-se também como instrumento de partida para avaliação e crítica. Na arquitetura, pode-se mesmo dizer que é consolidado esse tipo de aproximação da obra de arte:

unesp

> nossa constatação e consciência nada mais são que a imagem do mundo exterior ao pensamento. O sensorial e o empírico representam um primeiro momento do conhecimento [...], constituem o primeiro momento do processo do conhecimento. Constituem o momento de eclosão de um rico processo de comparações e de modificação contínua de nossas representações, em interação com a memória do já vivenciado, com a nossa prática pessoal a respeito. (Svensson, 1980, p. 13)

Esse método de sensibilização já havia sido proposto pelo arquiteto e urbanista Kevin Lynch, em sua obra *The Image of the City* [A imagem da cidade]. Por esse método, na análise do sítio o arquiteto deve-se deixar levar pelas impressões sensoriais, em especial as visuais, para a "construção da imagem". Apenas a partir dessa sensibilização inicial é que se daria a construção da avaliação, da crítica do objeto.

Mas de volta a Proust, seu ponto central contra Sainte-Beuve é mesmo a confusão que este último faz entre "a obra em si e a matéria-prima de que se vale" (Gonçalves, 1994, p. 24). De fato, a matéria-prima da obra de arte – a biografia do autor, os eventos sociais de sua época, os acontecimentos históricos em que se viu envolvido – tem seu interesse em outra dimensão. Deslocá-la para o centro de interesse é incorrer no "perigo do deslocamento do ponto de vista da crítica que acaba sendo um ponto de vista que interessa à história e não à arte" (idem, p. 23).

Depois de Proust, outro autor que identificou o mesmo problema do foco crítico foi Ernst Theodor Curtius, que aborda o assunto em sua obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [Literatura européia e Idade Média latina], cuja primeira edição é de 1948. Curtius fala em "elementos formais" da alma do autor, cuja descoberta deve ocorrer a partir dos elementos internos da obra e não de outra forma, um processo a que Gonçalves chama de "centrípeto", que deve ocorrer da obra de arte para fora dela, a partir do universo da obra para o mundo fora dela. A partir da "metáfora do discurso artístico" é que se torna plausível formar uma concepção da obra" (Gonçalves, 1994, p. 31).

> Esse ponto de vista da história me choca pelo fato de ele fazer atribuir por Blanche (assim como por Sainte-Beuve), muita importância à época, aos modelos. Sem dúvida é de um fetichismo bem agradável acreditar que uma boa parte do Belo é realizada fora de nós, e que não a devemos criar [...] Mas não sou tão materialista a ponto de crer que a moda no tempo de Fantin tornava mais fácil fazer retratos, que a Paris de Manet era mais pictórica que a nossa, que a feérica beleza de Londres é uma metade do gênio de Whistler. (Proust, 1994a, p. 56)

unesp

Mas, se o método de Sainte-Beuve merece tantas críticas, o crítico teve sua importância. Em 1850, Sainte-Beuve escreveu acerca da primazia das letras francesas sobre as literaturas dos países vizinhos, propondo que o gosto literário deveria ser dirigido para tornar-se "Panteão de todos os nobres humanos"[56] (apud Curtius, 1993, p. 275) e não apenas de escritores franceses. Curtius destaca seu papel como responsável pela abertura do cânone para incluir autores asiáticos e mesmo do Oriente, como Confúcio (idem, ibidem).

Na verdade, o critico parisiense teve papel importante na história da crítica. É importante ver Sainte-Beuve e seu método dentro do contexto de sua época. Na verdade, vários contemporâneos de Sainte-Beuve o aclamaram por ver nele "qualidades científicas", o que numa época em que o positivismo orientava a visão de mundo (Roger, 2002, p. 53). Um dos maiores defensores de Sainte-Beuve e de seu método foi Taine, cujo projeto maior era compreender a obra de arte numa perspectiva de objeto científico:

> O método moderno que me esforço para seguir e que começa a ser introduzido em todas as ciências morais consiste em considerar as obras humanas, particularmente as obras de arte, como fatos e *produtos dos quais* é preciso distinguir as características e procurar as causas – nada mais do que isso, assim compreendida, a ciência não preceitua nem perdoa; ela constata e explica. (Taine, apud Roger, op. cit., p. 35)

Ora, vista a partir dessa perspectiva, nada mais natural que Sainte-Beuve fosse buscar na vida pessoal do autor as causas para a produção de sua obra. O crítico buscava aqui revestir sua atividade de um cientificismo, de um positivismo, com o que Sainte-Beuve mostrava apenas estar incorporado do espírito "moderno" de sua época. Entretanto, independentemente disso, para Proust era inaceitável introduzir quaisquer critérios científicos na obra de arte, na própria noção de literatura.

Martins (2002) vê em Sainte-Beuve um precursor da proposta de estudar as artes a partir do que chama de "famílias espirituais", uma forma não cronológica de apresentar a história da produção artística. Ao propor o conceito, Sainte-Beuve não deixa de lançar mão das ciências naturais: "É absolutamente como em botânica para as

[56] Panthéon de tous les nobles humains

unesp

plantas, em zoologia para as espécies animais. Há a história moral natural, o método das famílias naturais de espíritos" (apud Martins, p. 27).

E um dos herdeiros do espírito crítico positivista e científico de Sainte-Beuve no Brasil parece ter sido o sergipano Sílvio Romero. O próprio sumário do primeiro capítulo de sua obra de 1888, *História da Literatura Brasileira,* já anuncia o tom do que se lerá: "As forças físicas no Brasil: o clima, o alimento, o solo. As aparências naturais" (apud Martins, op. cit., p. 175). A literatura comparece claramente como produto do determinismo do meio.

Outro ponto de coincidência entre Romero e Sainte-Beuve é a elaboração de sua crítica a partir do plano pessoal. Romero sabidamente guardava rancores de Machado de Assis, rancor que se transformou em ódio. Martins identifica as origens desse ódio num trecho do artigo "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", publicado em 1873 num jornal norte-americano de larga circulação nos meios literários brasileiros (e sobre o qual voltaremos a falar mais detidamente). Nesse artigo, Machado chamava a crítica brasileira a seu dever: "se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada [...] A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura". Martins vê nessa reprimenda, que Romero teria tomado como pessoal, a origem do ressentimento de Romero, que passou a perseguir o escritor em suas críticas: "O ódio romeriano é claramente de fundo pessoal; conhecidos o seu temperamento e o destempero das suas reações" (Martins, op. cit., p. 164).

Anos mais tarde, em 1897, Romero tornaria aberto esse ressentimento, dedicando a Machado de Assis um livro inteiro. Aqui Romero deixa claro o tom pessoal de suas críticas, não sem pintá-las com o determinismo científico típico da época. Assim, Romero vê no mestiçamento de Machado impedimentos a qualquer realização artística, qualificando o escritor de "um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia" (apud Martins, op. cit., p. 310). Mas na maior parte do ensaio, Romero perde qualquer traço de compostura de fundo científico e lança mão de ataques baixos e pessoais: "poeta de terceira ou quarta ordem", "piegas e pulha", "poeta de salão mudo ou completamente gago": "A pretexto de crítica científica, Romero realmente visava a ofender e insultar" (idem, ibidem).

Mas as semelhanças entre Romero e Sainte-Beuve terminam na intenção científica e na pessoalidade de sua crítica. Sainte-Beuve, se incorporou em sua atividade crítica o projeto positivista, soube manter a independência da crítica, que a partir dele se

unesp

estabeleceria mesmo como gênero literário. Ao mesmo tempo, e em que pese essa independência, a partir de Sainte-Beuve, tampouco, a crítica não mais foi exercida como saber isolado (Roger, op. cit. p. 52), mas utilizando-se da história, da lingüística, e de todas as outras ciências auxiliares, sempre "em busca de uma nova legitimidade científica" (idem, ibidem).

Sainte-Beuve ficou assim preso em uma contradição de sua época. Por um lado, soube exercer a atividade crítica como gênero literário, defendendo-a como produção independente. Por outro lado, ficou refém de seu método e dos conceitos positivistas, notadamente dos conceitos de Taine, que via como função primordial da literatura sua função documental: "Ela [a literatura] se parece com um desses aparelhos admiráveis, de sensibilidade extraordinária, com os quais os físicos classificam e medem as alterações mais profundas e delicadas de um corpo", escreveu Taine (apud Roger, op. cit., p. 37), ao buscar definir a utilidade da literatura na introdução de *História da literatura inglesa,* publicada em 1868. Com essa visão, Taine fez-se seguir de perto por vários outros estudiosos do assunto: "Por muitos anos ainda, quando quisermos saber como eram os costumes provincianos na França de 1850, releremos *Madame Bovary*", escreveria mais tarde Brunnetière, em 1880 (idem, ibidem).

Pois Proust negava veementemente o caráter científico da obra de arte. Negava mesmo o caráter somatório e cumulativo da produção artística, ressaltando que não se pode falar de evolução ou progresso:

> Ora, na arte não há (pelo menos no sentido científico) iniciador ou precursor. Tudo está no indivíduo, cada indivíduo recomeça por sua conta a tentativa artística ou literária; e as obras dos predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, da qual aproveita-se aquele que vem sem seguida. Um escritor de talento hoje tem tudo por fazer. Ele não está mais avançado que Homero. (Proust, 1988, p. 50)

Mas, se Proust se refere à arte como atividade tipicamente não-cumulativa de conhecimento, no desenvolvimento da atividade crítica não seria exagero especular que a obra de Proust só foi possível a partir da crítica de Sainte-Beuve. Ao buscar contestar seu antecessor, Proust abordou questões sobre a obra de arte, sua produção, sua fruição. A partir dos equívocos que viu na obra de seu antecessor é que Proust pôde elaborar seus conceitos, construir uma conceituação sólida acerca da produção e recepção da obra de arte.

unesp

Da obra crítica de Sainte-Beuve, pretensamente científica, por outro lado, pouco ficou. Seus contemporâneos escritores por certo foram fortemente influenciados, em especial o destino de suas obras. Os *Causeries* eram esperados com expectativa por grande número de leitores nas segundas-feiras. A opinião expressa por Sainte-Beuve certamente teve influência no destino das obras abordadas mesmo durante muito tempo depois. Entre os escritores que combatia, como Stendhal ou Flaubert, muitos levaram anos para se recuperar e ver suas obras lidas. Entre aqueles preferidos por Sainte-Beuve, por outro lado, houve muitos cuja obra não resistiu mais que a uma geração; é o caso de Chateaubriand e de outros ilustres desconhecidos do leitor atual, como Bourget ou Loti.

Mas, se Sainte-Beuve errou em suas avaliações, em suas críticas de obras e autores, ele lançou bases importantes para a crítica contemporânea: "A alta crítica, seja qual for o seu gênero, não precede, mas acompanha as obras-primas artísticas" (apud Martins, 2002, p. 14). De fato, a influência da crítica contemporânea sobre os rumos da obra de arte não é pequena. Sainte-Beuve buscara acompanhar os autores e suas obras, mas focalizando aspectos preferencialmente pessoais. Para Sainte-Beuve, aqueles cuja vida regrada e modos cavalheirescos fossem notáveis, eram merecedores de todos os elogios, mesmo que sua obra tivesse baixo nível estético. Em contrapartida, artistas de modos duvidosos tinham sua obra a priori julgada como menor.

Essa confusão de valores foi acertadamente reconhecida por Wilson Martins na construção de sua obra crítica sobre a literatura nacional, elaborada em grande parte de fora do País: "Vivendo fora das rodinhas literárias, pude manter razoável independência de julgamento e objetividade" (Martins, 1997, p. 25). No caso dos escritores combatidos por Sainte-Beuve, como Balzac ou Stendhal, foi necessária a distância do tempo para que se pudesse ganhar a isenção necessária para separar o homem de sua obra.

Mas são de fato imponderáveis os mecanismos pelos quais uma sociedade avalia os artistas contemporâneos, a reação pública à produção contemporânea. Pode ser interessante para fechar esta seção lembrar aqui outro tipo de crítica que se fazia em Paris na mesma época de Proust e Sainte-Beuve e que movimentou a classe artística e literária da cidade. Em 1884 foi iniciada a construção da torre metálica do engenheiro Gustave Eiffel, um monumento para comemorar a Exposição Universal, programada para o fim daquele século. Hoje a Torre Eiffel, como viria a ser conhecida, é inegavelmente um monumento que identifica a própria Paris, ícone da cidade e símbolo de beleza, delicadeza e capacidade técnica. Mas nem sempre foi assim.

unesp

A torre, antes mesmo de ser completada, tornou-se uma unanimidade entre os parisienses, que a repudiavam e a consideravam incompatível com a imagem de sua cidade. Alexandre Dumas e Guy de Maupassant, entre outros intelectuais e escritores, assinaram em 1887 um artigo no jornal *Le Temps*, em nome "da história e da arte francesas", em que descreviam a torre como um produto da "imaginação barroca e mercantil de um construtor de máquinas" e uma "ofensa ao bom-gosto francês" (apud Petrovski, 1997, p. 172-173). Logo após sua conclusão em 1889, ainda um contemporâneo escrevia num jornal parisiense que, concluída a torre, o lugar mais agradável de Paris passava a ser em seu alto. E ali era agradável pela simples razão de que lá em cima passava a ser o único lugar da cidade do qual não se poderia avistar o novo monumento (*idem*, p.174). Hoje, ao contrário, o monumento é sinônimo da própria cidade, apropriado por toda a população.

Criticar, portanto, a produção contemporânea é tarefa complexa. É ainda mais complexa quando se leva em conta que no julgamento da arte contemporânea não se pode perder de vista o passado. Pois, como bem lembra Wilson Martins, "podemos conhecer o passado, não o presente" (Martins, 1997, p. 15).

unesp

III – Do cânone literário ao artístico

III

DO CÂNONE LITERÁRIO AO ARTÍSTICO

Com este capítulo abrimos uma espécie de parêntese. Pretendemos aqui estender a formulação teórica e crítica em torno da idéia do cânone literário a outras áreas, em especial às artes outras que não a literatura. Como já dito no início deste trabalho, é conveniente partir da reflexão teórica dos estudos literários como forma de buscar lançar luz sobre outras áreas em que esse tipo de reflexão não tem sido priorizado (ou é mesmo inexistente).

Assim, na seção que se segue, verificaremos alguns conceitos das artes, buscando compreendê-los e analisá-los à luz do exposto nos capítulos iniciais deste trabalho, a partir de conceitos exaustivamente discutidos na literatura. Ao aplicar esses conceitos nas artes, pretendemos verificar sua validade e sua propriedade. Em seguida, verificaremos algumas tentativas de formar o cânone artístico brasileiro, para finalmente buscar estender verificar a existência das premissas do cânone a outras áreas do conhecimento.

unesp

Os conceitos

No primeiro capítulo deste trabalho, já discutimos alguns conceitos fundamentais para a obra de arte e seu cânone. São conceitos como autoria, perenidade da obra, significado do texto, estado original e até mesmo a própria obra de arte. Nesta seção queremos retomar esses conceitos, discutindo-os em relação a outros campos artísticos. Ao proceder assim, o que se pretende é levar às artes – às artes plásticas, à música, à arquitetura – a tradição da reflexão dos estudos literários, muito mais avançados que naqueles.

Autoria

Da maneira como o conhecemos hoje, o conceito de autoria da obra de arte ou da obra literária é coisa recente. Nos épicos gregos, por exemplo, o nome do autor nunca era dado, uma vez que "o épico só devolvia aquilo que a Musa lhe havia contado das coisas antigas"[57] (Kroll, apud Curtius, 1993, p. 503). A obra de arte, portanto, era vista como uma produção das musas, uma produção quase divina e o que hoje conhecemos como autor era mero elemento de materialização daquela obra. Mesmo mais tarde, essa prática aparece estimulada ainda em diversos autores romanos, como Salviano, que advertia contra os perigos da "vanidade terrena" [*vanitas terrestris*].

Por outro lado, a prática da poesia diferia algo da prática na prosa: se os poetas não escreviam explicitamente o nome da autoria, escreviam de coisas suas e da sua vida, numa espécie de paráfrase da autoria. Um dos primeiros épicos a quebrar a regra do anonimato parece ter sido o grego Estácio em sua *Thebais,* seguindo a mesma prática dos poetas, de não explicitar seu próprio nome, mas de escrever de coisas suas, coisas que permitissem a identificação do autor.

Mas, se o anonimato era prática corrente, ele não foi obrigatório se não até o advento do cristianismo. Na Antiguidade, o anonimato não era uma regra religiosa nem moral, mas era fruto do que Curtius chama "regras do bom comportamento" [*Anstandsregeln*] (idem, p. 504). Assim, a prática desse bom comportamento podia diferenciar de gênero para gênero, de ambiente para ambiente, com diversas motivações

[57] der Epiker nur wiedergibt, was ihm die Muse von alten Dingen verkündet.

e diversas razões. Curtius relata acerca de um poeta do século 4º que teria deixado de indicar seu nome em sua obra, mas logo no início do poema explica que procedia assim por achar que seus versos não eram bons o suficiente.

A prática de omissão da autoria consolidou-se também na música, e o repertório conhecido da Idade Média é todo anônimo. O mais antigo manuscrito assinado (que na música é chamado autógrafo) conhecido no Ocidente é de 915. Trata-se de uma obra chamada *Institutio harmonia*, assinada por Regino von Prüms, ainda em notação neumática[58] (Luther, 1949, p. 880).

Apenas a partir de 1200 é que aparecem os primeiros nomes em manuscritos musicais. Entretanto, esses nomes não resolvem a questão da autoria, pois em muitos casos não é claro se se trata dos nomes dos autores ou apenas dos responsáveis pela confecção da cópia, o copista. Na época, na Europa, em muitas regiões, havia o costume de o próprio copista assinar o trabalho, costume trazido ao Brasil e que ainda hoje dá margem a dúvidas acerca da autoria de grande parte do repertório brasileiro do período colonial. E mais, ao confeccionar um arranjo ou uma adaptação – por exemplo, uma nova instrumentação – muitas vezes o arranjador assinava sua obra sem se preocupar com a identificação do autor.

A preocupação acerca da autoria da obra de arte é algo que surgiu apenas depois da Idade Média. Hoje, grande parte das obras anteriores a esse período acabou tendo sua autoria identificada, por um ou outro método. Mas o que nos importa aqui é a mudança da importância atribuída à autoria. Se na Antiguidade e mesmo na Idade Média, o bom comportamento dizia que a um autor não cabia dar saber seu nome em uma obra, hoje a figura do autor é fundamental.

Atualmente, na profusão contemporânea de estilos e gêneros, o nome do autor aparece mesmo como garantia de qualidade da obra. A prática artística ou literária de hoje é mesmo baseada antes em autores que em obras. Autor e obra muitas vezes se confundem e hoje seria mesmo impensável consumir arte ou literatura sem a referência do autor da obra. Mas antes de continuar a discussão acerca da autoria, convém observar ainda outros conceitos.

---

[58] Neumas são um conjunto de pequenos sinais utilizados na Idade Média para notar textos cantados. Trata-se de uma notação mnemônica, um mero auxiliar para o canto, uma vez que não define nem a altura absoluta das notas (apenas relativa, de um som para outro) nem sua duração, que é decorrente do próprio texto.

unesp

Instrumentação

Ao contrário do texto literário, textos musicais – assim como os dramáticos – têm a peculiaridade de poderem no geral ser executados por uma variedade de instrumentos ou vozes. A prática de vincular um texto musical a uma determinada instrumentação é recente, e consolidou-se apenas a partir do século XVIII. Durante toda a Idade Média sabe-se, por exemplo, que a música vocal era em regra acompanhada de instrumentos, mas não se sabe como nem por quais instrumentos (Michels, 1977, p. 83). Assim a prática medieval era notar apenas altura e duração dos sons musicais, sem qualquer especificação qualitativa desse som. Em alguns casos, a notação restringiu-se mesmo apenas à altura (mesmo assim apenas relativa; cf. nota 58) dos sons, como ocorre em diversos cantos litúrgicos ou gregorianos.

A história da notação musical é uma história que envolve um aumento constante de sua precisão. À altura, foi inicialmente acrescida a dimensão temporal, para pouco a pouco o texto musical ganhar em precisão, com a adoção de cada vez mais elementos. Nesse contexto, a definição da instrumentação no texto musical parece ser apenas mais uma etapa nesse processo de sofisticação da notação musical. E no caso específico da instrumentação, sua notação parece estar ligada ao advento (ou reconhecimento) do timbre como grandeza musical de importância.

Mas, antes que o timbre se tornasse um valor musical per se, foi preciso passar por diversos degraus. Duas concepções antagônicas de timbre são representadas pela polifonia barroca – com cada instrumento responsável por uma linha – e pelas grandes massas sonoras do classicismo musical – cuja base timbrística era o conjunto das cordas da grande orquestra. São duas concepções opostas: no primeiro caso cada linha melódica deve sobressair dentre as demais; no segundo é a fusão de todos os sons que se deseja. Apenas a partir da contraposição dessas duas concepções extremas é que a questão do timbre como alternativa se apresentou. E apenas no momento em que se descobriu o timbre é que se passou a preconizar a instrumentação.

Um dos precursores da prescrição da instrumentação foi o italiano Monteverdi, que por volta de 1600 já prescrevia a instrumentação em algumas de suas obras, em especial na ária da ópera Orfeu. Nessa ária, Monteverdi escreve literalmente que suas escalas rápidas devem ser tocadas por violinos, sobre a nota pedal do órgão.

unesp

É da mesma época uma sofisticação ainda hoje poucas vezes vista a do compositor alemão Schütz. No prefácio de suas *Exequien* [Exéquias], Schütz preconiza que, na execução do Coro II, os cantores deveriam se dividir em três grupos, cada um dos quais deveria se posicionar nos três vértices de um quadrado formado a partir do órgão (idem, ibidem). Esse posicionamento tinha a finalidade de tirar partido das condições acústicas da igreja.

Ora, uma prescrição dessas só faz sentido num mundo em que as igrejas todas seguem um mesmo princípio arquitetônico, com o mesmo tipo de desenho, de material de revestimento, de modo a obter as mesmas condições acústicas. De fato, a história da música em mais de um momento se confunde com a história da arquitetura, notadamente no aspecto acústico. A discussão de Rasmussen (1959, p. 224ss.) acerca da imbricação entre resultado sonoro e espaço arquitetônico esclarece o assunto e aponta na direção de um estudo que ainda espera por ser feito de modo aprofundado. A polifonia barroca só foi possível com a reforma e o surgimento das pequenas igrejas luteranas com suas superfícies de madeira, elemento absorvente por natureza. Com esse novo tipo de arquitetura e materiais, o tempo de ressonância diminuía sensivelmente em relação às antigas catedrais góticas de paredes e piso de pedra nua. Com o menor tempo de reverberação, tornava-se possível ouvir e discernir entre as diversas vozes, o que possibilitava a tessitura polifônica.

No ambiente acústico precedente, o resultado era uma grande massa sonora, formando um bloco uno em que a harmonia era a única variável possível de discernir. Com grande tempo de reverberação, o canto gregoriano privilegiava as notas longas e os andamentos lentos. A partir da sugestão de Rasmussen, pode-se mesmo especular acerca da importância da acústica do espaço arquitetônico no novo estilo de composição, na polifonia.

Mais tarde, com o abandono do espaço das igrejas como ambiente preferencial para a prática musical, os salões forrados de tecidos, com pisos de madeira e público com pesadas roupas, o tempo de reverberação diminui ainda mais. Com a diminuição do volume do espaço, criava-se um ambiente de natureza íntima, o que possibilitaria a riqueza de detalhes de articulação e de fraseado do período clássico de Haydn.

Assim, a interação entre espaço construído e prática musical conheceu uma intimidade que só foi quebrada a partir do século XX, com o advento da amplificação eletrônica do som. A partir daí, a ambientação foi relegada a plano posterior, mesmo

unesp

abandonada e deixada de lado. Em uma palavra: se a prática musical ganhou em elementos (o que é o caso do aspecto timbrístico), perdeu em outro (como no caso da interação entre música e ambiente).

Hoje, se foi em parte abandonada a preocupação acerca da adequação acústica do local da prática musical, a instrumentação tornou-se parte integrante da composição musical. O ápice da instrumentação talvez tenha ocorrido por volta do fim do século XIX, com os grandes orquestradores – como Rimski-Korsakoff, que deixou o mais importante tratado sobre o assunto até hoje –, Ravel e Debussy. E o timbre ocupou posição cada vez mais importante na prática musical. Mesmo entre os serialistas vienenses, que pretendiam questionar os valores da harmonia tradicional, houve quem falasse em melodia de timbres [*Klangfarbenmelodie*].

Com a prescrição de instrumentação iniciada por Monteverdi, consolida-se o movimento que tornaria mais restrito o espaço da interpretação. E o movimento aqui está de acordo com o visto anteriormente: a partir da questão da autoria, a prática musical passa a centrar a ênfase na figura do autor, em detrimento do intérprete ou do leitor. Com o aumento da precisão da notação musical, o foco desloca-se cada vez mais do intérprete (ou do leitor) para o autor.

No caso das artes plásticas, caso semelhante pode ser verificado com a descoberta de novas variáveis, como a perspectiva ou a luz. A partir da descoberta e da inclusão desses elementos nas obras de arte, passou a haver novas premissas para a prática artística. Entretanto, diferentemente do ocorrido na música, aqui essas novas premissas não trouxeram mudança no equilíbrio entre as personagens envolvidas no jogo artístico.

Luz e perspectiva

A cada inclusão de um parâmetro à obra de arte, de um elemento novo, é efetuada uma revisão do cânone. Nas artes plásticas ou na arquitetura, são representativos os exemplos da utilização de perspectiva e da iluminação interior.

Apesar de conhecida desde a época clássica helênica, a perspectiva não encontrou aplicação sistemática na arquitetura ou no desenho de espaços. A acrópole ateniense, por exemplo, tem em cada templo uma preocupação com o ritmo, proporção ou escala, entre várias outras premissas. O conjunto serve ainda hoje como modelo de

unesp

harmonia arquitetônica, mas um elemento que não está presente no conjunto é a perspectiva. Cada edifício parece aleatoriamente colocado num ou noutro ponto da elevação e não parece ter havido preocupação com a perspectiva ou com os pontos de vista na percepção do conjunto.

E essa foi a situação, pelo menos até Bernini no século XVII. O arquiteto e escultor italiano passou a aplicar os princípios da perspectiva não apenas em suas esculturas como também em praças, edifícios e outros monumentos. Depois da Praça Navona em Roma, da Praça de São Pedro no Vaticano ou da Praça da Catedral em Salisburgo, o uso da perspectiva tornou-se mesmo parâmetro obrigatório, incorporado e integrante da obra de arte arquitetônica. E a partir da inclusão da perspectiva no desenho dos grandes espaços arquitetônicos, não seria exagero especular que se abriu o caminho para a criação daquela que com o nome de urbanismo se tornaria disciplina autônoma já no século XX.

Com a luz deu-se o mesmo. A partir dos estudos dos holandeses do século XVII, como Rembrandt, mas notadamente com Vermeer, a luz passou a ser elemento integrante de composição e de cor, utilizada para valorizar a textura de objetos e para criar efeitos como o *chiaroscuro,* que mais tarde teria por sua vez mesmo presença dominante em outras obras de arte, utilizado até mesmo na música.

E se esses novos elementos e parâmetros encontraram seu caminho para tornar-se elementos integrantes da obra de arte, o cânone não ficou imune a essas inovações. A partir da inclusão da perspectiva nas obras de arte bidimensionais, passou a ser critério obrigatório para participar do cânone que uma tela explorasse o efeito; a partir da descoberta da representação do jogo de luzes nas obras de arte, o cânone passou a admitir preferencialmente telas que explorassem o efeito.

Mas isso foi verdade apenas até certo ponto. Se o cânone se abre para admitir novas obras, que devem se sujeitar aos novos elementos, ele não se fecha para o passado. No século XX, com o fim do figuratismo nas artes plásticas, por exemplo, não houve uma revisão do cânone nem foram eliminadas obras figurativas dos períodos anteriores; houve apenas uma abertura para a inclusão da nova estética. Do mesmo modo, com o advento da perspectiva no desenho nos grandes espaços construídos, não foram simplesmente eliminadas obras da Antiguidade, mas a aplicação do princípio passava a condição de inclusão de novas obras. Qualquer que seja o caso, o cânone não fica imune ao aparecimento de um novo princípio.

unesp

Interpretação e notação

Com o aumento da importância da instrumentação, com a descoberta do novo elemento musical que se tornou o timbre, o espaço para a interpretação musical vem mudando de configuração. Se na Idade Média o ponto de partida para o intérprete era um texto que pelos padrões atuais é incompleto, com poucos elementos notados, hoje o intérprete se vê cercado de amarras interpretativas no texto musical.

A prática musical da Idade Média esperava que cada intérprete completasse seu texto, interferisse mesmo nele. Os tratados barrocos, como o de Quantz, Couperin, Türk ou o já citado Carl Philipp Emanuel Bach, todos davam grande ênfase na formação estética do intérprete. Enquanto os tratadistas franceses falam de *bon-goût,* os alemães falam de *Manieren.* Couperin escreve em seu prefácio: "Acredito mesmo dar noções bem claras (do gosto apropriado a este instrumento) [...]"[59] (1933, p. 10). Uma vez equipado o intérprete com as noções de bom gosto no universo estético vigente, bastava ao autor da obra musical dar diretrizes apenas gerais ao intérprete. A este, com seu *bon goût,* é que cumpriria completar o texto proposto pelo compositor.

O que hoje é visto por nós como um vazio do texto musical, entre escrita e leitura musical, é o grande responsável pela incerteza atual acerca da prática interpretativa da Idade Média, mais ou menos até Beethoven, já no século XIX. Mas na época, eram tarefas exclusivas do intérprete descobrir novas vozes, executar o baixo contínuo cifrado e introduzir cadências improvisadas (Michels, op. cit., p. 83). E eram tarefas não-notadas, não-registradas no texto musical. Ao compositor não cabia ocupar-se desse tipo de decisão, mas tão-somente propor o texto básico.

> Quanto mais se volta na história, maior se torna a lacuna de conhecimento entre notação e som, uma relação que antigamente era estabelecida a partir dos usos e costumes na prática interpretativa dos músicos. (idem, p. 82-83)[60]

Assim, hoje pode-se apenas especular acerca da leitura dos textos musicais antigos, textos produzidos numa época em que a notação, a autoria – o próprio texto – eram secundários à prática interpretativa. O que hoje se apresenta como vazio textual é

[59] J'y crois même donner des notions assés claires (du goût qui convient à cet instrument).
[60] Je weiter man in die Geschichte zurückgeht, desto grösser wird die Wissenslücke zwischen Schriftbild und Klang, die einst von den ungeschriebenen Aufführungsgewohnheiten der Musiker ausgefüllt war.

unesp

decorrente do fato de que 200 anos de prática musical levaram a tradição interpretativa a rumos inimagináveis naquela época.

Atualmente, com a sofisticação sempre crescente da notação musical, com o acréscimo de novos parâmetros musicais e interpretativos, o intérprete passa cada vez mais a tornar-se um simples seguidor de sinais, um leitor de instruções. A notação atual chega em certos casos a dar a duração em segundos de cada compasso, de cada trecho de compasso. Desnecessário falar da amusicalidade de uma unidade de medida de tempo como o segundo. E a partir do momento em que a prática da notação musical passa a incluir grandezas amusicais em sua semântica, pode-se esperar um empobrecimento geral da musicalidade. A partir do momento em que a prática musical inclui critérios não necessariamente musicais, a musicalidade fica relevada a segundo plano e os fatores definidores da prática musical devem ser buscados em outra parte. Mas agora devemos voltar ao ponto de nossa discussão.

O ponto de partida para essa prática textual como a conhecemos hoje parece estar situado no longínquo século XVI. Em 1533 o compositor e teórico alemão Listenius chamou a composição musical "opus perfectum et absolutum" [obra completa e acabada] (Meyers, 1984). Essa expressão foi mais tarde simplificada em "opus" (freqüentemente abreviada *op.*) e passou a ser usada por compositores e editores na identificação de obras instrumentais.

Mas o que nos interessa aqui são os dois adjetivos usados por Listenius para definir a composição musical. Ao chamar uma composição musical "perfectum et absolutum", Listenius inaugurava uma nova postura do autor diante de sua obra. Ao apor-lhe o adjetivo *completa* (*perfectum*), Listenius com isso parecia querer dizer que não era necessário que o intérprete interferisse em sua obra, adicionando-lhe aqueles elementos que em geral lhe faltavam (baixo contínuo, ornamentos, cadências, etc.). Ao apor o adjetivo *acabada* (*absolutum*), Listenius parece querer dar ênfase ao caráter de obra fixa, determinando o papel do intérprete como mero executor das instruções contidas em suas pautas.

Com isso, Listenius – propositada ou inadvertidamente, não há como sabê-lo – parecia sugerir que o intérprete deveria restringir sua tarefa a seguir o texto proposto. Estava estabelecida uma nova relação entre obra musical e intérprete. E essa relação culminaria justamente no papel cada vez mais passivo do intérprete diante da obra musical.

unesp

E é reconhecendo essa passividade do intérprete na prática musical atual que alguns compositores (mesmo algumas tendências) buscaram propor uma revisão desse papel, por meio, por exemplo, da *música aleatória.* Nesse tipo de música, a partitura propositadamente é incompleta, com vazios (não os vazios de Iser nem os intervalos de Barbosa, mas omissões mesmo) em que cabe ao intérprete preenchê-los. Entrementes, nesse tipo de música fica mantido seu caráter de excepcionalidade ante a produção musical contemporânea.

De volta à passividade do intérprete, há uma conseqüência que nos interessa diretamente aqui. Ao restringir o espaço para a interpretação da obra musical, para sua reconstrução, ocorre uma espécie de pasteurização de interpretações. Como resultado, vamos a um concerto, esperando ouvir aquela interpretação cristalizada, solidificada que décadas de prática interpretativa musical uniformizada criaram.

E aqui não se deve desprezar o aparecimento da reprodução mecânica (mais tarde eletrônica e hoje digital) do som. A partir desse "objeto antropologicamente novo" (*objet anthropologiquement nouveau*), como lhe chamaria Barthes (apud Choay, 1992, p. 18), ficou garantida a imutabilidade da obra de arte musical, sua perenidade. Se diminui o espaço do intérprete, diminui também o do ouvinte, que recebe sempre a mesma obra.

Na verdade, Barthes centra sua análise no aparecimento da fotografia, segundo ele, algo que não faria concorrência, nem contestação nem mesmo rejeição à pintura. Trata-se de algo novo, que para Barthes se inseriria na ordem das obras referenciais. E a mesma relação que liga a fotografia à pintura têm a música e o fonograma (ou LP ou CD ou DVD ou que outra sigla venha a ter no futuro). Para Barthes, a fotografia (e por extensão a gravação) não se trataria de arte, muito menos de comunicação, mas mera referência (idem, ibidem).

No contexto de referência, a obra musical, assim, perde aquela ligação visceral com seu intérprete. Se vamos a um concerto, parece não nos interessar o novo que aquele intérprete se dispõe a propor, mas queremos recuperar o momento cristalizado no fonograma na gaveta de nossa sala de música doméstica. O autêntico passa a ser aquilo que está documentado, seja pela fotografia, seja pelo fonograma, dois objetos que estão para as artes respectivas assim como a escrita está para as idéias, para a literatura.

unesp

Se o logocentrismo na leitura já nos ameaça desde a invenção da escrita, a partir do surgimento dos fonogramas e da fotografia, música, pintura, escultura, mesmo arquitetura, passam a sofrer o mesmo perigo de cristalização. O fármaco de Platão ressurge em pleno século XIX–XX, com seu poder ambíguo de curar ou matar, de esquecer ou lembrar. Assim como a escrita já havia experimentado, confere-se agora à fotografia ou ao fonograma o poder de determinar a autenticidade de uma obra. A imagem congelada permite cristalizar um cenário, criar um ícone: "Toda construção, qualquer que seja o seu destino, pode ser promovida a monumento pelas novas técnicas de 'comunicação'" (Choay, op. cit., p. 19).[61]

Benjamin é outro teórico que se ocupou do mesmo tema. Em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica,* publicado em 1955, Benjamin aborda igualmente conceitos como autenticidade e perenidade. O mesmo papel de autenticador da história é identificado por Benjamin (1978) na fotografia: "as fotos se transformam em autos no processo da história" (p. 174). Apesar de tanto Benjamin como Barthes restringirem sua análise à fotografia e ao cinema, eximindo-se de incluir a música no mesmo processo de obra tecnicamente reprodutível em massa, as mesmas premissas estão presentes na música. Morre o autor, morre o intérprete, passa o momento, mas o fonograma fica como documento indelével nos autos da história.

Com isso, cristaliza-se a obra, cristaliza-se o cânone. E cânone cristalizado cheira a cânone morto. Pois ao ouvinte de música não interessa mais ouvir o novo, mas a reproduzir o conhecido. Ao visitante da galeria de arte, interessa-lhe apenas ver ao vivo o que já conhecera pela fotografia. Ao viajante basta-lhe ver o monumento que lhe fora dado conhecer em fotografias.

Coleções, patrimônio e repertório

Àquilo que a literatura chama cânone as artes plásticas chamam de *coleções* e a arquitetura, de *patrimônio*. À maneira de um cânone, as artes vêm construindo sua história, colecionando seus ícones e, na formação das coleções ou do patrimônio, cada época viu um ou outro aspecto norteador ser favorecido.

[61] Toute construction, quelle que soit sa destination, peut être promue monument, par les nouvelles techniques de 'communication'.

unesp

Em linhas gerais, entretanto, as linhas que orientaram a inclusão de uma obra de arte na lista canônica têm sido semelhantes às da literatura. Mas, se na literatura a preocupação com a preservação das obras e sua seleção data de mais de dois mil anos, essa preocupação nas artes tem menos de um quarto dessa duração. Entretanto, apesar dos mais de 1.500 anos a separar uma e outra índole preservacionista e canonizante, há semelhanças nos dois processos.

Os conceitos de patrimônio artístico e monumento, como hoje o conhecemos, nasceram apenas em fins da Idade Média. Assim, é apenas a partir da descoberta desses conceitos que se pode falar em história da arte. Mesmo assim, os primeiros tratados medievais da história da arte tinham grande semelhança com as primeiras listas de leitura, já que falavam principalmente da "técnica", com um "caráter normativo" (Argan, 1977, p. 15). No segundo capítulo deste trabalho vimos que os critérios a definir as primeiras listas de leitura eram justamente a técnica da escrita, a qualidade gramatical, seu caráter de exemplaridade.

Mais tarde, já a partir do século XIV, com o início da redescoberta de Roma e com os humanistas redescobrindo a arte da Antiguidade, os principais tratados passaram da simples descrição de processos técnicos para evoluir para "enunciar e explicar a teoria da qual deve proceder a práxis da realização artística" (idem, ibidem).

> Mais numerosos são os tratados sobre arquitetura, que descrevem e analisam os modelos antigos, passando em seguida a ditar regras tipológicas, morfológicas, estilísticas e técnico-construtivas. (idem, ibidem)

É clara aqui a semelhança dos tratados artísticos do humanismo com as listas de leitura dos alexandrinos (como visto no capítulo II). O início da escrita das histórias da arte está ligado à escolha e seleção de obras, de marcos dessa história. Como a história da arte nasceu numa época em que se descobriam as grandes obras do passado, atribuindo-lhes valor artístico (e talvez tenha nascido aqui justamente por esse motivo), a escolha dessas obras acabava determinando a própria história da arte.

No primeiro momento, entretanto, o critério para a inclusão de uma obra de arte na história era unicamente o de sua antiguidade. Tudo que viesse de Roma ou da Grécia clássicas já tinha garantido seu lugar na história da arte, no cânone artístico – é o "efeito Petrarca" (*l'effet Pétrarque*) de que fala Choay (1992, p. 36). Portanto, toda obra de arte que tivesse sobrevivido os cerca de 15 séculos entre Antiguidade e humanismo já teria

unesp

garantido seu lugar na história da arte, no cânone artístico. O critério para formação do cânone artístico era o da simples sobrevivência. Nesse ponto pode ser esclarecedor lembrar alguns acontecimentos na história da arte desse período que seriam determinantes para os séculos seguintes e mesmo para a prática crítica atual.

Em 1414, foi descoberto por Poggio, na Itália, o texto *De architectura libri X* [Os dez livros da arquitetura]. Escrito no século I a.C. por um engenheiro e arquiteto romano, Vitrúvio, construtor de cidades, a obra redescoberta dava justamente o que mais se desejava no período de redescoberta dos valores artísticos da arquitetura clássica romana. As referências, as premissas, os dados de projeto e das construções, estava tudo ali, em palavras originais da época. Tratava-se de uma preciosidade e o elo que faltava para o projeto de resgatar a época de ouro das artes e da arquitetura. Assim, a obra redescoberta de Vitrúvio foi saudada como a grande obra de referência para a reprodução dos valores clássicos na arquitetura e serviu de parâmetro para a obra de todos os arquitetos do humanismo, como o mostram suas sucessivas edições a partir de 1512.

Em especial a obra de Vitrúvio encontrou ressonância em Andrea Palladio, arquiteto vêneto, que tomou o romano como ponto de partida para escrever seu *I quattro libri dell'Architettura* [Os quatro livros da arquitetura], publicado em Veneza em 1570. Essa obra teve grande repercussão em toda a arquitetura ocidental, e determinou mesmo "o fenômeno do 'paladianismo', ativo até o fim do século XIX" (Faggiolo, 1977, p. 75). O paladianismo espelhava-se nas grandes regras do passado, da Antiguidade, apresentando proporções, regras e medidas clássicas como modelos a seguir nos edifícios contemporâneos. Em seu tratado, Palladio adapta as regras da Antiguidade para o uso contemporâneo no século XVII.

Pois até o fim do paladianismo na arquitetura – da influência do tratado do arquiteto vêneto –, que Faggiolo situa em fins do século XIX, a valoração da produção arquitetônica esteve presa à concepção modelar da Idade Média. Foi só com o fim do paladianismo que a arquitetura começou a se libertar do critério de antiguidade como ponto de partida para a definição do patrimônio histórico e artístico, para a definição do cânone arquitetônico. A partir daí, passou cada vez mais a ficar evidente a adoção de outros critérios para a determinação do valor artístico do edifício.

Liberto do julgo do critério de antiguidade, passou a ficar em evidência o caráter contemporâneo da produção artística. Nascia nesse momento a distinção entre produção

unesp

passada e presente. E também talvez seja mais que coincidência que tenha justamente nesse ponto nascido a distinção entre crítica de arte e história da arte. Na verdade, a distinção foi forçada pelo aparecimento da crítica de arte, já que a história da arte já havia se constituído como disciplina desde o humanismo.

E foi num cenário desses que foi possível a figuras como Sainte-Beuve (como visto no capítulo I) exercer sua atividade com grande influência sobre leitores e escritores. Ao perder de vista os modelos antigos, ao abandonar o simples critério de antiguidade para caracterizar a obra de arte canônica, parece estar marcado o fim de uma época, parece estar marcado o início de um novo jogo de relações entre arte contemporânea, arte antiga e cânone artístico.

Talvez não se trate de simples preconceito o marco do ano 1800 estabelecido empiricamente nas artes como limite para o antigo. Talvez possamos mesmo com isso responder a Argan sobre esse marco:

> Por aqui se vê como é absurdo o preconceito, muito difundido no passado e ainda hoje não completamente extirpado, de que o historiador deve ocupar-se apenas da arte antiga (o limite estabelecido, não se sabe por que, no fim do século XVIII), deixando ao crítico a tarefa de tratar a arte moderna. (Argan, 1977, p. 30-31)

Ao coincidirem o fim do paladianismo, o nascimento da crítica literária (e artística), o início da preocupação com a produção contemporânea nas artes, com o abandono dos antigos modelos clássicos, passou a ficar cada vez mais clara a distinção entre passado e presente, entre produção artística antiga e atual, entre literatura antiga e contemporânea.

Um guia para o cânone

Já discutimos anteriormente o papel da crítica de arte na definição dos cânones contemporâneo e futuro. Já se discutiu igualmente o papel dos tratados e das obras sobre história da arte na valoração das obras antigas e no cânone passado e presente. Agora pode ser interessante falar de um outro tipo de obra que apareceu mais recentemente, criação típica do século XX. Trata-se de um tipo de obra que talvez traga explícita como em nenhum outro a intenção de apresentar uma lista de obras, um cânone, tanto antigo como contemporâneo: os guias.

unesp

Ao dizer que se trata de criação típica do século XX, tem-se em mente o indivíduo como consumidor de produtos artísticos. Enquanto os tratados, os estudos históricos, os ensaios críticos dedicam-se primariamente aos próprios objetos artísticos e àqueles envolvidos com eles (autores, colecionadores, estudiosos, teóricos), os guias têm seu foco nos consumidores de produtos chamados artísticos ou culturais. À maneira de um guia que nos conduz por um lugar desconhecido, esse tipo de obra busca conduzir o consumidor (o ouvinte, o leitor, visitante da galeria de arte, o turista) em meio aos marcos de um universo desconhecido ou quase desconhecido. A intenção é oferecer a esse consumidor uma maneira de aproximar-se da obra.

No momento em que se abriu mão do critério de antiguidade clássica para inclusão de uma obra de arte no cânone, novos critérios foram adotados. Os tratados históricos ou as obras críticas buscaram definir esses critérios, por subjetivo que fossem. Já os guias não se preocupam com essa questão, uma vez que se limitam a partir do consolidado. Como haveremos de ver, raros guias trazem explícitos quaisquer critérios de inclusão de uma obra em sua seleção; poucos guias os discutem; poucos guias fazem sequer menção à necessidade, à existência, à adoção de um critério a orientar sua organização. Assim, pode ser conveniente neste ponto de nosso trabalho lançar um olhar sobre alguns desses guias, verificando suas premissas e eventuais critérios, bem como sua explicitação. Pode ser conveniente tomarmos como exemplo guias de música clássica, área em que a situação atual parece mais, digamos, estável, uma vez que – parafraseando Carpeaux (1999) – o objeto da música situa-se todo ele no passado, inexistindo portanto a questão da produção contemporânea, pelo menos no plano de interação entre público e obra de arte.

Decorrente talvez desse fato, de tratar-se de um objeto morto, consolidado, os guias de música clássica se constituem hoje no principal meio de divulgação dos monumentos musicais do passado. Seguindo a concepção de Martins acerca da atividade crítica, na música clássica já não existiria crítica, mas apenas um repisar da história, uma insistência numa lista canônica já conhecida e consolidada. Os guias representam apenas a ponta visível desse iceberg, justamente por isso a que maior repercussão encontra entre os consumidores de produtos culturais da atualidade. Aqui, incluir ou não uma obra em um guia é decidir acerca de sua sobrevivência, como em nenhum outro conjunto de obras.

unesp

E os guias parecem mesmo ser produtos de nosso século, do século do individualismo e do consumo. Precursor dos guias de música clássica é a publicação de *Klaviermusik* [Música para piano] em 1941 pelo musicólogo alemão Walter Georgii. Ainda hoje, trata-se de grande referência do gênero. Mas num aparente contra-senso, o guia de Georgii mereceu de um comentarista a ressalva de que o autor assume explicitamente um posicionamento excessivamente pessoal na apresentação das obras (Wolters, 1985, p. 59). E Georgii com isso define o tom de todos os guias posteriores, como veremos mais adiante.

Sintomaticamente, a maior crítica que se faz a Georgii é o fato de ele ter deixado de fora de seu guia grande parte da produção musical francesa do século XX (idem, ibidem). Ora, se hoje esse capítulo da música clássica é reconhecidamente precioso, na época em que Debussy, Ravel, Milhaud e tantos outros realizavam suas pesquisas renovadoras de fontes musicais não-européias para produzir o que seriam os representantes dos últimos estertores da música clássica, isso não era tão evidente. Some-se a isso o fato de Alemanha e França estarem em lados contrários no conflito mundial, o que certamente criava na Alemanha uma dificuldade em perceber a avaliar criticamente a produção do país vizinho e oponente.

A publicação de Georgii logo fez-se seguir por inúmeros outros guias. Hoje há guias universais, que têm por escopo abranger a totalidade da produção musical clássica ocidental, outros são organizados por gênero, outros ainda por instrumento. Alguns são dirigidos a leigos, outros a especialistas. E, a partir do precursor Georgii, parecem ser essas as únicas premissas dos organizadores de tais guias, o recorte do gênero e o público-alvo. Todos eles se calam com relação ao critério para inclusão ou exclusão de obras; todos se calam acerca de algum critério.

Neste momento, é conveniente analisarmos mais de perto alguns sucessores do guia de Georgii. Inicialmente, selecionamos aqui duas publicações populares de dois ambientes culturais distintos, um guia norte-americano, outro alemão, que reúnem características representativas do tipo de publicação.

Nossa publicação norte-americana, um guia do tipo generalista dedicado ao repertório sinfônico – por certo popular como o mostram as três edições entre 1976 e 1981 – e explicitamente leigo, dá logo de início amostra de sua passividade diante do repertório estabelecido: "O propósito deste livro é aumentar seu prazer ao ouvir peças sinfônicas pela primeira, pela quinta, ou possivelmente mesmo pela vigésima quinta

unesp

vez."[62] (Downes, 1976, p. xxvii). O tom da obra mostra ainda claramente quem é o leitor, e a linguagem explicita o tratamento direto, sempre na segunda pessoa (*you*). A colocação da música como objeto de entretenimento é reforçada pelo vocabulário utilizado (*enjoyment*), mas não fica claro o que o autor pretenderia com a referência à possibilidade de audições múltiplas.

Postura mais sóbria assume a série alemã *Reclam* de guias de música, publicada desde a década de 1950. A série tem vários títulos e mais de 12 edições. O volume sobre música de câmera, em sua introdução, ao explicitar o objeto a tratar na obra, prefere falar em "repertório disponível" (*verfügbares Repertoire*) (Reclams, 1997, p. 7).

Qualquer que seja o caso, ambas as obras assumem uma postura explicitamente reativa e passiva diante do repertório. Num caso o critério a nortear a inclusão da uma obra na lista parece ser a simples popularidade; noutro é o fato de a obra estar disponível (*verfügbar*), seja lá o que isso queira dizer. A decisão sobre o que incluir no cânone musical dos dois guias fica portanto a cargo do próprio ouvinte ou a cargo da disponibilidade: o autor do guia é um simples compilador que, à maneira de um repórter amador, sai à cata de sugestões em rápidas entrevistas com os ouvintes que deixam apressadamente a sala de concertos.

Mas avancemos em nossa análise dos guias de concerto. Já vimos alguns critérios para inclusão; foquemos agora nas obras escolhidas. O guia norte-americano – na verdade a compilação de notas de programa dos concertos da Filarmônica de Nova York, como o autor lembra na introdução – inclui obras ditas "inovadoras" do século XX, bem como compositores "vivos" e norte-americanos. Ao propor o conceito "inovador", o autor não nos dá parâmetro do que seria a regra estabelecida a partir da qual inovar. Inovador é Stravinski com sua rítmica, mas sem dúvida também o é Haydn com sua fina ironia. Bach certamente também é inovador no seu tratamento polifônico bem como Guarnieri com sua tessitura bachiana sobre motivos sincopados. Ou, por outro lado, poder-se-ia assumir que o autor escreve sua obra a partir da tradição dos tratados medievais com seus modelos gregos e romanos e chama de inovador a tudo que abandonasse aqueles modelos. Infelizmente na obra não há elementos que permita avançar do terreno da especulação. Assim indefinido, o critério inovador se presta a qualquer uso.

---

[62] The purpose of this book is to add to your enjoyment of symphonic pieces you may be hearing, for the first, for the fifth, or possibly the twenty-fifth time.

unesp

Ainda mais sintomática é a ressalva do autor com relação a compositores vivos. Mas é ressalva que fica clara com a leitura de seu currículo, em que nos informa sua formação e ocupação: professor de história da música de uma universidade nova-iorquina. O que se vê aqui novamente em jogo é a contraposição entre história e crítica de que nos fala Argan. Historiador que é, com sua advertência – quase uma desculpa – por incluir compositores vivos, o autor do guia nova-iorquino parece não querer se comprometer perante seus colegas críticos – estes, sim, responsáveis por ocupar-se de compositores vivos. A ressalva assume portanto caráter de desculpa. Desculpa por intrometer-se em uma seara que não lhe seria de direito.

Mas mais à frente, o autor mistura crítica e história:

> Algo que o leitor não encontrará é crítica negativa sobre as obras incluídas. Nem toda obra-prima é perfeita. Mas a identificação de suas imperfeições pode com certeza ficar a cargo do próprio ouvinte. (Downes, *op. cit.*, p. xxviii)[63]

Ao propor uma revisão crítica das obras-primas do passado, o autor foge à distinção fundamental entre crítica e história, conforme Martins (1997), entre a postura a assumir ante obras do passado e obras da contemporaneidade. O autor esvazia mesmo o significado do termo obra-prima (*masterpiece*), ao sugerir que não haveria uma obra perfeita. O professor concede mesmo a seus leitores (ouvintes) leigos a prerrogativa de decidir acerca da imperfeição de uma obra-prima (*decide for himself*), outorgando-lhes um advérbio generoso demais (*safely*) para uma tarefa tão complexa quanto arriscada.

E, finalmente, o historiador não hesita em evocar Sainte-Beuve:

> Cada ensaio é dividido em antecedentes (históricos, biográficos ou ambos) [...] Algumas vezes é surpreendente como informações não-usuais ou fatos marginais podem lançar luz sobre uma peça musical ou seu contexto musical. (idem, ibidem)[64]

Mas o golpe final ainda está por vir: "Onde imaginei que anedotas pudessem ajudar, não hesitei em usá-las."[65]

---

[63] One thing the reader will not find is negative criticism of the works included. Not all musical masterpieces are perfect. But their flaws may safely be left for the listener to decide for himself.

[64] Each essay is divided into background (historical, biographical or both) [...] It is sometimes surprising what odd bits of information or peripheral facts will throw light on a piece of music or its historical context.

unesp

O professor nova-iorquino parece seguir fielmente a cartilha do crítico parisiense, adornando seus comentários com anedotas que misteriosamente teriam o poder de "ajudar" (*help*) talvez na compreensão das obras canonizadas. Ao informar que apresentará casos e "informações não-usuais" (*odd bits of information*), o autor deixa transparecer que seu livro não passará de uma espécie de almanaque de fofocas.

A prova de que lhe falta qualquer reflexão sobre o papel ou o significado do ajuntamento de obras em seu livro vem na confissão do autor sobre o preenchimento de supostas lacunas: "A maioria dos ensaios foi escrita para notas de programa de concertos da Filarmônica de Nova York. Umas poucas foram acrescentadas para abarcar o repertório orquestral básico"[66] (idem, ibidem). O repertório é apenas "básico" e sua função é "abarcá-lo". E quanto a nós, ouvintes, felizmente podemos contar com o poder discricionário do professor: ali onde falhou a Filarmônica de Nova York, por não ter incluído o básico do repertório em seus concertos, rapidamente comparece o professor de história para completá-lo, para abarcar o que faltara.

E o que quer que esteja por trás desse "básico", ele não abandona o Atlântico Norte. Uma olhada no sumário de obras e autores de nosso guia mostra que latino-americanos estão sistematicamente excluídos. É o caso mesmo de Villa-Lobos, que mais de uma vez regeu a Filarmônica de Nova York e com ela fez várias gravações, com obras próprias ou de outros compositores. Por outro lado, é natural (e mesmo obrigatória) num guia norte-americano a inclusão de compositores norte-americanos menores, como os desconhecidos Session, Roussel ou Ruggles. Mas diante da exclusão de nomes brasileiros como Guarnieri ou mesmo do exímio orquestrador Gnattali, fica a dúvida acerca da motivação da inclusão do obscuro compositor dinamarquês Carl Nielsen (morto em 1931) ou do apagado alemão Otto Nicolai (morto em 1849).

Já a obra da Reclam direciona seu cânone para outro lado. Se inclui um brasileiro (e apenas um: Villa-Lobos, que merece algo como dez linhas, frente às mais de 20 de um certo Jean Françaix), entre os contemporâneos enfatiza a nova música alemã. Há estrangeiros – vários: coreanos, argentinos ou japoneses –, mas apenas aqueles que fizeram ou iniciaram carreira na Alemanha. Norte-americanos, como era de esperar, comparecem em peso, numa espécie de Plano Marshall às avessas.

---

[65] Where I have thought anecdotes would help, I have not hesitated to use them.
[66] Most of the essays have been written as program notes for concerts of the New York Philarmonic. A few have been added in order to round out the basic orchestral repertory.

unesp

Mas o guia alemão propõe algo distinto do norte-americano e mostra mesmo o resultado pragmático de sua reflexão acerca da impossibilidade da biblioteca universal:

> A partir disso, fez-se obrigatório economizar em outra parte. Assim, até o início do século XVIII, muito teve de ser resumido ou mesmo deixado de fora, o que de qualquer maneira parece plausível em vista da natureza claramente típica dos gêneros, especialmente no barroco. (Reclams, op. cit. p. 8)[67]

Ao anunciar já na introdução a decisão de aumentar a parcela de música do século XX, "principalmente da atualidade", o guia lamenta mesmo o fato de ter de deixar de lado outras obras. Aqui o critério de limitação de espaço é honestamente apresentado como explicação para a exclusão de algum autor: onde se acrescenta uma obra, outra deve sair para dar-lhe lugar.

É igualmente honesta a posição de cortar ali onde há apenas a repetição "típica" de gênero do barroco, num respeito ao que preceituara Pound (1934) com sua categorização de autores (vista na introdução deste trabalho): os excluídos seriam representantes das classes poundianas 3, 4 e 5, respectivamente "diluidores, bons autores sem qualidades notáveis e beletristas". Se é necessário cortar (e infelizmente é necessário), cumpre fazê-lo onde não houve avanço nem maestria.

Como mostra essa breve análise, é clara a falta de reflexão na definição do cânone musical. Sintomático que essa falta de reflexão ocorra justamente na categoria de obras que tem por objetivo unicamente apresentar um cânone. Se aqui não se reflete acerca do cânone, em nenhum lugar se o fará. Se na categoria de obras que tem por objetivo apresentar uma lista de composições notáveis não há reflexão acerca dessa tarefa, parece mesmo inútil ir buscá-la noutra parte.

Entretanto, antes de encerrar esta seção é importante verificar ainda uma outra categoria de guias, obras com clara pretensão acadêmica, explicitamente dedicadas a profissionais. Se nos guias dedicados a ouvintes leigos não encontramos critérios nem reflexão, aqui nos guias acadêmicos, certamente – e obrigatoriamente! – algum critério e sua fundamentação teórica deverão estar presentes. Novamente, selecionamos duas

---

[67] Es ergab sich hieraus natürlich der Zwang zur Einsparung an anderer Stelle. So musste vieles bis zum beginnenden 18. Jahrhundert summarisch zusammengefasst werden oder auch ganz entfallen, was ansgesichts der deutlichen Typisierung der Gattungen gerade in der Barockepoche immerhin plausibel erscheint.

unesp

publicações distintas dos mesmos dois ambientes culturais distintos, um guia norte-americano e outro alemão, ambos pretensamente acadêmicos, como se auto-declaram.

A primeira dessas publicações, *A History of Keyboard Literature* [Uma história da literatura de instrumentos de teclado], do norte-americano Gordon (1996) é obra dedicada a pianistas. Entretanto, apesar da ampla proposta anunciada no título, de fazer uma história do repertório pianístico, o autor adverte já no prefácio que o objeto da obra é apenas "aquela porção da literatura que é estudada e tocada por pianistas"[68] (p. vii). Apesar da mudança no público-alvo, o autor coloca-se no mesmo papel passivo e reativo de seu conterrâneo Downes. Mais: parece no mínimo ingênuo propor uma história – qualquer que seja o tema – a partir daquilo que o senso comum reconhece como objeto. Ora, um estudo histórico consistente tem justamente o papel de lançar luz sobre aquelas esquinas esquecidas, sobre aqueles eventos menos lembrados, sobre aquelas passagens obscuras da trajetória do assunto abordado. Num estudo histórico consistente, cabe a seu autor reunir toda a informação que puder para depois filtrá-la, reconhecer sua importância ou sua banalidade, relacioná-la a outros eventos, estabelecer ligações a partir de seu conhecimento histórico. Tudo o que fuja disso não mereceria mais que o título de "minhas impressões históricas".

E, de fato, o autor da *História* reafirma algumas linhas adiante o caráter impressionista e pessoal de seu cânone: "Acho impossível escrever sobre música de piano sem refletir meu próprio ardor por muitas dessas obras e, por vezes, um menor grau de entusiasmo por outras obras"[69] (ibidem). E aparentemente o autor é entusiasta de música brasileira para piano, já que – diferentemente de seu conterrâneo analisado anteriormente – dedica quase quatro páginas ao assunto, com sete compositores, entre os quais, surpreendentemente, Mário de Andrade.

Mais pragmática e sóbria, e igualmente acadêmica, é a postura do suíço Wolters, que publicou a 1ª edição de seu *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen* [Manual da literatura pianística para duas mãos] em 1967. Como logo anuncia no título, trata-se de um guia, não de um tratado histórico. E Wolters anuncia logo no início as limitações

[68] that portion of the literature that is studied and played by pianists.
[69] I found it impossible to write about piano music without reflecting my own ardor for many of these works and, at times, lesser degrees of enthusiasm for other works.

unesp

de seu trabalho, sem pretensões enciclopédicas: "Em uma palavra, será apresentado aquilo que se encontra em nossas lojas de música"[70] (p. 5-6).

Aqui, Wolters resvala na questão fundamental de qualquer cânone – receba ela o nome de guia, história ou qualquer outro similar – e reconhece sua limitação ao definir a livraria da esquina como sua fonte de pesquisa. A partir dessa delimitação, Wolters anuncia assim o que deverá ficar de fora e assume em seu cânone a "falha na apreciação da criação pianística de países não-alemães".[71] Mas Wolters lamenta mesmo essa limitação: "Pode ser que aqui e ali eu tenha perdido muita coisa valiosa. Pois nem sempre o valioso está ligado apenas a grandes nomes"[72] (idem, ibidem).

O pragmatismo de Wolters parece mesmo tocar no aspecto fundamental da definição de qualquer cânone: a disponibilidade, o acesso às obras. Como não se propõe a fazer uma história, o suíço tampouco se dispõe a quebrar o círculo vicioso: uma editora só publicará algo para o qual haja mercado garantido; o público só consumirá algo que esteja disponível em uma publicação na livraria da esquina. Se a música brasileira não está nas histórias nem nos guias estrangeiros é também porque não está nas livrarias nem nos catálogos das editoras, muito menos nas esquinas. Se a literatura brasileira não faz parte do cânone literário ocidental pode não ser apenas porque não tem qualidade, mas talvez porque o mercado editorial nacional não tenha penetração nos centros capitalistas ocidentais.

E infelizmente parece existir a convenção tácita de que fazer história é simplesmente reconstruir a história de marcos e monumentos selecionados. A história do mundo é a história dos vencedores, dos conquistadores, raramente dos conquistados, quase nunca dos vencidos. A história do cânone literário ou artístico é a história das obras literárias e artísticas produzidas ou consumidas, ou ambos, nos centros do capitalismo ocidental, não em sua periferia.

Se pelo menos um autor, dentre os quatro aqui analisados, reconhece a limitação do escopo do cânone, parece que a razão da exclusão de grande parte da produção artística do cânone universal deve-se a outras razões. Quando Gordon faz sua pretensiosa história da literatura pianística, quando Downes anuncia seu repertório

---

[70] Es soll, summarisch ausgedrückt, etwa das gennant werden, was in unseren Musikalienhandlungen aufliegt.
[71] Lückenhaftigkeit in der Betrachtung des Klavierschaffens ausserdeutscher Länder.
[72] Es mag sein, dass mir da und dort Wertvolles entgangen ist. Denn nicht unbedingt ist das Wertvolle nur mit den grossen Namen verknüpft.

unesp

básico, a referência é ao mercado consumidor do Atlântico Norte. Foge ao escopo deste trabalho adentrar o terreno das razões outras que levam à definição de um cânone. Aqui, cumpre-nos constatar o critério (ou a ausência dele) e eventualmente verificar a falácia do tão-louvado critério estético.

Como o único critério aparente encontrado não faz parte do escopo deste trabalho, devemos encerrar esta seção, partindo para verificar as premissas e os pressupostos de alguns congêneres nacionais dos guias de música clássica.

unesp

FORMANDO O CÂNONE BRASILEIRO

Na seção anterior dedicamo-nos a analisar alguns guias de música clássica estrangeiros. Foi constatada a ausência quase total de música brasileira nesses guias. A música brasileira, assim como a literatura ou as artes plásticas, ainda não faz parte do cânone musical ocidental (ou talvez fosse mais apropriado dizer que já não faz mais parte dele). Talvez nunca venha a fazer parte (pelo menos num futuro próximo). Qualidades estéticas, por subjetiva que sejam, parecem não faltar na produção nacional, mas, como lembra Kothe (1997), faltam-lhe outros atributos que a habilitariam ao cânone ocidental. Um desses atributos sugeridos por Kothe é, por exemplo, a falta de inserção da produção literária e artística nacional no ambiente cultural das metrópoles do capitalismo ocidental.

Mas, independentemente da questão política ou mercadológica – que não nos interesse neste trabalho –, outro atributo de que certamente ainda carece a produção artística nacional são os cânones nacionais, materializados nos tratados de história, nas antologias. E é isso que nos interessa aqui. Assim, nesta seção é conveniente fazermos um apanhado das obras e autores que se dedicaram a esse levantamento da produção artística nacional, verificando suas premissas, suas falhas e méritos como influência direta na formação do cânone artístico nacional.

No curso deste levantamento fica evidente que a grande exceção é a literatura. Veremos que os levantamentos, os cânones, a tratadística, na literatura vêm já de uma tradição de quase dois séculos, desde as iniciativas pioneiras de Varnhagen e Norberto no início do século XIX.

Cânone literário brasileiro

Primeiro elemento para o estabelecimento de um cânone é sem dúvida a existência de um universo de obras, o conhecimento de um acervo de obras. No primeiro capítulo já discutimos da origem do cânone associada à biblioteca de Alexandria. Realmente, sem um *locus* em que seja possível constituir um *corpus*, em que seja cultivado tudo o que se produziu, seria mesmo impossível falar em cânone, que nada mais é que uma seleção a partir de um universo maior. Inexistindo o universo maior, torna-se impossível falar em seleção.

unesp

Assim, para falar de cânone literário brasileiro é primeiramente condição *sine-qua-non* falar sobre o levantamento dessa produção. Já discutimos anteriormente a questão acerca do momento do nascimento da literatura nacional, questão controversa que tem mais de uma opinião, opiniões geralmente conflitantes e contrastantes, que em alguns casos situam esse ponto com mais de dois séculos de diferença. Mas se a questão do momento da constituição do sistema literário nacional é controversa, há clareza com relação ao nascimento da historiografia literária brasileira.

O grande modelo para essa historiografia parece ter sido o *Parnaso lusitano* de Almeida Garrett, obra publicada em Paris em seis volumes entre 1826 e 1827. Trata-se até o momento de uma das primeiras publicações conhecidas[73] dedicadas a fazer uma coletânea de poemas em língua portuguesa, uma espécie de antologia, que serviria "de modelo das subseqüentes organizadas no Brasil" (Zilberman & Moreira, 1998, p. 20). Mas ao mesmo tempo trata-se de uma coleção e uma crítica, pois, ao selecionar obras para seu Parnaso, Garrett escolheu algumas a partir daquelas que conhecia. Além disso, sua seleção tem um caráter singular para os olhos do leitor de hoje: como a premissa é a literatura em língua portuguesa, aparecem lado a lado poetas portugueses e brasileiros. Não há aqui preocupações acerca de literatura brasileira ou portuguesa.

Mas voltemos à característica dessa obra que mais nos interessa aqui: o fato de se tratar de um misto de universo e cânone. Já no título, Garrett se dispõe a selecionar o que considera de melhor na poesia em língua portuguesa. Assim, o autor "manifesta um posicionamento crítico consistente e definido, e prega o romântico e o nacional como marcas da qualidade literária" (Costa, 1998).

De fato, não deve ser desprezado o nacionalismo como motor da vontade de fazer história da literatura. Assim, como já notara Candido (1997), parece ser mais que coincidência que tenha aparecido justamente no romantismo a primeira antologia de literatura em língua portuguesa. E o projeto do romântico português logo encontrou eco em terras brasileiras. Como veremos mais adiante, a importância dada ao nacionalismo literário do autor do *Parnaso* seria importante mais tarde para a própria literatura brasileira. Mas voltemos à nossa história da historiografia. Não foi preciso ainda muito tempo para que no Brasil também se buscasse a produzir antologias e seleções de literatura.

---

[73] Zilberman & Moreira em sua obra *O berço do cânone* trazem um quadro com todos os "textos fundadores da história da literatura brasileira" identificados até o presente (p. 13-15).

unesp

Na esteira da publicação de Garrett e do *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* [Resumo da história literária do Brasil] de Ferdinand Denis, surgiram diversas outras obras historiográficas, como o *Parnaso brasileiro,* de Januário da Cunha Barbosa, publicada entre 1829 e 1831 em dois volumes no Rio de Janeiro

A partir daí, surgiram pelo menos outras 30 obras similares, entre antologias, ensaios críticos e históricos e compêndios historiográficos, até 1873, quando Machado de Assis publicará seu ensaio "Notícia da atual literatura brasileira". Esse ritmo de publicação mostra o interesse surgido pelo assunto, que nesse meio século produziu a média de quase uma nova obra por ano. Não é escopo deste trabalho recontar essa história, mas apenas verificar eventuais mudanças de enfoque na seleção de obras e na historiografia da literatura. E entre essas obras convém destacar algumas.

Joaquim Norberto de Souza e Silva publicou com apenas 21 anos a obra *Modulações poéticas,* em 1841. Trata-se de um ensaio fundamental para a historiografia literária brasileira: Zilberman & Moreira vêem na obra de Norberto "argumentos e teses comprobatórios para a discussão da autonomia literária brasileira, firmando-se como o precursos na escrita da história da literatura nacional" (op. cit., p. 92) e Martins atribui-lhe mesmo o título de "homem que lançaria entre nós os fundamentos de uma história literária sistemática" (1997, vol. II, p. 259). Em sua história literária, Norberto propõe a divisão da história da literatura brasileira em seis épocas, num claro esforço de categorização e sistematização da produção nacional.

Preocupação diferente é a de Francisco Adolfo de Varnhagen, que publica apenas nove anos depois seu *Florilégio da poesia brasileira,* em 1850. Segundo Martins (op. cit.), a ênfase na antologia (no cânone?) de Varnhagen é na brasilidade: "No título da coletânea, a palavra importante é *brasileira,* e não *florilégio:* seu desejo não era reunir o melhor da produção poética nacional e, sim, 'o que por mais americano tivemos'" (p. 436).

Assim, o que guia Varnhagen é o local de nascimento dos autores, numa mudança de atitude em relação a Garrett com seu critério de língua portuguesa e a Norberto com sua sistematização. Essa mudança de critério de inclusão de autores em sua história literária é sintomática dos tempos de nacionalismo que o País atravessava. Mas, se Varnhagen muda de atitude em relação a Garrett, ele segue algo de sua concepção. Ao lado da exigência de nascimento em terras brasileiras, Varnhagen privilegia também a temática nacionalista. O que surge de novo com Varnhagen (e que

unesp

inexistia em Garrett) era a clara tentativa de buscar afirmar a independência artístico-literária ante a antiga metrópole.

Com isso, já no nascimento da historiografia-cânone da literatura brasileira, está implícita (e em alguns casos mesmo explícita) a ideologia de independência cultural. Ao deslocar o peso de seu cânone para a temática e para a nacionalidade, Varnhagen usa sua antologia com um claro objetivo, colocando a literatura a serviço de uma política. Numa situação dessas, o critério estético corre naturalmente o risco de ver-se deslocado para segundo plano.

Mesmo que tenhamos dito no início desta seção que não nos interessariam aqui critérios políticos ou mercadológicos, é impossível deixar de tocar no assunto. Pois há quem veja o simples *ato de dar a publicar* um texto como ato político por excelência. No Brasil, quem cedo reconheceu esse vínculo e buscou colocar a literatura a serviço de uma ideologia foi Quintino Bocaiúva. Ao decidir publicar em 1862 aquela que seria a primeira coleção de clássicos nacionais, a *Biblioteca brasileira*, Quintino justifica politicamente seu projeto na introdução:

> Portugal passa por ser e justamente a mais fraca nação do continente europeu [...] Mas a sua honra, o seu decoro como nação ficam ilesos; porque lá há [...] uma força imaterial que pode mais do que o canhão, que entusiasma mais do que o parato de um grande exército, uma força invisível, impalpável que defende a integridade moral do país [...]
>
> Essa força é a inteligência em todas as suas manifestações: no artigo do jornal, nas páginas do romance, nas cenas do drama, *nas melodias do verso* que é plaudido, decorado, apreciado em todos os setnidos e que servem simultaneamente de orgiulho e desagravo à ofendida honra do país. (apud Zilberman & Moreira, op. cit. p. 315-316)

O organizador da coleção – que foi abandonada depois do primeiro ano – quer usar a literatura a serviço da projeção política do país, a serviço da educação do povo, a serviço mesmo de uma ideologia: "Já se vê que a literatura não inútil nem estéril. A par do passatempo honesto e ameno vai uma idéia civilizadora inocular-se no espírito do povo" (idem, ibidem).

O vínculo entre literatura e política, a discussão da formação do sistema da literatura brasileira, investigando o que estaria por trás dessa formação, se componentes de natureza estética ou de natureza ideológica foi levada a cabo por Antônio Candido

unesp

em sua *Formação da literatura brasileira,* de 1959. Especificamente, Candido dedica ao assunto o capítulo "Formação do cânon (sic) literário".

Candido traça a história da historiografia literária nacional e identifica a primeira tentativa de sucesso na obra de Sílvio Romero, de 1888, a *História da literatura brasileira.* Segundo Candido, traçar a história do sistema literário nacional é "um projeto quase coletivo" (p. 311). Se foi apenas com Romero que se chegou a um grau satisfatório de rigor histórico e estético, foi necessário que trabalhassem antes dele "gerações de críticos, eruditos e professores, reunindo textos, editando obras, pesquisando biografias, num esforço de meio século" (idem, ibidem). Candido inclui entre esses precursores Norberto, Garrett, Varnhagen e ainda tantos outros que aqui não nos interessa enumerar.

O que nos interessa ressaltar é que, ao mudarem as premissas da historiografia, mudam os enfoques, mudam as obras a fazerem parte da história, as obras a canonizar. Se no século XIX o critério para inclusão era a temática nacionalista, era a linguagem brasileira em contraposição aos lusitanismos, hoje esses critérios já não bastam:

> Hoje é cada vez mais evidente que a história não se define apenas como tarefa de acumulação de datas e dados, mas que impõe, para a sua própria efetivação, uma metalinguagem que se volte para o discurso histórico. Este será, com toda a probabilidade, o trabalho principal de uma historiografia literária *para o futuro*. (Barbosa, 1996, p. 57-58)

De fato, uma história literária nacional hoje não pode deixar de levar em conta uma análise dos critérios e premissas, não pode deixar de contar os usos a que se prestou e se prestam a literatura e os sistemas artísticos. Como bem lembra Barbosa, o desafio atual é investigar e discutir o que está por trás do cânone, dos autores e das obras por assim dizer oficiais da história literária nacional.

Apresentar o cânone, apresentar autores, obras e biografias é apenas o início do resgate da produção artística nacional, da monumentalização da cultura brasileira. Mas no atual estágio em que se encontram os estudos literários já não bastam essas listas. É preciso discutir a própria existência do cânone.

unesp

O exemplo do cânone pianístico brasileiro

Se na literatura os sucessivos avanços das várias gerações já permitem a discussão metalingüística proposta por Barbosa, nas artes a situação é semelhante àquela da literatura no século XIX, do tempo de Joaquim Norberto e Varnhagen.

Na música, nas artes plásticas, dão-se apenas os primeiros passos no sentido de identificar autores e obras, num processo que Barbosa chama de "editar, selecionar e biografar" autores e obras, que formarão um "núcleo" de um "incipiente cânone, que somente será ampliado ou diminuído, por novos critérios de leitura dos textos" (idem, p. 28).

Assim, nas artes, o momento é de formar o núcleo do cânone. Por outro lado, se a literatura brasileira percorreu toda aquela longa trajetória para a constituição de sua história e para a formulação de seu cânone, isso não quer dizer que se deva nas artes aguardar a passagem de todo esse estágio inicial, não quer dizer que seja necessário repetir a mesma história da evolução da historiografia literária. *Au contraire!* As artes podem – e devem – beneficiar-se dos avanços dos estudos literários e buscar aplicar seus métodos, seus modelos e suas teorias. Todo o grande conjunto de reflexões feitas em séculos de tradição dos estudos literários pode e deve ser apropriado pelas artes.

Infelizmente não é isso que vem ocorrendo e um breve olhar em alguns dos tratados de história ou guias ou listas de cânone na música nos mostra que a situação é semelhante àquela dos pioneiros da historiografia literária, no início do século XIX. E trata-se de algo que ocorre tanto no plano nacional como no estrangeiro. Mas concentremo-nos aqui no cânone artístico brasileiro. À guisa de exemplo, lancemos novamente mão do cânone musical, para o que deveremos voltar ao exemplo do repertório pianístico nacional.

Há pouquíssimos e raros tratados de história do repertório pianístico brasileiro ou mesmo guias desse repertório. Na verdade, parece haver um e apenas um conjunto de duas obras que se articulam. Em 1992, duas professoras gaúchas publicaram *O piano na música brasileira* (Abreu e Guedes), obra que tem o subtítulo *Seus compositores dos primórdios até 1950.* E apenas cinco anos mais tarde, em 1997, foi publicada uma espécie de seqüência do livro pioneiro, por outra professora, a carioca Salomea Gandelman.

unesp

Já no título, Gandelman anuncia a articulação – pelo menos diacrônica – com a obra gaúcha: *36 compositores brasileiros – Obras para piano (1950/1988).* Com isso, as duas obras cobrem o período até 1988, desde "os primórdios", seja lá o que isso queira dizer. Mas não é isso que nos interessa aqui, pois a discussão acerca do marco inicial já a fizemos em outros pontos deste trabalho. O que nos interessa aqui é verificar o critério de inclusão de obras e autores nesse florilégio e nesse bosquejo musicais temporãos.

Abreu e Guedes (1992) abrem sua obra com uma introdução em que explicitam as intenções e as limitações de sua história. Logo no início, a intenção parece afastar qualquer limitação, ao anunciar – não despretensiosamente – duas dimensões que se completam, que "[o trabalho] terá, evidentemente, dois aspectos: o histórico e o crítico" (p. 9). Mas poucas linhas à frente as autoras reconhecem a dificuldade da tarefa que têm pela frente e os percalços do pioneirismo: "Num país como o nosso é difícil – pela extensão geográfica, pela precariedade que ainda nos caracteriza em organização estatística – enfeixar tudo que está sendo feito no terreno musical ou mesmo de qualquer outro setor cultural" (idem, ibidem).

Após reconhecer as dificuldades, as autoras decidem anunciar logo a limitação de sua obra. Ao anunciá-la, mudam o tom e dizem pretender ficar no terreno das possibilidades: "Os compositores de fases anteriores não figuram todos. Escolhemos os principais, os que representam etapas importantes na evolução da nossa música".

E assim estão finalmente explicados "os dois aspectos" a que as autoras haviam se referido no início de sua introdução. Seu trabalho é portanto, uma tentativa de fazer um levantamento histórico, mas com um viés crítico ao selecionar "os principais". Está claro, na disposição de selecionar apenas os representantes de "etapas importantes", que está por trás da seleção o que Pound (1934) já pregava acerca da natureza dos autores, conforme visto na introdução deste trabalho. Está claro que se trata de uma seleção crítica de autores dentro do universo histórico dos compositores para piano brasileiros, uma história crítica.

Ora, se não é o que fizeram Norberto e Varnhagen 200 anos atrás? Mas se aqueles pioneiros da literatura reconheciam as deficiências de sua antologia e seu caráter seletivo, aqui parece faltar humildade. E aqui terminam as semelhanças entre as pioneiras professoras gaúchas e seus antecessores literários. Ao desviar o foco do real problema, da verdadeira questão, Abreu e Guedes incorrem num erro que preferimos

unesp

atribuir à ingenuidade. Numa fase pioneira da construção da historiografia artística, saber avaliar corretamente as condições de trabalho, saber buscar a fontes, reconhecer obras e autores, todos esses e muitos outros são fatos que serão determinantes para várias gerações posteriores de pesquisadores e estudiosos daquela área. E antes de aprofundarmo-nos nas contradições de Abreu e Guedes – correndo o risco de nos alongar –, vale a pena lembrar a resposta que um historiador dava a críticas impressionistas nos primórdios da historiografia literária brasileira.

Varnhagen fazia ressalvas acerca de um crítico literário português que buscava diminuir a literatura feita no Brasil. O crítico português, ao escrever sobre o épico *Caramuru,* na época de sua publicação, fora a outras partes buscar os argumentos com os quais refutava o valor literário das obras brasileiras. Ao desprezar o épico, dizia o português que uma palavra como *jacarandá* não teria qualidades sonoras nem estéticas que lhe habilitassem a ser usada num texto poético. Finalmente, para o português, a palavra lhe causava riso, o que o crítico metropolitano atribuía aos quatro *as* da palavra. Varnhagen lhe responde em nota de seu *Florilégio:*

> Já vamos ver que o nosso censor, quando tal disse, tinha pouco presente a nossa prosódia, e talvez estava com muita disposição para rebentar de riso; mas o que é mui verdade, é que com a sua expressão emitiu ele a opinião do vulgo. Dissemos que o censor não tinha presente a prosódia, porque há na língua portuguesa muitas palavras com quatro *aa,* e até com cinco, que estamos certos, o censor haverá dito e escrito, sem ser atacado do acesso de riso, que lhe deu o triste pau *jacarandá*, do qual um simples pedaço a outros terá feito chorar. Por certo que o censor em sua vida não terá deixado de empregar algumas das palavras – *acabará, afastará, alastrará* – e outras em que para mais a sílaba final é acentuada, e os *aa* estão bem nuzinhos, e nem ao menos uma vez disfarçados com um nasal. Pois se lhe falarmos de palavras com cinco *aa,* v. g. *alapardada,* como não rirá o censor? Assim uma *casaca alamarada, barata, farta d'abas,* com quinze *aa* juntinhos, devia ser uma coisa para fazer morrer de riso. E se ela tivesse, como era possível, *casas falas, mangas largas, lã má, fraca, rala, clara,* etc., teríamos trinta e um *aa,* que bem podiam dar volta à cabeça do censor. (apud Martins, 1977, vol. II, p. 437)

A "opinião do vulgo" identificada por Varnhagen é a tentativa de desviar a atenção da real questão. Em sua resposta, Varnhagen chama o crítico português à realidade de seu ofício e lembra-lhe mesmo o significado de honestidade e humildade intelectual. Varnhagen identifica o vulgo como aquele que avalia seu objeto buscando fora da obra elementos que corroborem uma sua idéia qualquer, não necessariamente relativa ao objeto avaliado. O vulgo é aquele que busca obscurecer os sentidos e a

unesp

percepção de seus leitores, e não hesita em elaborar sofismas ou outros malabarismos para justificar uma sua opinião infundada, uma sua falha, uma sua lacuna de método ou de conhecimento. E infelizmente a "opinião do vulgo" parece ressurgir na história de Abreu e Guedes.

Ao atribuir a eventual exclusão de um ou outro autor à "extensão geográfica" do País e a uma "precariedade na organização estatística", as autoras parecem mesmo querer se eximir da responsabilidade pela sua seleção. Acaso terá o País aumentado de tamanho desde a época de Norberto? Acaso a estatística teria retrocedido em seus métodos de organização desde Varnhagen? Ou quiçá ainda os territórios em que se fala português teriam aumentado sua extensão geográfica depois de Garrett e de sua antologia de poesia em língua portuguesa. Provavelmente não, o que nos leva à infeliz constatação acerca da falta de reflexão e da ingenuidade das pioneiras historiadoras da música para piano brasileira.

E, de fato, há muito mais por trás da delimitação diacrônica de uma pesquisa dessa natureza, há mais o que refletir acerca do espaço a incluir numa pesquisa dessa natureza. E as razões para essas limitações devem ser buscadas em outra parte.

Certamente é impossível tomar conhecimento de tudo que está sendo feito numa determinada época, mas ao delimitar até 1950 a abrangência de seu trabalho publicado em 1992, Abreu e Guedes automaticamente eliminam a contemporaneidade, com o que simplificam bastante sua pesquisa. Já a "extensão geográfica" do País é eliminada no momento em que se leva em conta que não existem nem existiram mais que um par de casas publicadoras de música para piano no Brasil. Do mesmo modo, não há no País mais que um par de arquivos musicais organizados. Esses, sim, são verdadeiros critérios limitadores

Assim, num levantamento da produção musical para piano de um país como o Brasil certamente não será necessário percorrer todo o sertão mato-grossense em lombo de burro, tampouco será preciso correr à canoa cada igarapé amazônico, como também será dispensável bater de jipe as estradas poeirentas dos Cerrados do norte goiano. Se nessas regiões nunca houve um piano, não será necessário ir lá buscar obras para o instrumento. É em outra parte que se deve buscar essas obras, é nos arquivos, nas academias, nas escolas, nas casas das elites que mantinham o instrumento em casa. E, se algo não foi publicado nem está disponível nos arquivos conhecidos, infelizmente não há como conhecer essa produção. Resta, naturalmente, esperar pelo trabalho de

unesp

pesquisadores em acervos ainda desconhecidos ou ainda indisponíveis para uma abrangência maior do universo de obras.

Incompreensível mesmo fica a expressão "organização estatística". Ora, num trabalho pioneiro como o que é feito na área, de levantamento do patrimônio, do repertório, do universo de autores, não há que falar em estatística. Aliás, estatística qualquer só é possível a partir da existência de dados absolutos, do estabelecimento de um universo. Num trabalho que se destina exatamente a estabelecer um universo, qualquer estatística é descabida.

E fica ainda a dúvida sobre a proficuidade ou a necessidade de estudos ou cálculos estatísticos no levantamento de um repertório. Dizer que x% das composições pianísticas foram produzidas no Piauí ou que y% vêm do Cerrado ou ainda que z% foram escritas em modo mixolídio não parece ser relevante no levantamento de um repertório. Na verdade, parece estar aqui em ação um pseudocientificismo que infelizmente vem permeando toda a produção acadêmica dos últimos anos.

De fato, são desconhecidos estudos relevantes nas artes, na literatura ou na música que se utilizem de processos estatísticos, de média ponderada, de desvio padrão. O que é relevante aqui são processos de outra natureza, é estudar os processos subjetivos que levaram ao maior ou menor reconhecimento de determinadas obras, ao esquecimento de um autor em detrimento de outro, ao jogo entre crítica e história que determina a sobrevivência de determinadas obras e a morte de outras.

E todas essas questões parecem estar ausentes dos estudos acerca do repertório musical (pianístico) brasileiro. O que se nota entre a simples coleta e sistematização da obra de Abreu e Guedes e os bosquejos e florilégios literários do século XIX é uma certa semelhança, que termina no momento em que se busca revestir de seriedade científica um trabalho de desbravador, a subjetividade do pioneirismo. Hoje já não ocorreria a nenhum estudioso de literatura propor um levantamento "histórico e crítico" de obras e autores "dos primórdios" até os dias atuais.

Pois é esta a situação presente do levantamento do patrimônio musical nacional. Na música estamos ainda distantes da possibilidade de um compêndio abrangente; mais distantes ainda estamos de estudos teóricos acerca dos subjetivos processos de formação do cânone musical brasileiro e de sua relação com o cânone musical estrangeiro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Portanto, não é de estranhar que nas universidades, conservatórios e escolas de música, viceje o desconhecimento quase total acerca da produção musical nacional. Se na literatura vemos cursos de literatura brasileira, discussões acerca do sistema literário nacional, nas escolas superiores de música seria atualmente mesmo impensável um curso de música brasileira. Igualmente inócua pareceria atualmente a discussão acerca, digamos, dos marcos na evolução do sistema artístico-musical nacional. Infelizmente, parece que, para que nas artes e na música alcancemos o estágio avançado dos estudos literários, talvez seja preciso percorrermos o mesmo longo caminho feito pela literatura desde Norberto e Varnhagen.

Mas pode ser interessante verificar como Gandelman (1997) procedeu em sua continuação do levantamento de Abreu e Guedes, verificar se houve avanços, se houve mudança nas premissas. Novamente, é conveniente verificar se há premissas estabelecidas na introdução. E aqui notamos realmente grandes mudanças metodológicas.

Na seleção do que chama de *corpus,* Gandelman utiliza um procedimento curioso, mas objetivo. Seus 36 compositores foram escolhidos a partir do estudo de programas de concertos das Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro ou dos Festivais de Música Nova de Santos, realizados entre 1975 e 1988. Assim, a autora selecionou os compositores "cujos nomes constassem, pelo menos duas vezes, dos programas" (p. 27). Com isso, a autora abre mão de qualquer seleção crítica, bem como de qualquer critério estético ou artístico próprio. Seu método é estritamente científico e objetivo, estatístico mesmo (ao mesmo tempo que não-artístico e anti-estético). Se houve algum critério estético ou artístico a selecionar as obras, esse critério agiu no momento em que as obras foram selecionadas – por terceiros – para os concertos dos referidos festivais. Assim, a autora – cientificamente – exime-se de qualquer posicionamento crítico. O que recebemos é de fato o resultado de um processo estatístico: a estatística que falhara na obra de Abreu e Guedes reaparece aqui como motor do levantamento. É uma lista árida: "não foram levados em contra critérios de valor ou de gosto pessoal" (idem, ibidem).

O fato de uma obra ter sido selecionada para um concerto de um importante festival pode ser de fato relevante. Por outro lado, ao abrir mão de um posicionamento crítico em detrimento de um critério dito científico, a atividade crítica assume uma importância supostamente menor em relação aos processos científicos. No momento em

unesp

que a autora se exime de quaisquer "critérios de valor ou de gosto pessoal", seu trabalho se torna um trabalho estatístico. Não é história, não é crítica, muito menos arte ou música, mas apenas um estudo estatístico. Parece mesmo ser mero acaso que o objeto do estudo estatístico seja música para piano. Poderia talvez ser a cor da camisa dos presentes nos recitais e concertos dos tais festivais.

O raciocínio em sentido contrário também é esclarecedor. Van Gogh em vida não participou de nenhuma exposição e apenas um quadro seu foi vendido por seu irmão Théo: e assim não teria direito a figurar na lista do cânone de Gandelman. Igualmente Kafka, que publicou apenas um romance em vida, não seria eleito para um cânone científico. O que dizer de Bach, que abandonava suas obras tão logo tivessem sido executadas no serviço dominical da igreja que lhe contratara? A estatística lhe marcaria apenas como um desvio padrão de uma média ponderada.

Ainda, como já foi visto no primeiro capítulo deste trabalho, a música clássica hoje se rege por outros critérios. Ao encontrar na universidade o locus preferencial de sua atividade, a música clássica abandonou definitivamente todo e qualquer critério estético para tentar assumir-se definitivamente como atividade científica (e também erudita, no sentido de que pressupõe do ouvinte grande erudição, tanto sonora como musical). A música e as artes nas universidades parecem ter cedido definitivamente às premissas das ciências naturais e exatas, do método científico. Como um canto de sereia, o método científico atraiu artistas, músicos e seus pesquisadores, que pagam a pena por terem apenas muito tarde se conscientizado de sua história.

Prova maior do cientificismo que domina a atividade artística acadêmica no País é o trato da produção artística oriunda desse meio. À maneira de um artigo estatístico ou matemático que logo encontra espaço para publicação numa revista especializada, toda e qualquer produção musical da academia encontra certamente terreno fértil para ser executada seguidamente em múltiplos eventos acadêmicos. O resultado é um sistema fechado, em que compositores acadêmicos compõem peças para serem executadas em eventos especialmente organizados para executar essas peças. O resultado é um sistema em que critérios estéticos – por subjetivo que sejam – foram alijados.

Com isso, antes de termos conseguido elaborar nosso cânone artístico-musical a partir do jogo crítico e historiográfico, corremos o risco de obtermos um cânone acadêmico-científico, com propostas como a de Gandelman. A iniciativa pioneira de Abreu e Guedes, se assume premissas contraditórias e diversas limitações, insere-se na

unesp

tradição de levantamento do universo de obras do passado e, se anuncia estatística, deixa-a apenas no plano das intenções (quiçá o anunciará para revestir-se de certo verniz científico?). Ao usar como único critério a antiguidade de obras escritas no Brasil, Abreu e Guedes inserem-se na tradição humanista de levantar o universo das produções da Antiguidade grego-romana. É iniciativa temporã, por certo, mas é assim que foi escrita a história literária e artística ocidental; provavelmente é assim que deverá ser escrita a história artístico-musical brasileira.

Fugir do caráter modelar das obras do passado para construir a história dos sistemas artísticos nacionais não é nem será tarefa fácil. Faz parte do jogo dos sistemas artísticos a aceitação social de sua produção, de suas obras de arte. Portanto, antes de encerrar este capítulo, é interessante verificar como reagiram alguns artistas e pensadores brasileiros ante a não-aceitação da obra de arte nacional pelo sistema artístico estabelecido.

Patrimônio artístico

A humanidade sempre criou e produziu arte. É talvez um dos poucos universais culturais, como a linguagem. A cada obra de arte preservada na atualidade, perguntamo-nos sobre aquelas que teriam se perdido. A cada redescoberta de uma grande obra do passado, perguntamo-nos sobre aquelas ainda por descobrir.

Já discutimos neste trabalho, no capítulo II, acerca da construção do monumento contemporâneo a partir de obras do passado, de sua elevação à categoria de arte e da formação da categoria dos objetos antigos. Já discutimos também o distanciamento temporal necessário para a monumentalização da antiguidade. São todos aspectos diacrônicos da produção artística; resta agora discutir aqueles aspectos sincrônicos, resta discutir o papel do reconhecimento da obra de arte produzida em ambientes culturais distintos.

Pode ser interessante iniciar essa discussão pela crítica estrangeira às obras artísticas produzidas no País. Nas seções anteriores já vimos alguns momentos desse tipo de crítica, como no exemplo dos *as* de *jacarandá.* Nesta seção convém aprofundarmo-nos nesse tipo de crítica. E, de fato, o olhar de estrangeiros é de importância para a construção dos signos artísticos desde sempre. Mesmo no reconhecimento das obras de arte do passado, esse olhar é importante.

unesp

Se parece não haver regra para essa reconstrução do passado, a redescoberta das obras de arte do passado parece ter alguns pressupostos. Ela parece mesmo ser fruto do acaso, mas um olhar sobre sua história nos mostra que ela pode estar ligada à distância, tanto no tempo quanto no espaço. Mudam os conceitos acerca da obra de arte, muda a própria arte e reconhecer o valor artístico, estético de um objeto é algo que deve ser construído no presente.

O senso comum prega a falta de sensibilidade dos autóctones frente ao ambiente que os circundam. E um breve olhar sobre a história nos mostra que, em vários momentos na redescoberta de grandes obras do passado, estrangeiros parecem ter tido papel determinante. Seja no caso da redescoberta de Roma ou na conquista do Egito, a consagração de ruínas é uma história que está ligada a viajantes, forasteiros. Mas se viajantes têm o olhar apurado para aquilo que passa despercebido aos autóctones, muitas vezes não sabem reconhecer o valor de uma produção esteticamente distinta da sua própria.

Os viajantes e a literatura produzida por eles são fonte importante para a construção da realidade local, para a construção do ambiente artístico e para a percepção da própria obra de arte. Foram toscanos os responsáveis pela redescoberta de Roma, bem como foram os franceses que nos mostraram o Egito. Foram viajantes estrangeiros os que primeiro se interessaram pela natureza e pelos habitantes do Novo Mundo.

Entretanto, ocorreu também o reverso dessa situação e há vários viajantes que parecem não ter mostrado a mesma acuidade estética na percepção das artes do Novo Mundo, em especial no Brasil. Afonso Arinos de Melo Franco (2000) em seu livro *O índio brasileiro e a Revolução Francesa,* publicado em 1937, talvez tenha sido um dos primeiros autores brasileiros a chamar a atenção para a visão parcial que muitos cronistas e viajantes nos primeiros séculos da exploração européia tiveram sobre as coisas do Brasil. Seu ensaio nos mostra essa visão estrangeira e as conseqüências que ela teria mais tarde na formação da literatura brasileira. Como se trata de evento importante na história da literatura brasileira, havemos de dedicar ao assunto todo o próximo capítulo. Por ora, basta-nos sua menção e atenhamo-nos à questão de modo geral.

Em seu ensaio, Melo Franco ateve-se à questão dos índios, à percepção dos índios e de sua cultura pelos estrangeiros, mas, décadas mais tarde, Manuel Bandeira – ele mesmo leitor de Melo Franco – seguiu a mesma linha utilizando-se de outro objeto,

a arquitetura. Em seu *Guia de Ouro Preto,* publicado em 1963, Bandeira constrói sua descrição da cidade refutando e contestando a parcialidade com que, a seu ver, viajantes estrangeiros teriam avaliado o patrimônio artístico-arquitetônico da cidade.

Mas antes de convidar Bandeira para nos mostrar como reage às visões negativamente parciais de viajantes estrangeiros, há uma distinção a fazer entre o objeto de crítica de Melo Franco e o de Bandeira. As impressões a que se refere Bandeira foram formuladas por viajantes estrangeiros sobre as coisas de um Brasil já habitado por descendentes de europeus e com sua herança cultural consolidada – em detrimento da do índio. Os viajantes de que reclama Bandeira visitaram o Brasil no século XIX, ao passo que Melo Franco nos fala de fatos e narrativas dos anos 1500, fatos que foram uma das principais fontes para o Romantismo brasileiro. Apesar de díspares as premissas, como nos mostram Bandeira e Melo Franco, a maneira de contar as impressões da viagem é semelhante e os mais de 350 anos parecem não ter ensinado muito aos cronistas de viagem por terras estranhas.

Certamente influenciado por Melo, Bandeira (1963) inclui em sua obra todo um capítulo sobre as "impressões de viajantes estrangeiros" (p. 21). Mas, diferentemente dele, Bandeira *não* se envolve com índios, antes, restringe-se a apresentar, como convém a um guia de viagens, considerações impróprias dos viajantes sobre arquitetura e arte, para uma a uma refutá-las.

Um a um, Bandeira vai contestando suas impressões, sempre partindo do discurso crítico de cada viajante: a Saint-Hilaire (1847), que escreve uma crítica apenas impressionista do "pretenso palácio, [...] pesadíssimo e de mau-gosto", Bandeira lhe responde no mesmo nível impressionista que "o mau-gosto parece que é do francês [...] o caráter do palácio convinha até muito bem a uma construção destinada a servir de residência fortificada" (p. 30); a Mawe, que defende com escárnio a troca de nome "em Vila Pobre o nome de sua fundação em 1711, que era o de Vila Rica de Albuquerque"; Bandeira responde vendo virtude no fato de que "Ouro Preto conservou-se tal qual, em virtude da sua pobreza [...] é a cidade que não mudou" (p. 29); e no caso de Burton (1869), que criticava em uma igreja "duas colunas jônicas desgraciosamente convertidas em pilastras" (p. 30), Bandeira atribui sua reação ao "convencionalismo de humanista" do inglês. Bandeira acerta o tom ao criticar cada crítico. Ao impressionista, ele o refuta com críticas apenas impressionistas; àquele que faz troça da história, Bandeira mostra a sorte no infortúnio, e ao humanista, Bandeira mostra o paladianismo latente.

unesp

Bandeira sintetiza sua posição frente à incompreensão dos estrangeiros acerca das idiossincrasias da arquitetura colonial barroca brasileira:

> Os viajantes estrangeiros são quase sempre insensíveis aos elementos mais profundos ou mais sutis dos costumes e do sentimento artístico dos países que visitam. [...] Para nós, brasileiros, o que tem força de nos comover são justamente esses sobradões pesados, essas frontarias barrocas, onde alguma coisa de nosso começou a se fixar. (idem, p. 30)

De fato, estamos preparados para aceitar como arte, como universo artístico, aquilo para que fomos treinados a aceitar como tal; é o "monumento desejado" de que falam Riegl e Bacher (1986) e de que já falamos no capítulo anterior. Assim, não é de estranhar que diferentes povos em diferentes épocas desenvolvam gostos estéticos diferentes. O contrário é que seria improvável. A história da arte de um povo mostra não apenas sua arte, mas também sua história. Ao viajante ou ao homem de outra época, cabe o devido distanciamento de seu próprio gosto, de sua própria história, para avaliar a produção de outro tempo, de outra cultura.

É certo que Bacher escreve sobre monumentos arquitetônicos, mas suas considerações podem ser estendidas de maneira genérica para toda e qualquer obra de arte do passado, para elucidar a maneira pela qual aceitamos e lemos essas obras no presente. O arquiteto austríaco sugere, portanto, que devamos nos fazer a pergunta: *o que aceitamos como monumento?* Nunca é demais lembrar que aquilo que aceitamos como monumento é o conjunto de obras para as quais fomos preparados (idem, p. 22). E se Bacher nos adverte contra os perigos da "tirania do passado", tempo e espaço podem ambos ser tiranos: nunca é demais lembrar que existe também o perigo da tirania da arte da metrópole.

Burton – em que pese a formidável formação do viajante inglês, mas talvez mesmo devido a ela – foi assim apenas uma vítima da supervalorização do "monumento desejado" em detrimento de outras obras de valor potencial semelhante, mas cujo valor ainda "não lhe havia sido ensinado reconhecer", para usar as palavras de Bacher. É o mesmo caso de Saint-Hilaire, Mawe e quantos não tenham se dado conta das diferenças na construção da tradição artística de cada país.

É semelhante o raciocínio relativo a costumes e sociedades diferentes da nossa própria. Ao afirmar que uma sociedade não tem leis nem moral, um viajante muitas vezes está dando apenas um testemunho de sua incompreensão frente àquela sociedade

unesp

(Pratt, 1992, p. 70-71). No capítulo seguinte, veremos como mais de um viajante, mais de um escritor ficou refém dessa incompreensão, da falta de sensibilidade para perceber regras no novo ambiente.

Sem querer aqui tecer maiores considerações acerca da sensibilidade do olhar para a obra de arte desconhecida, fora de uma tradição consolidada, sem dúvida essa questão foi um dos principais responsáveis pelo fenômeno que atingiu a grande maioria das observações dos viajantes ao Novo Mundo: viam e analisavam tudo sob a ótica européia, sob a ótica que lhes havia sido ensinada. (E talvez nem pudesse ser diferente!). Com esse tipo de olhar, muitas vezes cometiam a imprudência de ver mais que seus olhos lhes mostravam. E isso vale tanto para o modo de ver o comportamento do índio, como para a natureza e para a vida, costumes e arquitetura das cidades visitadas. Pratt (1992), em seu estudo sobre a literatura de viajantes, bem mostra mal-entendidos e suas conseqüências muitas vezes nefastas. Sobre o mito da natureza exuberante estabelecido por Humboldt, por exemplo, Pratt detecta: "No âmbito do mito europeu, os latino-americanos raramente têm concedida qualquer outra forma de existência, e certamente nenhuma voz: apenas a natureza fala" (p. 141).[74]

Correndo o risco de estendermo-nos demasiadamente nas considerações sobre este tema, vale a pena chamar ainda um outro arquiteto para consolidarmos a analogia. Rasmussen (1959) chama a atenção para o perigo de julgar coisas vivas – nas quais ele inclui a obra de arte que nos tem algo a dizer e entre as quais certamente está incluída uma sociedade, mesmo que desconhecida. Apesar de algo longo, ousamos transcrever esse trecho em que o professor dinamarquês, partindo do julgamento da estética do edifício, sugere o modo apropriado de olhar para a obra de arte:

> O único resultado de tentar julgar arquitetura à maneira de um trabalho escolar – 10 para este edifício, 8 para aquele outro, etc. – é destruir o prazer que a arquitetura proporciona. [...] Porque todo edifício dotado de méritos – como toda obra de arte – possui seus padrões próprios. Se o contemplamos com um espírito acerbamente crítico, com uma atitude de arrogância de quem tudo sabe, ele se fechará em si mesmo e nada terá a nos dizer. Mas se estivermos abertos a impressões e simpaticamente inclinados, ele se nos abrirá e revelará sua verdadeira essência. É possível obter tanto prazer da arquitetura como o amante da natureza das plantas. Ele não sabe dizer se prefere o cacto do deserto ao lírio dos pântanos. Cada um deles está absolutamente correto em sua localização e clima. Ele ama todas as coisas vivas, familiariza-se com seus atributos especiais e a partir daí pode constatar se tem diante de si um exemplar

[74] Within the euromyth, the Spanish American is accorded scarcely any other existence, and certainly no voice: only nature speaks.

unesp

harmoniosamente desenvolvido ou um espécime atrofiado daquela variedade particular. É essa a maneira que devemos experimentar a arquitetura. (p. 236-237)[75]

Rasmussen faz a apologia da crítica adequada ao objeto, da crítica em que concorrem métodos vários ou mesmo seu somatório, cada opção apropriada ao objeto que pretende analisar. Ora, se não é o mesmo que propões Martins (2002): "mais vale um crítico sem método do que o crítico que se prende desde o início a um método inflexível" (p. 13).

Rasmussen sugere ainda apropriadamente que o verdadeiro amante das artes ou das coisas vivas não sabe dizer sua preferência. Qual é seu músico predileto? Qual é seu romance preferido? São questões que se perdem na fluidez de cada momento, na variabilidade do humor do leitor, na variação de sua disposição. São questões que podem ser cercadas de tanta ansiedade quanto escolher dez títulos a levar para uma ilha deserta. Talvez por isso mesmo seja desconhecido um cânone que contenha uma única obra, um único autor ou mesmo uma única categoria ou gênero de obras. Antes, o que as listas canônicas todas nos mostram é uma grande diversidade de autores, obras, estilos, gêneros e épocas. As grandes listas canônicas são mesmo mostra da indústria e inventividade literárias humanas. A existência de uma grande obra não nega outras grandes obras; antes, completam-se. A apreciação de uma grande obra não precisa de referências de fora dela; antes, contém-se a si mesma.

De volta a Bandeira, o poeta parecia fazer dele as palavras de Rasmussen ao propor que os edifícios de Ouro Preto sejam analisados e apreciados dentro do ambiente da cidade e não a partir de referências metropolitanas européias. Bandeira finaliza sua discussão ao fazer a apologia da formação estética brasileira independente. Ao defender a preferência brasileira por um determinado tipo de edifício, desagradável ao olhar europeu, mas plenamente dentro da tradição do gosto nacional, o poeta pernambucano

[75] The only result of trying to judge architecture as you would a school paper – A for that building, B for that one, etc. – is to spoil the pleasure architecture gives. It is a risky business. It is quite impossible to set up absolute rules and criteria for evaluating architecture because every worthwhile building – like all works of art – has its own standard. If we contemplate it in a carping spirit, with a know-it-all attitude, it will shut itself up and have nothing to say to us. But if we ourselves are open to impressions and sympathetically inclined, it will open up and reveal its true essence. It is possible to get as much pleasure from architecture as the nature lover does from plants. He cannot say whether he prefers the desert cactus or the swamp lily. Each of them may be absolutely right in its own locality and own climate. He loves all growing things, familiarizes himself with their special attributes and therefore knows whether or not he has before him a harmoniously developed example or a stunted growth of that particular variety. In the same way we should experience architecture.

unesp

não deixa de lamentar a perda desse sentido estético que ocorreria mais tarde: "a desgraça foi que esse fio de tradição se tivesse partido" (idem, p. 31).

Abandonando nossa incursão pela arquitetura, passamos a palavra para um crítico literário, Jorge de Sena (1973), que diz algo muito parecido com o exemplo de Rasmussen, condenando "quem se aferre a determinado método crítico". Segundo Sena, esse crítico "corre o risco de perder todo o contato crítico com a realidade objetiva". De fato, um método parece só ser aplicável ao reconhecimento dos aspectos da realidade que são observáveis no plano metodológico em que esse método assente. Portanto, a seguir a recomendação de Sena, devemos olhar as narrativas de viagens ao Novo Mundo com o mesmo espírito com que foram produzidas: como expressão de desejo de uma sociedade diferente daquela de onde vinham seus autores, uma sociedade livre de todas aquelas características que identificavam como negativas. Está embutido ali, como já foi dito, um modelo de sociedade ideal. Se essas narrativas se afastam por demais da descrição precisa daquilo que vêem, isso é secundário. Valem mais pelo testemunho dos desejos de seus autores que pelo relato que fazem.

O método e a abordagem crítica de uma obra (em nosso caso, de um conjunto de obras) não se permite definir *a priori*; *au contraire*, ele vai se explicitando à medida que as obras vão se revelando (no nosso caso, verificar as condições em que a literatura de viagem foi concebida está na própria gênese desse gênero). E mais: relacionar o instrumento de trabalho à obra em foco, é condição de sobrevivência para a crítica bem formulada, como bem lembrou Sena.

No momento em que se encontram estilos e correntes e pensamentos distintos, no momento em que a arte passa a não ter mais modelos, em que as premissas estéticas inexistem, extingue-se todo critério crítico. No momento em que Velho e Novo Mundos se encontram, com suas premissas distintas, as premissas e critérios da arte passam a ser subjetivos. Rasmussen apropriadamente lembra que, num mundo e numa época com tal profusão de estilos e correntes, "cada um deles está absolutamente correto", como as plantas e os edifícios estão adaptados "em sua localização e clima" (idem, ibidem).

Antes disso, Machado de Assis – numa crítica a um romance, publicada em um jornal em 1866[76] – já havia reconhecido essa atitude como premissa básica para

[76] *O culto do dever*, de Joaquim Manuel de Macedo. A crítica de Machado de Assis foi publicada no suplemento "Semana literária" da edição de de 16 de janeiro de 1866 do *Diário do Rio de Janeiro*.

unesp

qualquer crítica: "ver se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida, se fez obra d´arte ou obra de passatempo" (p. 843).

Rasmussen e Machado de Assis aqui parecem estar em acordo. E, de fato, em muitos casos, o interesse pode situar-se também no ponto de partida e especificamente no caso da literatura dos viajantes, sua simples existência deve muito de sua existência às condições da maioria da população nos países exploradores do Mundo Novo, como haveremos de ver no próximo capítulo. Ora, a validade desse tipo de abordagem já foi reconhecida por outros autores:

> Sempre que se pretende levar a cabo o estudo dos textos de uma comunidade, é antes de mais necessário conhecer a totalidade das situações de comunicação próprias dessa mesma comunidade [...] saber qual é a função da literatura de uma comunidade e de uma época (Zótkiewski, 1989).

Por outro lado é necessário advertir contra os excessos desse tipo de interesse. Se o ponto de partida de uma obra artística pode nos fornecer informações importantes para sua crítica, Candido, no prefácio de seu *O discurso e a cidade* (1998), nos adverte contra os excessos desse tipo de abordagem:

> Freqüentemente os críticos que levam em conta a sociedade, a personalidade ou a história acabam por interessar-se mais pelo ponto de partida (isto é, a vida e o mundo) do que pelo ponto de chegada (o texto). O meu interesse é diferente, porque se concentra no resultado, não no estímulo ou no condicionamento. (p. 17)

E aqui voltamos ao nosso ponto de partida: não há método a priori. O método se constrói a partir da compreensão da pretensão de cada obra. Se num determinado conjunto de obras, em sua raiz esteve presente a preocupação com o ambiente contemporâneo, com as expectativas e anseios, conhecer essa situação será então fundamental para a leitura daquelas obras. E no próximo capítulo, havemos de nos ater justamente a um conjunto de obras nascidas com um propósito específico de criar uma realidade. Nesse caso, conhecer os antecedentes da situação que levou a esse desejo pode ser fundamental para nossa discussão.

unesp

IV – O Brasil e a imitação colonial

IV

O Brasil e a imitação colonial

Imitação e criação na literatura brasileira

Já mencionamos nos capítulos anteriores a questão de alguns marcos delimitatórios no estudo de um sistema artístico ou literário. Em especial abordamos os marcos espaciais, geográficos ou mesmo lingüísticos. Qualquer que seja o tipo de marco, falamos das dificuldades de estabelecer limites claros e consistentes para a construção de uma historiografia. Por certo há marcos, mas esses são marcos subjetivos, estabelecidos ao sabor de uma ou outra força política ou ideológica – nem sempre com um critério estético a orientá-los. Vimos que há várias possibilidades e que há autores que defendem marcos diferentes.

Neste capítulo pretendemos voltar à questão para abordar outros marcos que eventualmente permitam caracterizar a brasilidade de um sistema artístico. Se não há consenso quanto ao espaço nem quanto ao veículo, nem na geografia nem na língua – elementos concretos e objetivos, por assim dizer –, talvez encontremos algum consenso em um elemento de natureza imaterial e subjetiva. E um elemento que apresenta essas qualidades é a temática. É às suas possibilidades como elemento caracterizador da identidade da produção literária brasileira (em oposição à portuguesa) a que pretendemos agora dedicar.

Pois mesmo aqui, na discussão acerca da temática como elemento caracterizador da literatura brasileira, há controvérsias. Neste capítulo, pretendemos investigar a trajetória desse elemento na formação do sistema literário nacional. Trata-se de uma trajetória que alterna altos e baixos, momentos de ativa reflexão que levam à adoção de um modelo claro em contraposição a momentos em que se contesta a temática como elemento característico de um sistema literário. Em outros momentos, ainda, o elemento tema foi usado como ponto de apoio na tentativa de produzir uma literatura brasileira – colonial – que se diferenciasse da literatura metropolitana, de Portugal. Com isso, a temática adquire importância e influência diante da formação do cânone literário brasileiro.

Um desses momentos em que a temática esteve em alta ocorreu dentro dos salões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em meados do século XIX.

unesp

Ali buscou-se talvez, pela primeira vez no Brasil, definir uma temática coesa que caracterizasse o sistema artístico brasileiro. Esse projeto foi capitaneado pelo próprio imperador d. Pedro II, membro e presidente de honra do IHGB. Mas a iniciar este capítulo é conveniente relembrar, à guisa de exemplo, um lance das diversas controvérsias acerca do nascimento da literatura brasileira, que já leva algumas décadas.

Como já foi exposto nos capítulos precedentes, há quem considere o primeiro documento a tratar daquilo que viria a ser conhecido como Brasil como o precursor da literatura brasileira – a carta de Caminha. Há também quem considere essa literatura como sistema independente apenas a produção surgida a partir da "vontade de fazer literatura brasileira" (Candido, 1997, p. 25). E *há* ainda – como haveremos de constatar – quem proponha ainda outro critério como marco inicial da literatura brasileira. Por enquanto, fiquemos com as duas primeiras propostas: a descrição de Caminha de Bosi versus a intelectualidade autóctone de Candido.

A partir da publicação de *Formação da literatura brasileira,* em 1957 (mas, conforme o autor, redigido entre 1945 e 1951), Candido recebeu críticas por sua proposta de situar o nascimento da literatura brasileira apenas por volta de 1750:

> Já que é preciso um começo, tomei como ponto de partida as Academias dos Seletos e dos Renascidos e os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa, arredonda, para facilitar, a data de 1750, na verdade puramente convencional.
>
> O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista. (idem, ibidem)

Sabiamente, Candido reconhece o caráter puramente convencional da data. Mas na verdade a proposta de Candido é uma reação, é feita a partir da contestação de uma outra posição, que situa o nascimento da literatura brasileira apenas mais tarde, no século XIX do romantismo com sua temática indigenista, tida como única literatura genuinamente brasileira. Assim, Candido propõe sua data de 1750 como modo de contestar o que considera um erro – situar no indigenismo o nascimento da literatura genuinamente brasileira –, sugerindo justamente outra convenção – situar o nascimento da literatura genuinamente brasileira no momento em que houve o desejo de ter essa literatura.

unesp

Com isso, Candido abria o flanco para contestações. E uma delas chegou pelas mãos de Haroldo de Campos em 1989, com a publicação de *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.* Na verdade, Candido já havia provocado o mesmo tipo de reação na época da publicação de sua *Formação,* em 1959, por parte de Afrânio Coutinho (1981), mas é com Campos que se sistematiza a crítica à proposta de Candido. Na seção seguinte pretendemos portanto observar mais atentamente o caso Gregório de Matos, pelo interesse que desperta para este trabalho o jogo do processo de inserção ou exclusão de um autor no cânone nacional.

O caso Gregório de Matos

Num instigante *ensaio acerca do cânone brasileiro*, João Alexandre Barbosa (1996) analisa a fundamentação de Haroldo de Campos em sua crítica a Antônio Candido. Barbosa lança mão, entre outros recursos, das teorias de Jakobson acerca da função da linguagem. Segundo Barbosa, Haroldo de Campos

> busca, *num* conceito de literatura que se suporte antes na função poética da linguagem que em suas funções referencias e *emotiva* [...] os argumentos essenciais não apenas para o resgate da voz barroca de Gregório de Matos [...] (p. 55-56)

Assim, Haroldo de Campos veria na poética de Gregório já uma maturidade estética que lhe permitiria pleitear o título de literatura, descartando com isso a questão referencial – tanto à natureza brasileira como à questão indígena como à questão da história nacional.

É sintomático ainda no título do trabalho de Campos que se fale de "seqüestro". O que Campos pede portanto é a inclusão de Gregório e do barroco no sistema literário genuinamente nacional. Afrânio Coutinho, em 1959, já defendia o fato de que Gregório de Matos foi o primeiro a ter produção "especificamente artística" (Kothe, 1997, p. 320) e não meramente documental, como a carta de Caminha, por exemplo. Mais tarde, a mesma concepção seria também retomada por Haroldo de Campos. Além disso – ainda segundo os dois autores –, com Gregório, a literatura produzida em terras brasileiras teria atingido pela primeira vez um nível estético de qualidade, com textos que perdurariam "em si e por si" (apud Kothe, ibidem).

unesp

Mas Campos evita sugerir que Candido tivesse uma percepção teleológica da literatura, concepção que se firmaria a partir de meados do século XIX, notadamente com a proposta de formação das artes brasileiras do imperador d. Pedro II e que haveremos de ver com mais acuidade na seção seguinte. Essa concepção se caracterizou pelo uso da literatura como elemento de formação da identidade nacional, aliás, não apenas da literatura, mas das artes como um todo. Que essa proposta tenha partido justamente de um imperador de talho e formação européias, imperador que era verdadeira aberração na América republicana, carente de afirmação e independência de seus jovens Estados ante a antiga matriz metropolitana parece ser mais que coincidência.

Mas deixemos esse assunto por ora e voltemos à querela Candido–Campos, que chegaria a um novo round em 1997 com Flávio Kothe. Em seu livro *O cânone colonial*, Kothe dedica todo um capítulo a Gregório de Matos. Kothe analisa a opção gregoriana, contestando-a e fazendo uma análise em dois planos: por um lado, busca identificar as razões que teriam levado a essa opção e ao mesmo tempo analisa a obra de Gregório de Matos, identificando nela elementos que desqualificariam essa opção.

Assim, Kothe reconhece que a opção por Gregório atenderia ao que chama de "corrente engajada", uma vez que sua literatura defenderia valores populares, contestando a oligarquia, a nobreza e diversos outros valores estabelecidos na Bahia da época. Além disso, Gregório seria o primeiro autor (da cepa lusitana, bem entendido!) a escrever das gentes do Brasil, das coisas do Brasil.

Por outro lado, Kothe nos adverte para alguns problemas no processo de canonização de Gregório de Matos. Segundo Kothe, para que fosse possível atribuir-lhe esse papel de distinto iniciador de uma literatura nacional, foi conveniente e necessário eliminar de sua obra canônica alguns traços incompatíveis com um autor tido como fundamental, como por exemplo os poemas que revelam sua veia racista. Entrementes, se o poeta é confessadamente racista, sua postura quase iconoclasta ante verdades assumidas não precisa ser necessariamente agressiva, mas apenas crítica, satírica ou mesmo conscientizadora.

Não pretendemos neste trabalho apoiar ou contestar nenhuma das teses apresentadas acerca do valor da obra de Gregório de Matos, muito menos acerca do momento preciso de nascimento da literatura nacional, mas apenas apresentá-las e discuti-las. Mesmo sem querer aprofundarmo-nos na obra de Gregório de Matos, pode

unesp

ser conveniente e esclarecedor lançar um olhar sobre uma de suas obras. Como Kothe identifica na sua produção religiosa diversos problemas, é oportuno tomar um poema dessa linha. Trata-se de uma obra, em que, apesar do tema, está em ação um certo espírito lúdico ao mesmo tempo que crítico. Mas é uma crítica lúdica que não se deve enganar o leitor, pois ali se esconde o que Kothe (op. cit.) chama uma postura arrogante e pretensiosa ante seus leitores. Kothe vê mesmo nesse traço problemas que afetariam toda a obra do poeta baiano. Ao poema, portanto

Achando-se um braço perdido do Menino-Deus de N. S. das Maravilhas, que desacataram infiéis na Sé da Bahia

O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte sendo o todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica todo.

O braço de Jesus não seja parte
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço que lhe acharam, sendo parte,
Nos diz as partes todas deste todo.

Escrito no auge do Barroco, pode-se dizer que o soneto de Gregório de Matos *Achando-se um braço...* mantém todas as características textuais que se esperam de uma obra dessas no período. Assim, estão presentes os elementos mínimos, tais como rima, ritmo, métrica e a estrutura formal em quadras e tercetos, entre outros.

Além disso, há no poema diversas aliterações (*todas deste todo, parte em sua parte,* e combinações dessas: *em partes todo em toda a parte*), oriundas principalmente

unesp

de uma pseudológica apresentada por Gregório de Matos e sobre a qual voltaremos a falar mais adiante. Por enquanto, concentremo-nos no formalismo da estrutura do soneto.

No soneto, pode-se verificar que aparentemente não há nada a contrapor o que se espera de um soneto barroco. À primeira leitura, está tudo ali. Pois, se partimos da premissa de que esse soneto se enquadra na categoria de obras propositadamente alinhadas a um modelo – e é nisso que cremos –, o objeto de interesse deve ser buscado não na métrica, não na rima, não no ritmo do soneto, mas em outra parte. E essa conformidade formal parece ser mais que acaso, parece mesmo intencional, maliciosamente forjada. Esse conformismo formal parece mesmo dirigir o foco da atenção do leitor para outra questão.

O que mais chama a atenção no soneto, depois de abandonados os aspectos formais, é a repetição e a insistência em certas palavras. Gregório parece brincar com o som. O poeta tem sensibilidade para os sons da fala e dela sabe fazer bom uso, como já havia dado prova em outros momentos. Em muitos de seus sonetos, Gregório brinca com palavras africanas e indígenas, misturando-as ao vernáculo lusitano:

> A linha feminina é Carimã,
> Muqueca, pitinga, caruru,
> Mingau de puba, vinho de caju
> Pisado num pilão de Pirajá

O significado – se é que existe algum – nesse exemplo está em um plano posterior. O que interessa é o brincar com a sonoridade das palavras. Mas em nosso soneto, parece haver algo mais que uma simples brincadeira sonora. Em especial em um trecho como o que se segue, o poeta investe mesmo contra a lógica, partindo de dois signos, a *parte* e o *todo.* Além de jogar com o som, com as aliterações, o poeta joga também com a própria dinâmica cerrada dos conceitos, saturando-os até esvaziá-los.

> E feito em partes todo em toda a parte,
> Em qualquer parte sempre fica todo.

A partir da repetição insistente dos dois signos, eles perdem qualquer significado, obscurecendo mesmo qualquer tentativa de compreensão. Decerto poder-se-ia buscar o sentido da argumentação quase Aristotélica que Gregório faz, ao propor seus

unesp

solilóquios e sofismas ("O todo sem a parte não é todo/A parte sem o todo não é parte"). E não seriam mesmo os dogmas católicos – cristãos – todos eles baseados em sofismas? Plagiando a pergunta acerca da ordem de aparecimento do ovo e da galinha, pode-se especular: foi a lógica cartesiana que deu origem à aliteração (e talvez por mero acaso) ou foi a brincadeira fonológica que forjou uma pseudológica, com sons jogados no papel apenas pelo seu efeito? Queremos mesmo crer que quem quer que se aventure a interpretar essa suposta lógica apenas estará se afastando da verdade (isto é, da nenhuma verdade) contida no poema.

No primeiro caso, se de fato há algo a entender na argumentação de Gregório, deve-se ler todo o poema com vagar, indo e voltando como quem confere uma longa operação aritmética. Nesse processo, acabamos por abandonar o soneto, priorizando o suposto tratado de lógica. Ao abandoná-lo, abandonamos a sonoridade, abandonamos o ritmo, a métrica, enfim, abandonamos a própria poesia de Gregório, destruindo o soneto. É uma leitura possível, mas fica a pergunta: se Gregório quisesse de fato argumentar algo, não teria escolhido outro veículo para sua lógica? (Nietzsche ainda não havia escrito filosofia em verso.) Ao buscar filosofar em uma quadrinha, não estaria Gregório antes satirizando a lógica daquilo que buscava demonstrar?

Bosi (1991) lembra que Gregório "espicaçou o vezo de satirizar" (p. 42) e é essa veia que parece saltar nesse poema. Ao propor uma lógica para a complicada trama que relaciona o todo e a parte, Gregório parece mais zombar do leitor, do raciocínio aplicado à religiosidade, que ali buscar o entendimento lógico, pois que seu sentido é outro. Ou seja, ele enreda o leitor numa automatização aparente e marcadamente mecânica (porque repetitiva), para desautomatizá-lo, levando-o a duvidar desse enquadramento.

Ao propor sua lógica toda própria, Gregório chama mesmo a atenção para a insistência que embota o raciocínio em qualquer argumentação. A insistência atinge uma saturação que é a própria não-razão, é o mesmo princípio da música minimalista, o mesmo princípio anestesiante dos ritmos da percussão musical africana, que se repetem por horas, mesmo dias, colocando toda a comunidade num mesmo estado de espírito, num estado de alienação e perda da individualidade e de capacidade crítica.

No próprio título, Gregório já explicita os "infiéis que desacataram um braço perdido", que por sua vez pressupõe respeito ao "braço perdido do Menino-Deus de N. S. das Maravilhas". Ora, o respeito pelo Sacramento, Jesus, Deus e uma peça a representar seu braço não passa de um dogma. E como tudo de que um dogma carece é

unesp

uma explicação lógica, parece ser inócua a busca do entendimento de algum sentido por trás das palavras. O soneto prega a graça e a sátira do absurdo, uma não-verdade, a partir da poesia dos sons e de um carrossel a girar vertiginosamente.

Segundo Kothe, em que pesem suas qualidades – como vimos, sua habilidade sonora, sua verve sarcástica e iconoclasta, seu virtuosismo formal, entre outras –, situar Gregório no nascimento da literatura nacional é um despropósito:

> A sua lírica alimenta-se de um horizonte religioso muito restrito, ainda que o profane. A sua poesia religiosa não é o mero catecismo rimado de Anchieta, quase beira a heresia, mas não ultrapassa o horizonte católico. A sua sátira não é grande poesia, mas panfleto rimado: perde-se no singular. É descabido ver nele a conjunção de brasilidade com qualidade artística, o início da literatura brasileira. Se é um início, então é o início de uma literatura que não vai além do país e que, portanto, nem para o Brasil serve propriamente. (Kothe, op. cit., p. 344)

Para chegar a essa conclusão, Kothe propõe a análise de três momentos, de três temas caros a Gregório: a religião, a lírica amorosa e a sátira. A partir da análise de exemplos dessas correntes em Gregório é que Kothe vê incoerências e problemas tanto de abordagem quanto de qualidade artística. Ao qualificar seu poema de panfletário, Kothe vê mesmo em toda sua obra uma apologia do racismo e do escravismo, uma obra nascida e formada sobre premissas negativas e valores duvidosos.

Por outro lado, se Kothe não contesta a inclusão de Gregório na historiografia literária oficial do País, ele não corrobora textualmente a sugestão de Candido. Antes, Kothe parece inclinar-se a uma outra proposta, não a de simplesmente incluir ou excluir Gregório de Matos ou a literatura indígena no cânone historiográfico nacional. A proposta de Kothe é abordar criticamente essa historiografia canônica oficial. E é justamente nossa intenção neste trabalho: não defender uma ou outra abordagem, não defender um ou outro cânone, mas investigar o que está por trás de cada proposta.

Barbosa (1996) chama a essas diferentes proposta de "revisões":

> Neste sentido, [toda revisão] é, sem dúvida essencial para uma discussão acerca da formação do cânone da literatura brasileira e, certamente, deverá contar para a nossa historiografia literária posterior. (p. 56)

Aqui, Barbosa reconhece mesmo o fato de que o passado se constrói no presente e que a visão futura que se terá do passado é diretamente dependente das ações que se

unesp

tomam hoje. Assim, ao propor uma revisão historiográfica, está-se preparando a história do passado que será contada no futuro. O exemplo que tomamos, a discussão acerca da propriedade de considerar Gregório de Matos fundador e parte integrante do cânone literário nacional, ainda está longe de seu desfecho. A história que será contada no futuro dependerá diretamente dos desdobramentos que advirão dessa discussão.

Assim, antes de terminar esta seção e passar ao projeto imperial de criação da cultura brasileira, convém ainda verificar uma visão no mínimo peculiar acerca da formação da literatura brasileira. Por peculiar que seja, essa visão de um estrangeiro parece vir ao encontro do proposto por Kothe, uma revisão e uma abordagem crítica acerca da ideologia por trás da historiografia literária oficial. Erhard Engler, doutor em literatura de Berlim, autor do ensaio sobre literatura brasileira na *Kindlers neues Literaturlexikon* [Nova enciclopédia Kindlers de literatura] fala do conceito de "literatura oficial":

> In der offiziellen Literaturgeschichtsschreibung werden diese Überlieferungen der Urbevölkerung bisher nicht als früheste literarische Zeugnisse Brasiliens gewertet [...] Die Geschichte der brasilianischen Literatur beginnt mit Texten, die, in Brasilien verfasst, über dieses grösste südamerikanische Land berichten. (vol. 20, p. 78)[77]

Aqui a visão é diametralmente diferente. O berlinense coloca em oposição duas forças quase excludentes: de um lado a cultura indígena, dominada e conquistada, e de outro a cultura de base européia, conquistadora e vencedora. Como a história de um povo é a história dos vencedores, a historiografia brasileira se calaria acerca da literatura – oral, por certo – dos indígenas, "rica em fantasia e poética sugestiva e edificante", segundo Engler (idem, ibidem). Nem Candido nem Haroldo de Campos, muito menos Bosi – e incompreensivelmente nem mesmo Kothe – todos se recusam a sequer mencionar a poética indígena como integrante de um sistema literário brasileiro.

E Engler parece mesmo fazer um convite, ao apor a expressão "até agora" (*bisher*) em sua constatação. A aceitar seu convite, podemos vislumbrar no futuro uma historiografia literária que inclua no acervo cultural nacional toda a produção indígena. Recolher esse tão grande quanto desconhecido acervo é por certo um desafio, uma

[77] Na historiografia literária oficial a tradição dos habitantes originais [os índios] *até agora* não é considerada testemunho literário brasileiro [...] A história da literatura brasileira se inicia com textos que, escritos no Brasil, dão notícia desse grande país sul-americano. (grifo nosso)

unesp

pesquisa que certamente ultrapassa a capacidade de um único estudioso, mesmo de uma única geração. Mas nem por isso devemos nos furtar a iniciá-la.

Os mecanismos que engendram a formação de um cânone literário nacional são tão poderosos a ponto de *até agora* terem obscurecido por completo a produção cultural de todo um povo. São tão poderosos esses mecanismos que obscureceram a literatura indígena até mesmo da própria discussão acerca da literatura de temática indígena. Como todos se calam acerca do assunto, o melhor a fazer talvez seja também calarmo-nos e passar logo ao projeto artístico e literário de d. Pedro II.

O PROJETO DE CRIAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

Ao assumir o trono brasileiro a partir de 1841, o imperador d. Pedro II era apenas um adolescente de 15 anos. Mesmo assim, aos 20 anos, o imperador já se interessava vivamente pelas artes e pela cultura nacional. Esse interesse pouco a pouco delineou um projeto de construção do que Schwarcz (1998) chama de "autonomia cultural do País" (p. 126). Interessa-nos essa tentativa de constituição e escrita de uma história oficial, pois é a partir dela que se obtém um universo artístico e, por sua vez, é a partir desse universo artístico brasileiro que se poderá falar de cânone nacional. Interessa-nos essa tentativa de construção de uma historiografia oficial de modo a evitar justamente incorrer no erro contra o qual nos adverte Kothe (1997):

> Ao fingir que o cânone é a história da literatura havida sob a aparência de ser a seleção das obras perenizadas por sua qualidade artística, escamoteia a política e a ideologia que enformam a sua constituição (p. 73-74)

Ao tornar sinônimos cânone literário e história da literatura, confundem-se a história com seus marcos estéticos. Pois a pretensão do cânone é justamente apresentar uma seleção de obras representativas esteticamente. Reduzindo a história ao cânone, o resultado é um esquecimento de tudo o que não se encaixa na história desejada. O cânone, assim, acaba se prestando a um objetivo, ao serviço oficial de construir uma história, deixando de lado a questão a que se havia proposto, a seleção de obras a partir do critério de excelência e representatividade artística. Assim, interessa-nos a história desse episódio que movimentou não só a literatura, mas toda a cultura brasileira por mais de meio século, com conseqüências duradouras e profundas nas artes nacionais.

D. Pedro II e a invenção da cultura

Antes de Pedro II – período que ficou conhecido como Segundo Império –, o Brasil levara pelo menos três séculos para atingir o status de "objeto de história" (Martins, 1977, vol. I, p.37). Segundo Martins, foi apenas por volta de 1800 que o País passou a ser considerado (e a considerar-se) uma entidade independente, mais exatamente em 1809, quando foi publicada a primeira *História do Brasil.* Sintomaticamente, seu autor foi um inglês, Andrew Grant, o que é mais que coincidência, pois foi logo seguido por conterrâneos – que publicaram obras como

unesp

Travels in Brazil, em 1817, de Henry Koster ou *Notes on Rio de Janeiro and the Southern Parts of Brazil*, em 1820, de John Luccock –, franceses – *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil,* de Ferdinand Denis de 1826 – ou alemães – *Rio de Janeiro wie es ist* [O Rio de Janeiro como ele é] de Schlichthorst, publicado em 1829. Como nota Martins (ibidem), ao tornar-se objeto da história, o Brasil dá o primeiro passo para tornar-se também *sujeito* dela.

Afora os historiadores, também a descrição do ambiente brasileiro foi desde o início campo de atuação preferencial de estrangeiros. Na descrição da fauna, da flora, na corografia ou simplesmente nas notas de viagens, o levantamento, o conhecimento, a investigação de início estiveram a cargo de estrangeiros: novamente alemães (como Humboldt e Eschwege), austríacos (como Pohl, Natterer, Spix ou Martius), franceses (D´Alincourt, Castelnau ou Saint-Hilaire), suíços (Agassiz), espanhóis (Azara), ingleses (Burton ou Mawe) ou até mesmo norte-americanos (como o missionário Daniel Kidder) é que foram os responsáveis pelas primeiras observações e notas.

É sintomático que o Brasil tenha se tornado objeto da história por mãos e olhos estrangeiros, para fazer-se seguir por brasileiros apenas décadas mais tarde. Talvez nascesse aí a mania nacional de ver o mundo e a si próprio sempre por olhos alheios, olhares estrangeiros. O risco é (ainda hoje) construir a cultura – o próprio País – sempre a partir de matéria-prima de segunda-mão. A própria literatura

Assim, quando Pedro II começa a se interessar pelas reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelas artes nacionais, seu projeto de desenvolvimento da cultura local nada mais é que o coroamento (a contraposição) de um processo que se iniciara com os historiadores estrangeiros, tem seqüência na vinda da Missão Artística Francesa de d. João VI, em 1816, e na independência de 1822. (Na verdade, trata-se de um processo que se iniciara mesmo três séculos antes, com as primeiras notícias da nova terra, conforme veremos mais adiante.)

Aberto o caminho para a constituição política do País como nação, restava dar-lhe uma história própria, seus heróis, seus vultos, seus grandes eventos, seu cânone artístico-literário. Para constituir-se como nação, era fundamental "não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história", manifestava-se em 1839 um membro do recém-fundado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (apud Schwarcz, op. cit., p. 127). Sintomaticamente, entretanto, o primeiro concurso

unesp

instituído por aquele instituto foi vencido justamente por um estrangeiro, o austríaco Martius.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi fundado em 1838. O modelo dessa instituição era sua congênere francesa, como, aliás, de resto o modelo de império e de imperador do chamado Segundo Império: "essa instituição ajudava a legitimar um modelo de monarquia cujos exemplos poderiam retornar à Antiguidade" ou, como consta mesmo de uma revista do IHGB,

> a Felipe a Alexandre da Macedônia, Augusto, Trajano, Marco Aurélio em Roma; ou Aristóteles, Xenócrates e Sexto – ou encontrar inspiração nos reis mais modernos, como Carlos II da Inglaterra; Luís XIV da França; Cristina da Suécia. (apud Schwarcz, op. cit., p. 128)

Nesse contexto, eleger os indígenas como os representantes de uma brasilidade ancestral foi apenas a opção natural. Num tempo em que ainda havia escravos no País, com o que os negros ficam indelevelmente estigmatizados, a opção pela herança indígena foi a via natural. A essa, logo se somou a natureza exuberante: "Se não tínhamos castelos medievais, templos da Antiguidade ou batalhas heróicas para lembrar, possuíamos o maior dos rios, a mais bela vegetação" (Schwarcz, op. cit., p. 140).

Assim, ao participar cada vez mais das discussões do IHGB, dominada pelos românticos, d. Pedro II acabou tomando para si a tarefa de criar e contar a história da nação, criando com isso a própria identidade nacional, com seus heróis e uma história própria.

Dentro desse programa, o imperador não só financiou o IHGB como lhe deu respaldo político, ao tornar-se membro da instituição e participar de quase todas as suas reuniões. Além do IHGB, a estratégia do imperador incluiu também a fundação de diversas outras instituições bem como a adoção de várias medidas. Assim, Pedro II implementou a Academia Imperial de Belas-Artes, criada ainda por seu pai em 1826, e estabeleceu o que hoje seria chamado um centro de excelência educacional no Colégio Pedro II. Mais tarde, em 1857, o imperador criou ainda a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional, instituições que completavam seu projeto de marketing nacional.

Entre as medidas tomadas pelo imperador, uma das mais notórias foi a concessão de bolsas de estudos e estada no exterior para artistas, cientistas e pesquisadores, os chamados pensionistas do imperador. Muitas vezes, os agraciados

unesp

eram financiados do bolso do próprio d. Pedro II, que promovia e incentivava ainda concursos e outras premiações. Outra medida, ainda como forma de conhecer o espaço da pátria, foi a formação em 1859 da primeira Comissão Científica do Império, que teve a atribuição de explorar os confins do Norte do País. O imperador buscava assim criar uma elite artística e científica em sua Corte, instaurando nos trópicos um império nos moldes europeus, dirigido por um imperador culto e preocupado com as artes.

No projeto de criar uma identidade artística para a nova nação, o barroco já não cumpria as premissas nacionalistas nem indigenistas. O barroco, sua história, suas obras estavam marcadamente ligados ao período colonial. Schwarcz lembra ainda que a produção artística barroca teve "nos escravos artistas relevantes" (idem, p. 146), caso de Aleijadinho ou do padre José Maurício Nunes Garcia, ambos mulatos, descendentes de cativos. Assim, ao mudar o objeto da obra de arte, focando-o na natureza e no índio, os escravos negros importados não cabiam mais nesse projeto. Tratava-se, portanto, de um projeto consciente e bem-estudado, cujos participantes eram selecionados a partir de uma série de critérios definidos.

Se na literatura a temática desejada e estimulada era a das coisas e das gentes do Brasil, nas artes plásticas a pintura histórica era agora a ordem. A nova temática oficial retratava os grandes fatos e eventos da história oficial nacional. São dessa época obras como *A primeira missa no Brasil*, de Vítor Meireles, obra que se converteu mesmo no documento fotográfico do nascimento do Brasil. Pedro Américo, José Medeiros, Rodolfo Amoedo e Francisco Chaves Pinheiro foram outros artistas que se encarregaram de criar a iconografia histórica do nascimento da nação, ao lado de imagens que consolidaram a figura do índio selvagem, forte e em harmonia com a natureza.

Mesma preocupação teve a música. Morto Nunes Garcia e com a partida de Neukomm, assume a cena a geração de Francisco Manuel da Silva e de Carlos Gomes. Em 1870, Carlos Gomes estréia sua ópera *O Guarani* em Milão, cujo libreto foi inspirado diretamente na obra homônima de José de Alencar. Com isso, completava-se a materialização do projeto histórico-indigenista-natural para as artes e as ciências. Artes plásticas, literatura e música se uniam para criar uma imagem para o novo país.

Mas assim como o *Guarani* é uma ópera italiana em tudo e brasileira apenas na temática indígena, os retratos do nascimento da nação brasileira são igualmente criações alienígenas. A própria fotografia do nascimento do Brasil tem inspiração estrangeira. A

unesp

missa inaugural da nação nascente é obra nacional apenas no título. Todo o resto, a composição, as cores, a idéia mesmo da tela, são estrangeiras.

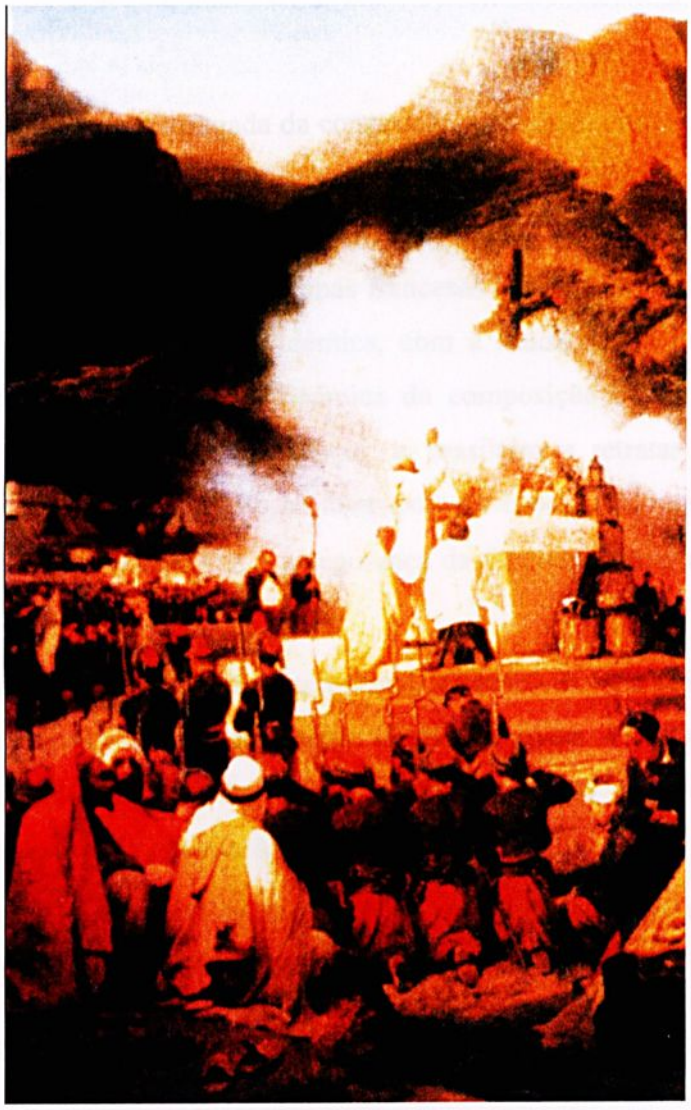
Vítor Meireles partiu para a Europa em 1853 justamente por ter ganhado o prêmio de viagem da Academia de Belas-Artes. Logo após mudar-se para Paris, Meireles deixou-se convencer pelos clamores nacionalistas e decide pintar a tela. Leu a descrição que Caminha fez do evento e, talvez por não considerá-la suficiente, não se furtou em buscar inspiração e certeza numa tela de um pintor francês, Vernet.

Em 1855, Horace Vernet apresenta em Paris sua tela *Première Messe en Kabylie,* em que retrata uma celebração católica entre berberes de Cabila, região montanhosa na Algéria recém-conquistada pelos franceses. Vernet estivera presente na missa e retrata árabes atentos e contritos, distribuídos ao redor do altar com a cruz, cuja verticalidade é acentuada pelo formato da tela. As altas montanhas à volta e a névoa a cercar o altar completam a atmosfera mística e de revelação.

Meireles não hesitou em tomar emprestada a idéia, adaptando o deserto aos trópicos. Trocou árabes por índios; o deserto deu lugar a palmeiras com o mar ao fundo; foram mantidas algumas montanhas e o altar perdeu a névoa mas manteve a forma. A horizontalidade da tela centra a ênfase no panorama tropical, mas a curiosidade dos nativos a observar o estranho ritual mantém-se menor que o respeito sério de mulheres, crianças e guerreiros seminus.

Jorge Coli (2003) busca destacar o mérito da obra de Meireles: "a incorporação do achado do mestre francês na obra brasileira não significou cópia, plágio ou pastiche". Mas diante das duas telas, é indisfarçável a necessidade de Meireles – jovem pintor brasileiro, saído da província catarinense diretamente para o centro do mundo que era Paris – de buscar afirmação e certeza num modelo de um artista metropolitano consagrado. Ou em outras palavras: o jovem artista provinciano optou pela via de ver o mundo com os olhos do mestre francês, de ver seu próprio País com olhos de segunda-mão. E assim a fotografia do nascimento do Brasil católico, imagem perenizada em gerações de livros e cadernos escolares, não passa de uma adaptação de um momento do imperialismo francês do século XIX.

É interessante observar também outro retrato de outro momento importante da história da nação, o Grito do Ipiranga, momento em que d. Pedro I decide declarar independência de Portugal. A tela do paraibano Pedro Américo, pintada em 1888 por



Horace Vernet: *Première Messe en Kabylie*, 1855



Vítor Meireles: *Primeira Missa no Brasil*, 1860

unesp

encomenda da comissão encarregada da construção do Monumento ao Ipiranga, em São Paulo, em comemoração à Independência, tem igualmente um modelo: a tela pintada em 1875 pelo também francês Ernest Messonier, que retrata Napoleão momentos antes do início da batalha de Friedland, entre tropas francesas e russas, em 1807. Também aqui as telas são análogas: a situação é idêntica, com a saudação do imperador, de uma pequena elevação do terreno, e a dinâmica da composição com o movimento dos cavalos e das tropas. Mais uma vez aqui, o brasileiro a retratar um momento da formação da nação busca inspiração na metrópole da época, na França. Mais uma vez aqui, o brasileiro prefere a certeza e a segurança da fórmula consagrada na metrópole, do olhar estrangeiro.

Mas aqui há ainda outro fato interessante, pois essa não é a única tela a retratar o momento. Outro pintor, coincidentemente também francês, François-René Moreaux (1807-1870), morador do Rio de Janeiro, já havia pintado uma tela sobre mesmo motivo, tela que, apesar de anterior à de Pedro Américo,

> é praticamente desconhecido do grande público, não se constituindo referência obrigatória ao Sete de Setembro. [...] Certamente é uma maneira mais popular de representar a Independência, mas falta nela tudo o que era considerado importante para a composição da memória nacional. (Sandes, 2000, p. 70)

Pelo projeto romântico, a memória nacional deveria ser construída com heroísmo e bravura. E são justamente esses os elementos privilegiados na tela de Pedro Américo, que mostra o defensor perpétuo do Brasil em posição heróica, montado em seu cavalo – uma pose romântica por excelência –, no centro da agitação das tropas e com a espada ameaçadoramente em riste. Já na tela de Moreaux o cenário é outro. Aqui, o herói nacional está como que em congraçamento com a população, em meio à qual circula com desenvoltura. Nada mais insípido para um herói revolucionário.

Pode-se mesmo especular acerca das motivações de Moreaux ter retratado esse clima de congraçamento – talvez por ter na memória as origens populares dos movimentos revoltosos de seu próprio país, movimentos antes coletivos que frutos de uma só personalidade. Isso se traduz no simpático gesto de levantar o chapéu na tela de Moreaux, ao passo que Pedro Américo faz o imperador brandir ameaçadoramente sua espada.

unesp



François-René Moreaux: *Grito do Ipiranga*, 1844



Ernest Meissonier: *A Batalha de Friedland*,1875



Pedro Américo: Grito do Ipiranga, 1888

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Hoje, o retrato oficial no Brasil é o de Pedro Américo. O quadro de Moreaux, atualmente no Museu Imperial de Petrópolis, só é conhecido por uns poucos especialistas.

O tema indigenista

Na literatura, a opção pela temática indígena foi claramente sugerida por Ferdinand Denis e Almeida Garrett, que propunham a substituição dos modelos clássicos por modelos brasileiros, que levassem "ao aproveitamento das características locais" (idem, p. 128). Assim, o projeto literário indigenista teve início fora do País, em Paris, onde um grupo de brasileiros se uniu para lançar uma revista, *Niterói.* A revista teve vida restrita a dois únicos volumes e seu mote era "Tudo pelo Brasil, e para o Brasil" (Candido, 1997, vol. II, p. 14). Era o lançamento de uma verdadeira "política literária" (idem, ibidem).

Mas a materialização do projeto esbarrava num primeiro empecilho: conhecia-se quase nada sobre o índio brasileiro. Assim, surgiu o interesse nas poucas obras do início da ocupação portuguesa que tratavam de coisas dos índios, caso das gramáticas e dicionários das línguas indígenas, notadamente as obras dos Jesuítas. Logo surgiu uma postura maniqueísta, que colocava de um lado o usurpador português e do outro o índio rousseauniano. O colonizador cabia bem nesse papel de agressor, num império recém-saído da colonização, recém-tornado independente.

Além das obras que tratavam diretamente da língua, a outra grande referência histórica de que se dispunha eram os relatos dos primeiros viajantes. Esses relatos tiveram forte influência na formulação do personagem-tipo dos romances indigenistas. Tiveram mesmo influência na concepção que se tinha na Europa do Novo Mundo. Pela importância desta fonte como formadora da concepção romântica do índio e das coisas brasileiras, é sobre esse capítulo da literatura de informação que pretendemos lançar um olhar mais acurado na próxima seção.

O tema literatura de viagens permaneceu esquecido por longo tempo no Brasil, obscurecido por outros gêneros mais caros à nação. Mas nos últimos anos – com certeza motivado pela proximidade dos 500 anos do encontro das culturas européia e indígena no Brasil –, o tema voltou a despertar novo interesse, compreensivelmente restrito, entretanto, à literatura de viagem produzida naquela época e em torno dos relatos da nova terra.

Por outro lado, um olhar mais de perto sobre a enorme produção de relatos de viagem – que não se iniciou com a descoberta do Brasil e muito menos nela se esgota – pode proporcionar uma viagem interessantíssima pelos sonhos e ideais das diferentes sociedades em diferentes épocas. De fato, parece ser uma das grandes características desse tipo de literatura, entre muitas outras, o confronto entre realidade conhecida e descrição idealizada.

Neste trabalho, interessam-nos especificamente os relatos dos primeiros viajantes como fonte para a construção do mito indigenista na literatura brasileira. Como visto na seção anterior, essas fontes ganharam em importância diante do projeto de criação de identidade nacional nascido no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de d. Pedro II e mais tarde estendido a todas as artes do País.

Literatura de viagem

Apesar de muitos autores o considerarem gênero menor, esse tipo de obra pode oferecer uma visão do que se esperava das novas terras naqueles primeiros momentos de tomada de contato. Para Bosi (1991), esses relatos interessam ainda "como reflexo da visão do mundo e da linguagem que nos legaram os primeiros observadores do país". E mais, é

> não só como testemunhos do tempo que valem tais documentos: também como sugestões temáticas e formais. Em mais de um momento a inteligência brasileira, reagindo contra certos processos agudos de europeização, procurou nas raízes da terra e do nativo imagens para se afirmar em face do estrangeiro: então, os cronistas voltaram a ser lidos, e até glosados, tanto por um Alencar romântico e saudosista como por um Mário ou Oswald de Andrade modernista. (p. 16)

unesp

Esse tipo de avaliação valida a abordagem dessa produção neste trabalho por dois aspectos: em primeiro lugar ela é importante por constituir-se em fonte para românticos (e aqui é não apenas uma fonte, mas talvez a principal delas, como vimos na seção anterior) e modernistas. Em segundo lugar – e é esse o aspecto que nos interessa mais neste trabalho – a avaliação de Bosi como que nos autoriza a contrapor, como fontes, os relatos de viagens às fontes eminentemente européias. Entende-se aqui a volta aos relatos dos primeiros viajantes uma busca por algo caracteristicamente brasileiro, tipicamente nacional, ao lado de uma recusa das fontes metropolitanas e européias de modo geral.

Assim, nesta seção, ao verificarmos a relação entre os primeiros relatos de viajantes em terras brasileiras e a literatura de cunho indigenista no século XIX, estamos buscando as raízes do cânone literário brasileiro em sua idade de amadurecimento. No curso da constatação dessa relação, pode-se estabelecer essas narrativas como uma das fontes do romantismo brasileiro, e pretendemos nos ater principalmente a esta característica: a projeção dos ideais e desejos nos relatos das novas terras e novos povos encontrados nas viagens dos europeus a partir do século XVI e, num momento posterior, a retomada daqueles ideais como fonte literária no momento de tentativa de consolidação de uma literatura genuinamente nacional. Em última instância, é a conjunção desses fatores que levará mesmo à possibilidade de definição de um cânone literário nacional.

Nessa tentativa, é importante que não se perca de vista as motivações dos viajantes-escritores nem o contexto em que foi produzido o imenso *corpus* de literatura de viagens a partir do século XVI. Dentro da formação do pensamento e da história das idéias no Ocidente, essa literatura seguramente deve ocupar um lugar de destaque, uma vez que os relatos incluíam muitas vezes a projeção dos ideais dos viajantes, bem como um desejo intrínseco de buscar corrigir o que era visto como problemas na metrópole de origem.

Outro aspecto igualmente interessante dessa produção é a maneira como os conterrâneos europeus dos viajantes receberam esses relatos e o impacto neles provocado pelas inebriantes promessas embutidas naquelas narrativas. Nesta seção pretendemos também levantar alguns pontos nesse sentido, pois certamente a

unesp

divulgação desses relatos nas metrópoles contribuiu para a consolidação do imaginário popular europeu da época acerca do Brasil.

A produção desses relatos manteve-se mais ou menos constante até o século XVIII, apesar de ter ocorrido uma paulatina mudança do enfoque, da abordagem e do perfil de autores que a ela se dedicaram. No século XIX, ocorreu uma mudança fundamental no eixo motor da literatura de viagem, uma vez que a nova terra já tinha poucas novidades a oferecer ao europeu (que constituía a grande maioria dos viajantes estrangeiros). A partir desse momento, o País se torna sujeito mesmo da história, deixando a condição de objeto, como vimos na seção anterior, e a viagem passa a ser literária. Os ideais outrora descritos, supostamente situados no Mundo Novo, agora passam a se situar no plano ficcional.

A posse do novo

Quando os portugueses aportaram naquela que posteriormente chamariam Terra de Santa Cruz, entre as primeiras providências que tomaram estava a de erigir uma cruz, tomando assim *posse* daquela terra (em nome de Deus). Afora as causas meramente religiosas desta atitude, como a necessidade maniqueísta da certeza de estar do lado correto, do lado do bem, esta atitude reflete a reprodução de um signo ancestral, encontrado no comportamento do homem da era das cavernas ainda.

Esse signo decorre diretamente da necessidade da construção de uma realidade, da configuração do ambiente onde se vive, da necessidade de eliminar o temor ante o desconhecido, explorando-o. O útero materno é o porto seguro *par excellence*. Ao deixá-lo, o ser humano se depara constantemente com ameaças à sua sobrevivência. Assim, o temor àquele novo *habitat*, àquele ambiente desconhecido, gera essa necessidade primeira de conhecer o espaço circundante, de eliminarem-se os temores, de tomar posse do mundo. Essa necessidade de configuração da própria realidade através da demarcação, da sacralização de espaços é não apenas ancestral no homem, como presente também em outras espécies animais: o lobo urina no solo e o macaco se esfrega a troncos de árvore para neles deixar seu cheiro, chamando a atenção de seus colegas de espécie para a propriedade daquele espaço. Se o homem abandonou essas formas de delimitação de seu espaço, mantém o procedimento com novas roupagens: erigir uma cruz na nova terra ou escrever sobre ela são apenas duas dessas formas.

unesp

Além disto, a demarcação do espaço ocorre concomitantemente com a negação do espaço *outro*. "Tudo que não é *nosso mundo* não é ainda um *mundo"* (Eliade, 1990). De fato, não se toma posse de um território senão criando-o novamente, consagrando-o. A própria beligerância humana esteve muitas vezes associada à necessidade de mais território que possa ser feito nosso, de mais espaço onde nossa realidade possa ser erigida.

Pois do processo de recriar um mundo novo – na seqüência da cruz erigida, da capela construída e dos campos cultivados – faz parte também escrever sobre ele. Relatar o que se vê e que se vivencia em uma terra estranha é uma forma de se apropriar daquelas novidades. O "gigantesco *corpus* de escritos de exploração e viagem produzidos na Europa nos séculos XVIII e XIX, que inclui alguns dos textos mais lidos e de *maior* impacto naquele período", como bem lembra Pratt (1999, p. 22), é prova dessa necessidade de apropriar-se do Novo Mundo.

Essa escritura aparece inicialmente sob a forma de reprodução de suas imagens, de sua descrição apenas. Num momento posterior, já se pode vislumbrar a narrativa dos eventos acontecidos ali que se faz seguir, finalmente, de uma reflexão (uma dissertação) acerca das coisas daquele mundo. E não é senão bem mais tarde que o conteúdo desses escritos passa a ser utilizado como "palavra-arte", nos dizeres de Bosi, passa a se constituir em fonte de literatura. Uma olhada nesse *corpus* parece confirmar essa seqüência. Os primeiros relatos não passavam de descrições das coisas e das pessoas encontradas (como em Caminha, na carta de 1500), vez por outra ilustrada com desenhos de plantas e bichos exóticos (como na narrativa de Staden, publicada em 1557).

Mas essa mesma narrativa de Staden – a mais antiga conhecida além da carta de Caminha – situa-se já numa outra categoria de obras, originária da interação sempre crescente entre europeus e nativos. Staden foi feito prisioneiro da várias tribos brasileiras, o que lhe proporcionou mais de cinco anos de contato direto com os índios. A partir desse tipo de troca de experiências, há uma mudança no eixo temático dessas obras, que não se contentam mais simplesmente em descrever objetos, mas cumprem narrar eventos.

Staden também inaugura o interesse de outros estrangeiros, não portugueses, pelas novas terras, interesse que produziria a maior parte das obras nos séculos seguintes. Depois do aventureiro alemão, os franceses foram os que mais se dedicaram a

unesp

explorar o novo continente, seguidos pelos Jesuítas. Chegaram até nós os relatos de Jean de Léry, André Thevet, José de Anchieta e Manuel da Nóbrega. Essas obras alternam, à maneira de Staden, momentos de mera descrição com a narrativa de fatos, como batalhas, explorações e até de fundação de cidades.

No diário de Staden já há mesmo tentativas de arriscar uma interpretação da vida no novo continente, alternando fatos e narrativas de eventos com dissertações. Um exemplo são as conjecturas e suposições de Staden – erradas, por certo, como viria a se confirmar mais tarde – acerca da religiosidade dos indígenas, inaugurando, por assim dizer, a etnologia americana. Essa é justamente a vertente de maior interesse para a literatura, uma vez que as obras produzidas com esse enfoque buscam situar o nativo das Américas em relação a seu ambiente, buscam escrutinar seu caráter, sua personalidade, preparando o perfil psicológico de personagens que mais tarde vão compor os romances indigenistas do século XIX:

> Em meados do século 19, num momento histórico marcado pela necessidade de afirmar a nacionalidade recém-adquirida, os escritores do Romantismo, como Gonçalves Dias e José de Alencar, vão pesquisar as origens do país nos textos quinhentistas. Deles extraem a imagem do índio que utilizarão como personagem-símbolo da nacionalidade. (Olivieri & Villa, 1999, p. 12)

Assim, as idiossincrasias contidas nos textos dos primeiros viajantes vão marcar profundamente a imagem que o Brasil consolidará com a literatura do Romantismo, conforme veremos mais à frente. Na época da publicação daqueles relatos, o impacto provocado na Europa, com o conseqüente aumento de aventureiros em busca das riquezas (e promessas de vida luxuriante) das novas terras, é mostra de dois lados de um fenômeno, que explica o enorme interesse com que esses relatos eram recebidos. De um lado está a insatisfação do homem medieval com a vida em seu país de residência, numa Europa mergulhada nas trevas das proibições religiosas e da imobilidade econômica e social do feudalismo; de outro lado, as promessas interpretadas a partir de relatos – muitas vezes fantasiosos – da vida libertina e copiosa nas selvas tropicais.

Mais tarde, na literatura, a retomada estilizada de um índio romântico, vivendo de acordo com os ideais do homem do século XIX, em harmonia com a natureza, é um rebento tardio da busca do ideal pelo homem. E aqui chegamos no ponto em que se faz necessário verificar o que seria esse ideal de vida, idéia que persegue o homem desde

unesp

muito antes da descoberta de novas culturas nas Américas, e que parece não ter mudado muito desde a Antigüidade clássica grega.

Narrativas utópicas

As especulações utópicas não esperaram pelo descobrimento da América para se firmar como gênero na literatura européia. Se na Grécia Clássica já se encontram exemplos de utopias com descrições de terras fantásticas, onde tudo era maravilhoso, não foi até a publicação dos primeiros relatos das viagens ao Novo Mundo que essas utopias passaram a ser associadas a viajantes em visita a terras novas e desconhecidas – verdadeiras. A descoberta do Novo Mundo veio reavivar o gênero, que renasce com novo ímpeto, como que corroborando antigos relatos e animando novos viajantes.

Já Platão, em sua *República,* constrói sua cidade ideal a partir de duas premissas principais: de um lado faz uma crítica às constituições políticas conhecidas; de outro imagina a constituição de uma sociedade ideal. É a oposição entre negativo e positivo, entre o real e o imaginado (Störig, 1987). Essa oposição seria mantida em todas as utopias subseqüentes. E a grande novidade da narrativa utópica platônica é justamente considerar, se não real, pelo menos plausível sua república imaginária. E dizemos novidade, pois anteriormente já havia havido outras especulações acerca do lugar ideal: o jardim de Gilgamés, a ilha de Euêmero, o mito da Idade de Ouro descrito por Hesíodo, a Atlântida e os Campos Elíseos de que falam Homero e Luciano (e também Platão) são todas utopias anteriores à nossa era. Trata-se em alguns casos de utopias tão fortemente inscritas no imaginário das sociedades em que nasceram que permeavam toda sua mitologia, como é o caso do jardim do Éden da mitologia judaico-cristã. O que Platão traz de novo é a crítica metódica da sociedade real e a descrição detalhada daquela que deveria substituí-la.

Com o fim do paganismo e a ruptura da tradição grega – européia de modo geral, já que os mitos gregos supostamente geraram especulações similares nas mitologias dos outros povos europeus, como escandinavos e celtas – e sua subseqüente substituição pela ideologia cristã, a idéia do lugar ideal foi sacralizada e institucionalizada, como que por um decreto que estabelecia que aquela terra só seria acessível depois da morte e àqueles que tenham tido uma vida conforme as prescrições. Essa ruptura – entre as várias, de conseqüências nefastas, que trouxe à cultura grega e

unesp

mesmo ao Ocidente de modo geral – marcou o fim de um sonho. Mais drástico ainda: marcou o fim de uma era que se caracterizava pela capacidade do homem de imaginar um mundo melhor e de buscar materializá-lo aqui mesmo.

Foi talvez por isso mesmo que, apesar do alcance atingido com a obra de Platão em Atenas (uma sociedade escravista), não foi antes de mais de mil anos mais tarde que a idéia de uma terra maravilhosa, mas desconhecida, tenha encontrado seu caminho de volta ao imaginário popular, permeando a sociedade de alto a baixo.

Pois a primeira utopia popular de que se tem notícia na Europa – depois da ruptura com a Antigüidade provocada pelo cataclismo cristão – não apareceu antes de meados do século XIII, quando surge na França um *fabliau* (uma coletânea em versos para fazer rir, numa definição coletada por Franco, 1998) anônimo que descrevia uma terra fantástica – a *Cocagne*[78] –, uma "terra de abundância, ociosidade, juventude e liberdade" (idem, p. 10).

As promessas feitas pelo relato dessa terra maravilhosa seduziam a todos, tanto quanto se consistiam em problemas para as autoridades estabelecidas:

> Para o poder público, aquela sociedade era potencialmente problemática por desconhecer qualquer forma de autoridade. Para o clero, católico ou protestante, aquela terra sensual e irreligiosa exemplificava o lado negativo da natureza humana. Para a burguesia dinâmica e ambiciosa, aquele país de vadios e preguiçosos poderia exercer uma influência nefasta nos espíritos simples de artesãos e camponeses. (idem, p. 11)

Os relatos da Cocanha, ao mesmo tempo em que compilam aquelas idéias platônicas de um estado ideal, embutindo uma crítica ao *status quo*, "num mosaico mítico formado por dezenas de peças de diversas procedências" (idem, ibidem), parecem servir de ponte e preparação para as utopias modernas. E a obra que inaugura as utopias modernas lança mão justamente, não por acaso, da forma de relato de viagem.

O inglês Thomas More (mais conhecido pela forma latinizada *Morus*) publicou sua *Utopia* em 1516, em latim vulgar, como o relato de um viajante que havia estado em uma terra maravilhosa. Esse viajante seria – talvez mais que por mero acaso – um

[78] Cocanha é um termo provençal que significa "pastel de nata", símbolo de prosperidade nessa cultura. Em outros idiomas o mito da Cocanha é conhecido com adaptações: *Schlaraffenland* em alemão ou holandês, *Luilekkerland*, também em holandês, Cuccagna ou Bengodi (italiano), Jauja ou Chacona (espanhol), entre outros.

unesp

português que teria tomado parte em uma das esquadras de Américo Vespúcio em viagem àquela terra chamada *Utopia.* Utopia é um neologismo grego cunhado por Morus, que significa literalmente "lugar nenhum". A expressão foi usada também na sua forma latina, *Nusquarma,* que teve entretanto vida breve.

Morus, sabidamente um amante da língua e cultura gregas, com certeza conheceu a obra de Platão, de onde parece ter tirado várias idéias. Todos os nomes em sua obra, tanto geográficos quanto antropônimos, são gregos, como o rio *Anidro* ou os títulos dos oficiais *sifogrante* e *traniboro.* As referências a Platão e a outros autores gregos é evidente como é também marcante o fato de Morus ter traduzido para o latim um epigrama de Luciano chamado *Menipo nos infernos,* em que se descreve justamente uma terra imaginária relatada por um viajante que lá havia estado (Gavaldà, 1977). Além da utopia grega, Morus certamente teria tido contato com as descrições das viagens de Vespúcio, dadas as coincidências dos dois relatos. Ainda, há quem veja no nome do viajante, Rafael Hithloday, "uma referência ao São Rafael, navio com o qual Vasco da Gama deu a volta ao mundo em 1498" (Paquot, 1996, p. 29).

Depois da *Utopia* de Morus, o gênero e o próprio ideal passaram a ser vistos sempre em referência a essa obra. Os autores que se ocuparam posteriormente desse assunto são genericamente chamados *utopistas* ou *socialistas utópicos* (este último geralmente usado para definir os precursores de Marx). Já nos estendemos bastante nessa descrição e não é escopo deste trabalho enumerar todos os utopistas dos séculos XVI em diante, assunto já exaustivamente abordado em diversas obras. Pretende-se antes verificar de que maneira os relatos de viajantes ao mundo novo se deixaram influenciar pelas ideais utópicos, filtrando e embotando a visão da nova terra e de seus nativos. Como já dito, a maneira como esses viajantes descreveram o novo mundo vai mais tarde marcar indelevelmente o romance brasileiro do Romantismo na sua visão do índio nativo.

Romantismo, verdade e utopia

Desde o século XVI foram publicados inúmeros relatos de viagens – reais ou imaginárias – acerca do recém-descoberto continente. Essas obras gozavam de grande popularidade e as edições se seguiam, com traduções para diversos idiomas europeus, como holandês, espanhol, italiano, francês e mesmo alemão.

unesp

Não apenas o grande público se deliciava com a leitura dos relatos sedutores de uma vida fácil num lugar maravilhoso, mas também "todos os humanistas foram apaixonados leitores dos livros de viagens e o confessam nas suas obras" (Melo Franco, 2000, p. 130). De leitores vorazes, muitos desses pensadores passaram a propagar e difundir aquilo que tinham lido. E daí acontece o inevitável:

> Os filósofos quinhentistas, impossibilitados de criticar abertamente as injustiças do tempo, por causa da severa vigilância que a Igreja e o Estado exerciam sobre toda a produção intelectual aplicada aos assuntos políticos, começaram a fazer insidiosas descrições de comunidades ideais, que viviam num verdadeiro reino de venturas, *exatamente porque adotavam e praticavam instituições que eram opostas à vigentes nos países civilizados da Europa.* (idem, ibidem – grifo nosso)

O método aqui utilizado por Morus, Campanella e Bacon – seguidos depois por vários outros nos séculos posteriores – era exatamente o de Platão: ao mesmo tempo em que se descrevia uma situação ideal, fazia-se uma crítica da realidade. O ideal era como que a crítica do real. Como se viam impedidos de comentar assuntos políticos, o caminho era a descrição de um mundo de sonhos, em que eram projetados tanto os desejos do autor como de seu meio.

Mas não somente viajantes escreveram sobre suas viagens. Vários outros pensadores arriscaram também suas impressões sem nunca ter saído de casa. É esse o caso do irlandês Swift, com seus relatos fantásticos nas *Viagens de Gulliver,* ou do francês Voltaire, entre outros. E de simples relatos – reais ou imaginários – para aquilo que Bosi (1991) chama de "fenômeno da palavra-arte", foi um pulo. Candido (1998) também já identificara essa categoria de relatos – aqueles que extrapolam a mera descrição de um lugar e de sua natureza –, e faz uma diferenciação sutil, mas importante, entre textos que partem de uma situação, buscando corrigi-la, e textos que propõem alternativas, sem se ater obrigatoriamente a um contexto prévio:

> Na literatura ocidental há narrativas que descrevem sociedades imaginadas para servirem de negação, desdobramento ou correção das que existem. É o caso das obras de Swift, Butler, Wells, Huxley, Orwell. Mas os textos [...] devidos a Cavafis, Kafka, Buzzati, Gracq criam mundos simbólicos onde o ser e a política se regem por leis que não negam nem corrigem as de nosso mundo, pois se situam fora dele. Não são críticas nem propostas. São alternativas, voltadas para o sentimento de vazio que corrói os grupos e os seres, projetando-os em outras dimensões. Mas tanto os textos assentados no documento eventual quanto os que o transfiguram para criar

unesp

> contextos inexistentes são capazes de comunicar o sentimento da vida e da verdade, porque são literariamente eficazes. (p. 12)

Assim, neste ponto, convém, à guisa de exemplo, trazermos autores que lançam mão de conceitos introduzidos por obras da literatura de viagem como fonte de construção estética. Optamos por três autores representativos de três momentos distintos dos frutos literários do gênero, literariamente eficazes, como sugere Candido. Nesses autores, acreditamos estar presentes as duas premissas propostas por Candido: são textos tanto assentados em documentos como textos transfiguradores de uma realidade e criadores de contextos, se não inexistentes, pelo menos tratados sob um viés do desejado.

Nos três casos, trata-se de autores que, não coincidentemente, usam todos eles personagens indígenas para esse fim. Esses personagens são claramente tratados sob o viés do julgamento formulado pela maioria dos viajantes europeus. Entretanto, o resultado é distinto. Enquanto um autor estrangeiro trata o índio (no exemplo que veremos, as índias) com escárnio, autores brasileiros vêem no índio a oportunidade de apresentar o herói nacional *par excellence.* Apesar de contraditórios, um e outro são frutos da mesma visão – equivocada, como veremos mais tarde. Às obras, portanto.

Três momentos do indigenismo: Voltaire, Gonçalves Dias e José de Alencar

Uma das obras mais conhecidas a fazer uso de uma concepção caricata dos índios americanos é o romance *Cândido,* de Voltaire, publicado em 1759. Cândido é o herói do romance, personagem que sai por várias terras e vem parar também nas Américas. Saindo da Espanha, Cândido desembarca em Buenos Aires e lá se envolve na contenda entre jesuítas de um lado e espanhóis e portugueses de outro. Voltaire mistura fatos históricos a imaginários.

Uma cena dessa obra parece sair diretamente do imaginário popular, com suas alusões ao comportamento e à atividade sexual das nativas:

> [...] ouviram alguns gritos agudos, que pareciam de mulheres. Não sabiam se esses gritos eram de dor ou de alegria; mas ergueram-se precipitadamente com essa inquietação e alarma que tudo inspira em uma região desconhecida. Partiam os clamores de duas raparigas nuas que corriam pela orla do bosque, enquanto dois macacos as perseguiam, mordendo-lhes as nádegas. Cândido

unesp

encheu-se de piedade; tinha aprendido a atirar com os búlgaros. e seria capaz de abater uma noz sem tocar nas folhas. Toma do seu fuzil espanhol de dois tiros, faz pontaria e mata os dois macacos.

– Louvado seja Deus, meu caro Cacambo! Livrei de um grande perigo essas duas pobres criaturas [...]

Ia continuar, mas o espanto lhe paralisou a língua ao ver aquelas duas raparigas beijarem ternamente os dois macacos, desatando em pranto sobre os seus corpos e enchendo o ar com os gritos mais pungentes.

– Bela coisa vez o *patrão*! Acaba de matar os amantes dessas moças – disse Cacambo.

– Seus amantes! Será possível? Estás zombando de mim, Cacambo. Como vou acreditar numa coisa dessa?

– O senhor, meu caro patrão, anda sempre a espantar-se de tudo; por que acha tão estranho que nalguns países haja macacos que obtêm favores femininos? [...]

(Voltaire: *Cândido*, cap. XVI)

Para o autor de uma cena dessa natureza, as mulheres índias, sedentas de sexo, recorriam até mesmo a animais para saciar seu desejo incontido. Está embutido nesse trecho de Voltaire um aceite de todas as descrições luxuriantes dos viajantes, descrições reais ou imaginárias. "Tornou-se moda uma espécie de literatura de ficção na qual eram aproveitados os elementos colhidos nas narrativas, já em si tendenciosas, dos viajantes." (Melo Franco, op. cit., p. 249). Cacambo é o servo nativo do herói Cândido, seu guia que apresenta o incrédulo senhor às maravilhas do Novo Mundo. É óbvia a contraposição do europeu sóbrio, defensor de ideais e do servo mestiço passivo ante toda sorte de injustiça e imoralidades. Mesmo em situações as mais difíceis, o senhor europeu não perde a capacidade de se indignar nem deixa de lutar por aquilo que acredita e defender o que considera correto.

Melo Franco enumera ainda diversos exemplos de autores que se especializaram em descrever a lascívia e luxúria das mulheres índias, com relatos – certamente fantasiosos – vários sobre índias insaciáveis. Voltaire parece ater-se apenas nesse ponto para descrever os índios encontrados por seu herói em suas aventuras americanas. Ao concentrar-se na descrição da atividade sexual indígena, sem dúvida Voltaire apresenta uma concepção de liberdade sexual própria de seu tempo.

unesp

Bem diferente é o trato dado à questão pelos escritores brasileiros do romantismo. Aqui índios sentem um amor nobre e estão prontos a defender os mais nobres valores europeus. Depois do precursor Voltaire, talvez o primeiro autor brasileiro que tenha se utilizado do material sugerido nos escritos dos viajantes tenha sido Gonçalves Dias. O poeta maranhense resgatou como matéria literária o mito do bom selvagem, "esboçada por Montaigne nos *Essais,* à vista dos testemunhos que os viajantes traziam da América" (Bosi, 1991, p. 115).

A partir daí, o índio brasileiro ficou refém dessa visão por vários decênios, pois "firmou-se uma leitura intencional dos documentos, que contrapunha à malícia e à hipocrisia do europeu a simplicidade do índio" (idem, ibidem). O índio de Gonçalves Dias é o bom selvagem de que mais tarde Rousseau faria a apologia, é religioso, é nobre, vive em perfeita harmonia com a natureza, de onde tira sua força e inocência.

> Aqui na floresta
> Dos ventos batida,
> Façanhas de bravos
> Não geram escravos,
> Que estimem a vida
> Sem guerra e lidar.
> (Gonçalves Dias: *Canto do Guerreiro*)

Gonçalves Dias soube ainda unir ao heroísmo indígena a glória do colono brasileiro frente ao opressor português e, de tão crédulo nessa argumentação, o poeta mulato orgulhosamente (e ingenuamente) se dizia descendente das três raças que formaram a etnia brasileira, uma vez que seu pai português o teria tido de uma mãe cafusa. O poeta dedicou grande parte de sua obra ao tema: *Primeiros Cantos* (de 1847), *Segundos Cantos* (de 1848) e *Últimos Cantos* (de 1851) são todas dedicadas ao mito do índio e à sua terra: "Seu poema mais célebre, *I-Juca-Pirama,* traz para o Brasil o modelo do canibalismo heróico, expresso nos recintos literários do instituto carioca [o IHGB]" (Schwarcz, op. cit., p. 135).

Gonçalves Dias faz uma clara opção pelo índio, em detrimento do elemento africano, ao enunciar que os bravos da floresta "não geram escravos". No projeto indigenista oficial não cabe o elemento africano; único representante autóctone é o índio, naturalmente acompanhado da natureza circundante. O português é visto igualmente como elemento alienígena. O que diferencia portugueses de negros é que

unesp

aqueles são portadores e emissários do bem, da verdade, consubstanciada na palavra divina. Os negros, ao contrário, são fracos, objetos passivos, que se deixaram retirar de sua pátria natal para servir senhores em terras estranhas.

Mais tarde, entretanto, Gonçalves iria ele mesmo reconhecer os exageros na descrição do índio brasileiro, no decorrer dos estudos para seu ensaio *O Brasil e a Oceânia*, concluído em 1852, bem depois, portanto de suas principais obras poéticas. Nessa obra, após estudar o comportamento dos tupis, e concluindo que se tratava de uma "raça conquistadora", Dias "mudava por completo as perspectivas e transferia o índio do mito arcaico e religioso para o terreno sólido e corriqueiro da história", equiparando-o ao "português como simples conquistador" (Martins, 1977, vol. I, p. 351).

Por outro lado, se o ensaísta reconhece seus exageros, como poeta, Dias manteve toda sua produção anterior a essa tese. Quem aproveitaria suas propostas, entretanto, seria José de Alencar, que apresentava um índio valente, guerreiro e também conquistador.

Dando seqüência à leitura gonçalviana do índio brasileiro, Alencar não só a consolidou, como a levou ainda mais adiante, aperfeiçoando-a em sua estética natural. Assim,

> o Brasil ideal de *Alencar* seria uma espécie de cenário selvagem onde, expulsos os portugueses, reinariam capitães altivos, [...] rodeados de sertanejos e peões. Alguma coisa como a Europa pré-industrial, mas regenerada pela seiva da natureza americana. (idem, p. 416)

Como Gonçalves, para Alencar, o Brasil dos índios seria um herdeiro espiritual do mito do paraíso perdido, do Éden. E esse paraíso teria tal força que não os colonos portugueses teriam colonizado os índios, mas o próprio estado natural teria convertido aqueles. Os colonizadores europeus, convertidos então, juntos, ao lado dos índios, retomariam em terra a perdida Idade do Ouro. Alencar fala, assim, não apenas de índios, mas também de gaúchos, de sertanejos e de outros tipos que teriam se aclimatado no Brasil paradisíaco. O paraíso de Alencar é portanto um lugar ideal em que convivem harmoniosamente todas as diversas raças escolhidas.

Ao lado do mito do paraíso, Alencar insiste no que chama "povo americano" ou mesmo "raça americana", como o povo eleito a ocupar aquele espaço privilegiado:

unesp

> É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor [...] espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões, hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço. (Alencar. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*)

De novidade, Alencar incorporou a sanha guerreira e conquistadora do índio brasileiro, descrevendo seus feitos e seus atos de bravura, por vezes comparados aos dos portugueses. O que diferenciava um e outro era que o índio de Alencar parecia tirar sua força e seu heroísmo de sua vida em estreito contato com a natureza.

Holanda (1993) viu mesmo traços do herói indígena de Alencar que se assemelhavam aos dos heróis medievais dos romances de cavalaria. Comparando índios, cavaleiros e negros, Holanda lembra que "escritores do século XIX iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia contentar-se no melhor dos casos com a posição de vítima submissa ou rebelde". Ao descrever Peri em *O Guarani,* Alencar escreve:

> [...] o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem [...] sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a fronte: a pupila negra, *móbil*, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. [...] Era de alta estatura, tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa [...] firme no andar e veloz na corrida. (Alencar: *O Guarani,* cap. I)

E finalmente, o índio se faz soberano, ao dar proteção à caravana estrangeira de uma onça feroz:

> Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha. (idem, ibidem)

Ao elevar à categoria de temática desejada para a construção da identidade artística e literária nacional, o índio viu-se elevado à categoria de tema preferencial do cânone. O herói forte, altivo, com desenvolvido senso de justiça, apresentava-se como personagem ideal para a construção do mito do habitante perfeito do paraíso perdido. E mais: como o índio já não mais existia em número expressivo, já não mais existia em

unesp

contato estreito com os colonizadores, houve poucos que pudessem discordar dessa imagem por conhecimento de causa.

Mas, mesmo assim, houve quem discordasse desse projeto de cânone temático-artístico para o País. Foram poucas vozes, por certo, mas vozes lúcidas. É o que veremos na próxima seção.

A RESPOSTA DE MACHADO DE ASSIS

Em 1873, Machado de Assis publica no periódico *Novo Mundo,* de Nova York, um pequeno texto: *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade.* Trata-se de uma espécie de carta aberta a escritores, em que Machado – fiel ao título – procura traçar um breve histórico da situação da literatura brasileira e toca em especial na questão do tema na literatura.

Machado abre seu texto sem circunlóquios:

> Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há como negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono do futuro. (p. 801)

Mas Machado logo abandona o tom otimista do início e volta-se para o passado, fazendo uma breve história dos primórdios da literatura produzida no Brasil. Machado discute as obras do período colonial, como que lhe justificando a falta de preocupação de criar uma literatura brasileira: "Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira" (idem, p. 802).

A partir daí, Machado dirige-se diretamente aos adeptos da corrente indigenista do projeto de criação de uma literatura de temática exclusivamente brasileira de d. Pedro II: "Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária" (idem, p. 802).

Vanguardista para a época, machado considera internacional, da humanidade, o patrimônio indigenista brasileiro patrimônio, e não exclusivamente brasileiro: "não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão" (idem, p. 803).

Ao dizermos que o ponto de vista de Machado é vanguardista – é mesmo premonitório – temos em vista a definição quase cem anos depois que se daria ao conceito de patrimônio cultural. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), reunida em Paris em 1972, em sua 17ª sessão – sessão que se tornaria um marco para o patrimônio histórico e para as

unesp

atribuições do próprio órgão –, tomou uma série de medidas relativas ao patrimônio cultural e natural. A partir das discussões desse encontro, foi elaborada uma convenção, que logo em seu artigo 1°, define patrimônio cultural: "serão considerados como patrimônio cultural [...] obras [...] que tenham um valor universal excepcional, do ponto de vista da história, da arte ou da ciência" (Iphan, 2000, p. 178).

Na verdade, essa constatação apenas confirmava o que já se propusera na memorável Carta de Veneza, elaborada por ocasião do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, e da reunião do Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (Icomos) em 1964 em Veneza: "[...] As obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade [...] as considera um patrimônio comum" (idem, p. 91).

E mais tarde, em 1994, na Conferência de Nara (no Japão), em que se reuniram Unesco e Icomos, entre outros, esse caráter de universalidade foi reafirmado: "É importante sublinhar um princípio fundamental da Unesco, que considera que o patrimônio cultural de cada um é o patrimônio cultural de todos'. (idem, p. 320)

Ora, está aí explicitado, documentado, definido e referendado coletivamente o que Machado escrevera quase cem anos antes. Mas Machado de Assis avança mesmo para muito além das conclusões dos documentos patrimonialistas. Ao justificar sua posição acerca da internacionalidade do patrimônio em *Notícias*, Machado de Assis apresenta exemplos concretos de outras literaturas, como no caso de Shakespeare:

> [...] e perguntarei mais se o *Hamlet,* o *Otelo,* o *Júlio César,* a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. (idem, p. 804)

Mais de um século depois de Machado de Assis, João Alexandre Barbosa diria coisa semelhante, ao escrever no prefácio da coletânea de José Veríssimo *Homens e coisas estrangeiras*:

> Embora tratando de homens e coisas estrangeiras, às vezes muito distanciados no tempo e lugar, o crítico sempre encontra uma maneira de trazer seus argumentos para espaços e tempos que repercutem aqueles de sua circunstância brasileira.
>
> Os objetos, homens e coisas podem ser estrangeiros, mas a crítica deles é diferencialmente brasileira. (Barbosa, 2003, p. 18)

unesp

E de fato, essas obras de qualidade artística, histórica ou científica (como diria a Unesco), têm interesse como testemunhos genéricos da natureza humana. As criações são particulares apenas na medida em que são frutos de uma porção de homens e mulheres submetidos a determinadas condições e interagindo com um determinado ambiente. Por particulares, são testemunhos genéricos do desenvolvimento humano num caso determinado e, como tal, de interesse para a humanidade como um todo. Interessa a todos saber como um grupo de iguais reagiu num dado momento de desenvolvimento histórico, sob determinadas condições ambientais. A história de um grupo humano é nossa própria história.

A literatura produzida por um certo autor (ou grupo de autores) nos interessa como testemunho de um pensamento num dado momento histórico, num determinado ambiente. A literatura produzida por um escritor (ou grupo de escritores) é um pouco de minha própria literatura, é um pouco de minha própria história. O sentido nacional de uma literatura, de um sistema artístico, não reside no assunto nacional, mas no espírito nacional: "O nativismo não se confunde com o sentimento de pátria, este pertencendo ao espírito de que falava Machado de Assis, e aquele, mais simplesmente, ao domínio dos impulsos temáticos" (Martins, 2002, p. 32).

Em outro ponto de suas *Notícias,* Machado volta a insistir no que não caracterizaria uma obra brasileira:

> Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (idem, p. 803)

O curto ensaio de Machado de Assis poderia tecnicamente ser chamado de um texto crítico. E, de fato, a atividade crítica teve importância fundamental para Machado, como bem o atestam os inúmeros exemplos de textos críticos produzidos principalmente ao longo de 21 anos – entre 1858 e 1879. São ensaios que, reunidos, nos oferecem alguns dos melhores momentos da atividade crítica no País. Especificamente sobre a *Notícia*, Martins diz ser "o postulado mais importante no que concerne à nacionalidade literária" (op. cit., p. 162).

unesp

A importância e pertinácia dos ensaios críticos de Machado de Assis parecem estar na união do "esforço de engendração de um ideal de arte e de crítica a uma certa acepção de cultura esteada numa noção de civilização" (Furlan, 2003, p. 9). E a qualidade dos ensaios críticos de Machado já eram em parte reconhecidos em sua época:

> O único de nossos modernos escritores que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. (José de Alencar. In: Coutinho, 1974, p. 111)

A crítica de Machado, mesmo indiretamente, aborda um corpus de obras que formariam o sistema literário nacional. Furlan parece descobrir-lhe a intenção:

> Ante a questão dos cânones, a crítica machadiana ativa um gesto diferencial de leitura: se "forceja por quebrar o molde", o faz no sentido de uma abertura na hierarquia de valores etnocêntricos, defendendo a inclusão de certos artefatos da literatura brasileira (e latino-americana) no rol de textos aceitáveis.
>
> [...]
>
> Menos que deslizar acriticamente nas águas de modelos importados, Machado de Assis acredita na possibilidade de ressignificação deles. [...] Ao recusar o que aqui não se pode aclimatar [...], revela-nos para além do desejo de uma literatura mais independente, um anseio de descolonização cultural. (p. 73-74)

Para o país que buscava consolidar sua independência, que buscava tornar-se nação, Machado de Assis estava avançado. Ao invés de, como seus contemporâneos, buscar a identidade nacional nas coisas da terra, Machado preocupava-se mesmo era com o sentimento nacional. Uma tela como a de Pedro Américo é nacional apenas na medida em que representa um evento ocorrido nessas terras, mesmo que sua inspiração seja alienígena; uma ópera como a de Carlos Gomes é brasileira apenas na medida em que representa gente dessas terras, mesmo que sua inspiração seja italiana. Parece ser esse o molde que Machado queria quebrar, submetendo as obras nacionais ao "sentimento íntimo" brasileiro, única via para a criação da identidade. Machado parece querer dizer que literatura é forma, é linguagem; não é apenas temática.

unesp

Os motivos para o desejo de busca de identidade, de criação de algo que caracterize o lugar e a gente, são velhos conhecidos das ciências humanas e vários autores tratam do assunto. No caso brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda bem situa a questão:

> Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra. (Holanda, 1993. p. 15)

A imagem de "desterrados" é recorrente na América do Sul europeizada e aparece em vários outros escritores latino-americanos. O mexicano Otávio Paz fala igualmente de "europeus banidos", que se tornariam desterrados em sua própria pátria no Novo Mundo. Criados numa cultura (européia) que só existe na memória e na imaginação, desenvolvem-se nos povos latino-americanos pós-colonização modelos mentais que tornam inviável qualquer projeto de construção de uma nação no Novo Mundo. A pátria-mãe é a Europa, mas não a Europa de hoje, mas uma Europa de outrora, que nem existe mais. E assim a saudade latino-americana se consubstancia no limbo terrestre que é a América (apud Meyer-Clason, 1987, p. 72).

Certamente, essa contradição acabou levando à busca de uma identidade própria, da independência não apenas política, mas também cultural, artística. No afã dessa busca, os temas ligados à terra são apenas o primeiro elemento em que se esbarra. Essa impropriedade de nosso pensamento, que não é acaso, foi de fato uma presença assídua, atravessando e desequilibrando a vida ideológica do Segundo Reinado (Schwarz, 1992, p. 14) e presente ainda hoje na alma brasileira e latino-americana.

E a criação de um sistema artístico brasileiro sofreu e sofre ainda hoje com essa ideologia do desterro e do banimento, da mera adaptação das coisas estrangeiras. Como o cânone é um excerto desse sistema, sofre ele também desse desequilíbrio. As grandes referências artísticas (mas não apenas elas) ainda hoje estão na metrópole; nada circula dentro do País antes de ir à metrópole e de lá voltar devidamente abalizada. Mas aí já se trata de outro assunto. E – como diria Carpeaux – antes de correr o risco de abandonar os limites deste trabalho é melhor encerrar nossa exposição.

unesp

Conclusão

CONCLUSÃO

No início deste trabalho partimos de uma alusão à tela de Klee, com seus múltiplos caminhos, com suas múltiplas possibilidades. Na seleção das obras que integrarão o cânone, o processo é análogo e as possibilidades são infinitas. Pound foi um autor que buscou não apenas definir esses caminhos e essas possibilidades, mas buscou também mostrar que cada indivíduo deve estar apto a formar sua própria seleção. Baseava sua concepção de educação literária na habilitação de cada indivíduo a formar seu próprio caminho, a escolher seu próprio cânone.

No momento em que se abandona o projeto poundiano, atribui-se a outro indivíduo a responsabilidade por definir um cânone. Nesse momento a tela de Klee cessa de fazer sentido; não tem mais nada a nos dizer.

No curso de nossa discussão acerca do cânone e suas premissas, verificamos o papel da leitura e do leitor bem como de todas as variáveis envolvidas no processo de leitura. Com isso, o primeiro capítulo foi todo ele dedicado a verificar a trajetória desses agentes e sujeitos envolvidos no processo. Ocupamo-nos de teorias como a Descontrução e a Estética da Recepção, por entender que são edifícios teóricos elaborados a partir de fundamentos comuns às premissas deste trabalho.

O processo de escolha de leitura também nos ocupou, com o que percorremos a história do cânone, desde a Antiguidade com seus modelos, passando pela definição de clássico, que em alguns momentos se confunde com o próprio cânone, até a contemporaneidade, em que outras premissas influenciam essas escolhas. Considerações acerca da reconstrução das obras do passado foram apenas decorrentes do conceito de modelo.

Entre algumas das premissas a influenciar as escolhas, estão a crítica, tanto a acadêmica como a de jornal, bem como os objetos eleitos pela historiografia literária e artística. Assim é que no segundo capítulo, dedicamo-nos a investigar o papel da crítica na formação do cânone, bem como as delimitações de espaço e tempo que se fazem necessárias antes de abordar 12 mil anos de produção artística. A discussão sobre essas duas dimensões acabou por nos trazer ao Brasil, cuja produção literária não é mais fácil de definir.

unesp

Enfim, no terceiro capítulo, dedicamo-nos a cumprir o prometido no título deste trabalho, que é relacionar o cânone literário ao cânone nas outras artes. Inicialmente foram definidos novos conceitos, próprios a essas áreas – artes plásticas, arquitetura ou música, antes de mais uma vez sermos levados ao caso brasileiro. Aqui investigamos a situação do cânone literário, em analogia a um capítulo específico do cânone musical – o pianístico – antes de terminar com uma discussão acerca do patrimônio artístico nacional.

No último capítulo, voltamo-nos mais uma vez para a literatura, investigando alguns casos exemplares no processo de formação do cânone (melhor dizer dos cânones) nacional. Após uma seção dedicada à discussão acerca do início do sistema literário eminentemente brasileiro, dedicamo-nos a recapitular o projeto de d. Pedro II de construir o mito da nação brasileira, o que por sua vez nos levou ao indigenismo e à literatura dos viajantes. O programa do Segundo Império, consubstanciado no IHGB, teve poucos críticos, entre os quais Machado de Assis, que dedicou ao assunto pelo menos um texto.

E, como partimos de uma imagem, convém encerrarmos também com outra imagem, desta vez a descrição do processo pelo qual um objeto trivial se faria clássico.

> [...] perguntou-me a respeito de uma atração turística conhecida como o celeiro mais fotografado dos Estados Unidos. Pegamos o carro e rodamos 35 quilômetros, até os arredores de Farmington. Vimos campos e macieiras. Cercas brancas riscavam a campina ondulada. Então começaram a aparecer os *cartazes*. O CELEIRO MAIS FOTOGRAFADO DOS ESTADOS UNIDOS. Contamos cinco cartazes até chegarmos ao local. Havia 40 carros e um ônibus de turismo no estacionamento improvisado. Seguimos uma picada em direção a um lugar um pouco mais alto, reservado para observadores e fotógrafos. Todas as pessoas, ali, tinham máquinas fotográficas; algumas traziam tripés, teleobjetivas, jogos de filtros. Havia uma cabine na qual um homem vendia cartões-postais e diapositivos – fotos do celeiro tiradas de lugar alto. Ficamos perto de um arvoredo observando os fotógrafos. Murray permaneceu calado por muito tempo, de vez em quando rabiscando anotações num caderninho.
>
> – Ninguém vê o celeiro – disse ele, por fim.
>
> Seguiu-se um longo silêncio.
>
> – Depois que a pessoa vê os cartazes sobre o celeiro, não consegue mais ver o celeiro.
>
> Calou-se mais uma vez. Pessoas com máquinas fotográficas iam embora, sendo imediatamente substituídas por outras.

unesp

– Não estamos aqui para captar uma imagem, e sim para manter uma imagem. Cada foto reforça a aura. (Don DeLillo. *Ruído Branco*)

DeLillo propõe uma imagem adequada aos nossos tempos, uma imagem de uma época que parece ter aberto mão de seguir modelos, de definir seus modelos; uma época em que os critérios a definir o cânone não devem ser buscados na estética, mas na capacidade de fazer-se importante, no marketing – para usar uma palavra condizente com a época.

O objeto de DeLillo retoma um dos sonhos dos alquimistas: é um verdadeiro moto-contínuo. A cada visita o monstro se auto-alimenta, alimentando também o mito criado. E trata-se de um mito incontestável, verdade absoluta. A pluralidade proposta na tela de Klee só tem a calar-se diante dessa criação tão voraz quanto perfeita e opressora. Apenas a abertura do cânone é que pode nos livrar dessa esfinge contemporânea. Àquele que não decifra o segredo do cânone, só resta ser devorado.

No decorrer deste trabalho, partimos das reflexões acerca do cânone na literatura, trazendo, quando possível, a discussão para outros sistemas artísticos. Verificamos que infelizmente, afora a literatura, a questão é desconhecida ou pouco discutida nesses outros sistemas. Assim, parece ser mais que coincidência o fato de justamente a literatura com suas discussões acerca do cânone ser o sistema que tenha conseguido algum tipo de existência independente no Brasil. Em outras palavras: é possível a educação literária num curso baseado no cânone literário brasileiro. Já nos outros sistemas isso não parece ser possível, vez que não existe ainda nem o levantamento das obras, quanto mais uma seleção, um cânone.

Mesmo que ausente das discussões nos sistemas artísticos, o cânone está em toda parte. E também em parte alguma. Ao abandonar o critério modelar, ao abandonar a tentativa de definir um critério estético – por subjetivo que seja – acabamos buscando em outra área a pedra fundamental do cânone. Ao abandonar a busca da qualidade estética subjetiva em uma obra de arte, trazemos a discussão para outro campo. E esse campo parece ser a apropriação de cada uma dessas obras por um determinado grupo. Com esse sistema de apropriação, o cânone acaba se definindo como aquele conjunto de obras apropriadas pelo grupo dominante. Tudo o que está fora desse conjunto fica de fora do cânone, nunca chega a ser sequer conhecido.

unesp

O caso brasileiro é sintomático. Como se trata de um ambiente cultural fora do circuito capitalista internacional, a produção artística brasileira acaba ficando restrita ao País. Não se deve buscar na qualidade da produção artística nacional as razões de estar essa produção alijada do cânone internacional, mas à falta de apropriação dessa produção pelos centros capitalistas ocidentais. Com isso, teríamos dois caminhos a buscar: formar o próprio cânone nacional ou tomar como brasileiro o cânone internacional. O País parece ter optado pela última alternativa.

Como os sistemas artísticos brasileiros não têm lugar no cânone internacional, com isso negamos não apenas nosso cânone artístico, mas também nossa própria história artística. Os ruídos de Cage são merecedores de mais atenção que as tonalidades flutuantes de Mignone, do mesmo modo que as releituras renascentistas das villas de Miami são mais sedutoras a nossos olhos que as formas das casas vernaculares centenárias.

Com essa opção, a canonização da obra de arte passa a ser mera obra do jogo político que coloca de um lado um centro e de outro a periferia. Obtém-se um redemoinho, para cujo olho todos os recursos fluem e de cujo olho todos os valores efluem. As próprias definições e valores na periferia são decorrentes do já definido e avaliado no olho do furacão. Qualquer objeto ou commodity de origem periférica só terá valor se o centro assim o decidir.

Com a aplicação precisa de um qualificativo, tudo (ou quase tudo) pode ser elevado à categoria de ícone, tudo (ou quase tudo) pode ser tornado objeto de desejo. Ícone e desejo são condições para a monumentalização de uma obra de arte como de resto de qualquer coisa: um destino turístico, um automóvel novo ou um corpo perfeito. Até mesmo um objeto como um celeiro.

O qualificativo "mais fotografado" é uma espécie de moto-contínuo, que se alimenta e cresce do próprio interesse que desperta. E na verdade o interesse despertado parece mesmo estar na esfera do qualificativo. Um celeiro não interessa a ninguém, mas o superlativo "mais" já torna o objeto a que se lhe apõe digno de nota. "As dez mais", "os mais mais", são todas construções que despertam em nossa alma um súbito desejo de participar desse mundo superlativo, conhecendo os objetos ou as pessoas que mereceram o adjunto. "As dez mais" é o cânone, um cânone pequeno, simples, fácil de assimilar. "O crème de la crème" é o cânone dos cânones; o "celeiro mais fotografado

unesp

dos Estados Unidos" é a seleção especial de um cânone. Não importa o conteúdo do cânone: o interesse é pelo próprio cânone.

Hoje elegemos certos elementos que são elevados à categoria de marcos, pontos de referência. Por meio desses processos, somos levados a elaborar nosso mundo, fora do qual nada vale a pena. Nos países centrais do capitalismo, com suas sociedades mais uniformes que na periferia (como por exemplo no Brasil), tendem a levar essas generalizações a um grau que abarca a sociedade como um todo. Chegam mesmo a dominar toda uma era:

> Cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar esse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta. A própria definição da obra muda: ela não é mais um fato histórico: ela se torna um fato antropológico, já que nenhuma história a esgota. (Barthes, 1999, p. 212)

Mas voltemos a Pound. De suas propostas para os marcos da criação artística, pode-se tirar duas conclusões. A primeira categoria de Pound é a dos inventores,dos desbravadores, dos pioneiros. Essa categoria é o que leva à definição do monumento histórico, algo concreto e objetivo. É esse o caso, por exemplo, da primeira peça para piano composta em terras brasileiras, descoberta anunciada por Duprat, como vimos. Trata-se de uma definição precisa, mesmo que no futuro haja a necessidade de alguma correção, em vista da descoberta de alguma nova obra que lhe roube o título. É o caso ainda do primeiro registro escrito sobre as terras brasileiras, a carta de Caminha, ou de quantos outros títulos precisos e objetivos seja possível criar.

Já a segunda categoria de Pound, a daqueles criadores que conseguiram as obras mais bem realizadas, sugere a definição do *monumento estético*, artístico, algo subjetivo e flutuante por definição. Aqui o posto ocupado por uma obra dificilmente lhe será roubado com o surgimento ou descoberta de novas obras. A *Odisséia* de Homero não correu o risco de sair do cânone com a publicação da odisséia de Joyce, assim como as sucessivas maneiras de recontar Canudos não invalidaram *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Parece mesmo que nem a própria passagem do tempo tem a capacidade de invalidar as obras desta categoria, uma vez que resistir ao tempo está na própria definição de clássico que lhe dá Calvino.

unesp

E assim, lado a lado, monumento histórico e monumento artístico compõem tanto a história de nossos sistemas artísticos como seu cânone. Se a segunda categoria é subjetiva, passível de discussão, a primeira é objetiva, clara e precisa.

São seis as categorias de Pound, que, após elaborar seu sistema, diz que o grande objetivo da educação literária, estética, é dar ao aprendiz a capacidade de definir a categoria nas suas escolhas de leitura. Cada um é responsável por acomodar suas obras em cada uma das seis categorias. E, ao final, só importarão estas duas primeiras categorias, a dos pioneiros e a dos mestres.

Mas há um risco embutido na precisão e na objetividade da categoria dos inventores. Pode ser interessante conhecer uma obra em que um processo tenha sido usado pela primeira vez, mas é importante saber definir a importância desse processo, o que por sua vez é novamente subjetivo. Mesmo ao definir uma categoria pretensamente objetiva, há um momento de subjetividade. O exemplo de DeLillo ilustra a possibilidade de criar novas categorias *ad infinitum*. Dizer que "o celeiro mais fotografado da América" é uma categoria artificial ou superficial é buscar desqualificar uma categoria objetiva com argumentos subjetivos. Pode-se provar objetiva e mesmo estatisticamente que um determinado celeiro é o mais fotografado do planeta e aí se encerra a categoria. Em outro momento, pode-se argumentar que a categoria não faz sentido, mas esses argumentos subjetivos poderiam ser estendidos a todas as outras, com a destruição de todo o sistema.

E com isso só nos resta a subjetividade da crítica que define os mestres. E a subjetividade do próprio cânone. Que, por subjetivo, cumpre então conhecê-lo, nunca acatá-lo.

unesp

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ABREU, M. & GUEDES, Z. R. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992

ALENCAR, J. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1984

ALMEIDA, N. M. *Dicionário de questões vernáculas*. São Paulo: Bom Caminho, 1981

ARGAN, G. C. "Preâmbulo ao estudo da história da arte". In: ARGAN, G. C. & FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1977

———. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988

ARROJO, R. (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992

BACH, C.-P. E. *Versuch ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen*. Frankfurt: Kahnt, 1762

BACHER, E. "Vergangenheit und Gegenwart am Denkmal." In: BOGNER, D, MÜLLER, P. *Alte Bauten, neue Kunst*. Viena: Bundesverlag, 1986

BAGNO, M. *Preconceito lingüístico*. São Paulo: Loyola, 2002

BANDEIRA, M. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1963

BARBOSA, J. A. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996

———. *Entrelivros*. São Paulo: Ateliê, 1999

———. "José Veríssimo, leitor de coisas estrangeiras." In: VERÍSSIMO, J. *Homens e coisas estrangeiras* (1899-1908). São Paulo: Topbooks, 2003

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970

BATTLES, M. *A conturbada história das bibliotecas*. São Paulo: Planeta, 2003

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica." In: ———. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

———. "The Task of the Translator." In: *Illuminations*. Nova York: Schocken, 1978a

BHABHA, H. *O lugar da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

BLOOM, H. *The Western Canon*. Nova York: Riverhead Books, 1995

———. *How to Read and Why.* Nova York: Scribner, 2000

BOGNER, D, MÜLLER, P. *Alte Bauten, neue Kunst*. Viena: Bundesverlag, 1986

BORGES, A. *Biblioteca personal.* Madri: Alianza, 1988

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1991

BURTON, R. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho* (1869). Belo Horizonte: Itatiaia, 1976

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991

CAMINHA, P. V. "Carta do achamento do Brasil." In: OLIVIERI, A. C. & VILLA, M. A. *Cronistas do descobrimento.* São Paulo: Ática, 1999

CAMPOS, H. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade.* São Paulo: Nacional, 1965

———. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1997

———. *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1998

———. *O escritor e o público.* In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil* (1955). São Paulo: Global, 2003

CANETTI, E. *Die gerettete Zunge.* Munique: Hanser, 1977

CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música* (1958). Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

CHOAY, F. *L' Allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil, 1992

CLEMENTI, M. *Gradus ad parnassum.* Milão: Ricordi, 1817

COLI, J. "*A Primeira Missa no Brasil*, de Vítor Meireles" *Nossa História.* (Rio de Janeiro), v. 1, p. 18-23, 2003

CORACINI, M. J. "Desconstruindo o discurso de divulgação: as questões de significado e autoria." In: ARROJO, M. *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino.* Campinas: Pontes, 1992

COSTA, L. M. "O berço do cânone". *Zero Hora.* Caderno "Dois". Porto Alegre: 30.12.1998

COUPERIN, F. *L´Art de toucher le clavecin* (1717). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1933

COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974

———. *Conceito de literatura brasileira*. (1960). Petrópolis: Vozes, 1981

———. *A literatura no Brasil*. (1955). São Paulo: Global, 2003

CROCE, B. "Filosofia dell'anima." In: *La critica*. Turim, 1923

CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948). Tübingen: Francke, 1993

DELILLO, D. *Ruído branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

DESCARTES, R. *Le discours de la méthode* (1637). Paris: Garnier, 1930

DERRIDA, J. *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980

———. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991

DIAS, G. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959

DICKREITER, M. *Partiturlesen*. Mogúncia: Schotts Söhne, 1983

DOWNES, E. *Guide to Symphonic Music*. Nova York: Walker, 1976

DUPRAT, R. "A música na Bahia colonial." *Revista de História*. São Paulo, 1965, nº 61

ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976

———. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981

EHRENZWEIG, A. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro, s.n., 1969

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA. São Paulo: Art Editora e Publifolha, 1998

FAGGIOLO, M. "Guia bibliográfico." In: ARGAN, G. C. & FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1977

FRANCO JR., H. *Cocanha. Várias Faces de uma Utopia*. São Paulo: Ateliê, 1998

FOUCAULT, M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Paris: Erès, 1983

FRENZEL, E. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1997

FRISKIN, J. & FREUNDLICH, I. *Music for the Piano*. Nova York: Dover, 1973

FURLAN, S. *Machado de Assis, o crítico*. Florianópolis: Momento atual, 2003

GADAMER, H. G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Wissenschaftlicher Taschenbuchverlag, 1960

GANDELMAN, S. *36 compositores brasileiros – Obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997

GAVALDÀ, J. L. "Introdução." In: MORUS, Th. *Utopia.* Barcelona: Bosch, 1977

GILLESPIE, J. *Five Centuries of Keyboard Music.* Nova York: Dover, 1965

GONÇALVES DIAS. *Poesias Completas.* Rio de Janeiro: Aguilar, 1959

GONÇALVES, A. J. "O processo holometabólico de Marcel Proust." In: PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve.* São Paulo: Iluminuras, 1988

———. "A propósito da crítica de Marcel Proust." In: PROUST, M.. *Nas trilhas da crítica.* São Paulo: Editora Unesp, 1994

———. *Resposta às* Notícias *de Machado de Assis*. Conferência proferida por ocasião do congresso de literatura de Araraquara, São Paulo, 1994

GORDON, S. *A History of Keyboard Literature*. Nova York: Schirmer, 1996

GUMBRECHT, H. U. "A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser." In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

HEINEMANN VERLAG. *Handbuch der musikalischen Rhetorik.* Munique: Heinemann Verlag, 1967.

HARNONCOURT, N. *Der musikalische Dialog.* Frankfurt: Fischer, 1982

HEINRICH, D.; ISER, W. (ed.). *Funktionen des Fiktiven.* Munique: Heinemann,1983

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil* (1936). São Paulo: José Olympio, 1993

IMBERT, E. A. *A crítica literária: seus métodos e problemas.* Coimbra: Livraria Almedina, 1987

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO E NACIONAL (IPHAN). *Cartas patrimoniais.* Rio de Janeiro: Iphan, 2000

ISER, W. *O fictício e o imaginário.* Rio de Janeiro: Eduerj, 1996

———. "Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época." In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

unesp

JAUSS, H. R. *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Frankfurt: Fischer, 1982.

———. "O texto poético na mudança de horizonte da leitura." In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

JOURDAIN, R. *Music, the Brain and Ecstasy.* Nova York: William Morrow, 1997

KANT, I. *Kritik der Urteilskraft* (1786). Fraknfurt: Insel Verlag, 1957. vol. V

KINDLERS NEUES LITERATURLEXIKON (éd. Jens, W.) (1988). Frechen: Komet, 1998

KIEFER, B. *História da música brasileira.* Porto Alegre: Movimento, 1982

KOTHE, F. *Literatura e sistemas intersemióticos.* São Paulo: Cortez, 1981

———. *O cânone colonial.* Brasília: Ed. UnB, 1997

LEIMER-GIESEKING. *Modernes Klavierspiel.* Mainz: Schott, 1931

LEMOS, C. *História da casa brasileira.* São Paulo: Contexto, 1989

LÉRY, J. *Viagem à terra do Brasil.* São Paulo: Martins, 1972

LÉVI-STRAUSS, C. *Olhar, escutar, ler.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997

LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vols. I e II

LOVELL, M. *A Rage to Live: A Biography of Richard and Isabel Burton.* Nova York: Norton, 1999

LYNCH, K. *The Image of the City.* Cambridge (EUA): MIT, 1960

LUTHER, W.-M. "Autograph." In: *Musik in Geschichte und Gegenwart.* (F. Blume, ed.) Kassel: Bärenreiter, 1949 (vol. I)

MACHADO DE ASSIS, J. M. *J. M de Macedo: O culto do dever* (1866) Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962 (vol. III)

———. *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade* (1873) Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962 (vol. III)

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1977. vol. I: 1550-1794; vol. II: 1794-1855

———. *Série Paranaenses.* Curitiba: Editora UFPR, 1997. vol. 8

———. "O cânone brasileiro". *O Globo.* Caderno "Prosa e Verso". Rio de Janeiro: 30.1.1999

———. *A crítica literária no Brasil.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002

MELO FRANCO, A. A. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa.* (1937). São Paulo: Topbooks, 2000

MEYER-CLASON, C. (ed.). *Lateinamerikaner über Europa.* Frankfurt: Suhrkamp, 1987

MEYERS LEXIKON MUSIK. (H. H. Eggebrecht, ed.) Mannheim: Bibliographisches Institut Mannheim, 1984 (3 vols.)

MICHELS, U. *DTV Atlas zur Musik.* Munique: DTV, 1977

MORUS, Th. *Utopia.* (1516). Barcelona: Bosch, 1977

MOTT, F. L., *American Journalism.* Nova York: Macmillan, 1941

MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART (MGG). (F. Blume, ed.) Kassel: Bärenreiter, 1949 (vol. I)

NEVES, M. H. M.. *A gramática: história, teoria e análise, ensino.* São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2002

NORRIS, Ch. *Deconstruction, Theory and Practice.* Londres: Methuen, 1982

OLIVIERI, A. C. & VILLA, M. A. *Cronistas do descobrimento.* São Paulo: Ática, 1999

ORTEGA Y GASSET, J. *Miseria y esplendor de la traducción.* Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag (edição bilíngüe espanhol-alemão), 1977

PAQUOT, T. *A Utopia – Ensaio acerca do ideal.* Rio de Janeiro: Difel, 1996

PAREYSON, L. *Estetica. Teoria della formativitá.* Turim: Filosofia, 1954

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998

PETROVSKI, H. *Remaking the World.* Nova York: Alfred Knopf, 1997

PLATÃO. *Der Staat.* (séc. IV A.C.). Stuttgart: Kröner, 1973

POHL, J. E. *Viagens no interior do Brasil.* (1847). Belo Horizonte: Itatiaia, 1975

POUND. E. *ABC of Reading.* Nova York: New Directions, 1934

PRATT, M. L. *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation.* Londres: Routledge, 1992

———. "Pós-Colonialidade: Projeto incompleto ou irrelevante?" In: VÉSCIO, L. E. & SANTOS, P. B. *Literatura e História.* Bauru: Edusc, 1999

PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve.* São Paulo: Iluminuras, 19887

———. *Nas trilhas da crítica.* São Paulo: Editora Unesp, 1994

———. "Sobre a arte: para Jacques-Emile Blanche." In: *Nas trilhas da crítica.* São Paulo: Editora Unesp, 1994a

———. *Sobre a leitura.* Campinas: Pontes, 2001

RABINOWITZ, H & KAPLAN, R. (ed.) *A Passion for Books.* Nova York: Three Rivers Press, 1999

RASMUSSEN, S. E. *Experiencing Architecture.* Cambridge (EUA): MIT Press, 1959

RECLAMS KAMMERMUSIKFÜHRER (ed. Werner-Jensen, A). (1ª ed. 1959). Stuttgart: Reclams, 1997

RICOEUR, P. *Teoria da interpretação.* Lisboa: Edições 70, 1996

RODRIGUES, D. G. *A estética da recepção.* Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto: Unesp, 1994

ROGER, J. *A crítica literária.* Rio de Janeiro: Difel, 2002

ROUVEYRE, E. *Dos livros.* (1880). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000

SAINT-HILAIRE, A. *Viagens às nascentes do Rio São Francisco.* (1847). Belo Horizonte: Itatiaia, 1975

SANCHES NETO, M. "Wilson Martins, o crítico." In: MARTINS, W. *Série Paranaenses.* Curitiba: Editora UFPR, 1997. vol. 8

SANDES, N. F. *A invenção da nação* Goiânia: Editora UFG, 2000

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1999

SCHLOSSER, H. D. *DTV Atlas zur deutschen Literatur.* Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983

SCHONBERG, H. C. *The Great Pianists.* Nova York: Simon & Schuster, 1963

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998

———. *A longa viagem da biblioteca dos reis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002

unesp

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992

SELESKOVITCH, D. Table ronde FIT/Unesco. In: ——. (ed.) *La traduction dans l'enseignement des langues.* Paris, s.n, 1983

SENA, J. *Dialéticas da literatura.* Lisboa: Edições 70, 1973

SÊNECA. *Ad Lucilium epistulae morales.* Cambridge (EUA): Harvard University Press, 1979

SEYMOUR-SMITH, M. *Os cem livros que mais influenciaram a humanidade.* Rio de Janeiro: Difel, 2002

SILVA, R. M. e. *Tradição gramatical e gramática tradicional.* São Paulo: Contexto, 2002

STADEN, H. *Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresserleute.* (1557). Nördlingen: Greno, 1988

STAËL, Madame de. *De la Littérature considérée dans ses rapports aves les institutions sociales.* Paris: Larousse, 1935

STÖRIG, H.-J. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie.* Frankfurt: Fischer, 1987

STRAVINSKI, I. & CRAFT, R. *Conversas com Stravinski.* São Paulo: Perspectiva, 1984

SVENSSON, F. *Contribuição à estruturação do 1º semestre do curso de arquitetura da Faculdade de Engenharia da Universidade de Angola.* Luanda: s.n., 1980

TAUNAY, A. de E. *A Missão Artística de 1816.* (1956). Brasília: Editora UnB, 1983

TEORIA DA LITERATURA: Formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1971

VARRÓ, M. *Der lebendige Klavierunterricht.* Berlim: N. Simrock, 1929

VASCONCELOS, B. A. "Quatro princípios de educação oratória segundo Quintiliano." *Pháos. Revista de estudos clássicos.* Campinas: Unicamp, 2002, nº 2

VÉSCIO, L. E. & SANTOS, P. B. *Literatura e história.* Bauru: Edusc, 1999

VERÍSSIMO, J. *Homens e coisas estrangeiras.* (1899-1908). São Paulo: Topbooks, 2003

VOLTAIRE, F.-M. A. *Cândido ou o Otimismo.* (1759). São Paulo: Abril Cultural, 1983

WARNING, R. "Der inszenierende Diskurs." In: HEINRICH, D. e ISER, W. (ed.). *Funktionen des Fiktiven.* Munique: Heinemann,1983

WINCHESTER, S. *The Professor and the Madman.* New York: Schuster, 1998

WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen.* Cambridge: University Press, 1945

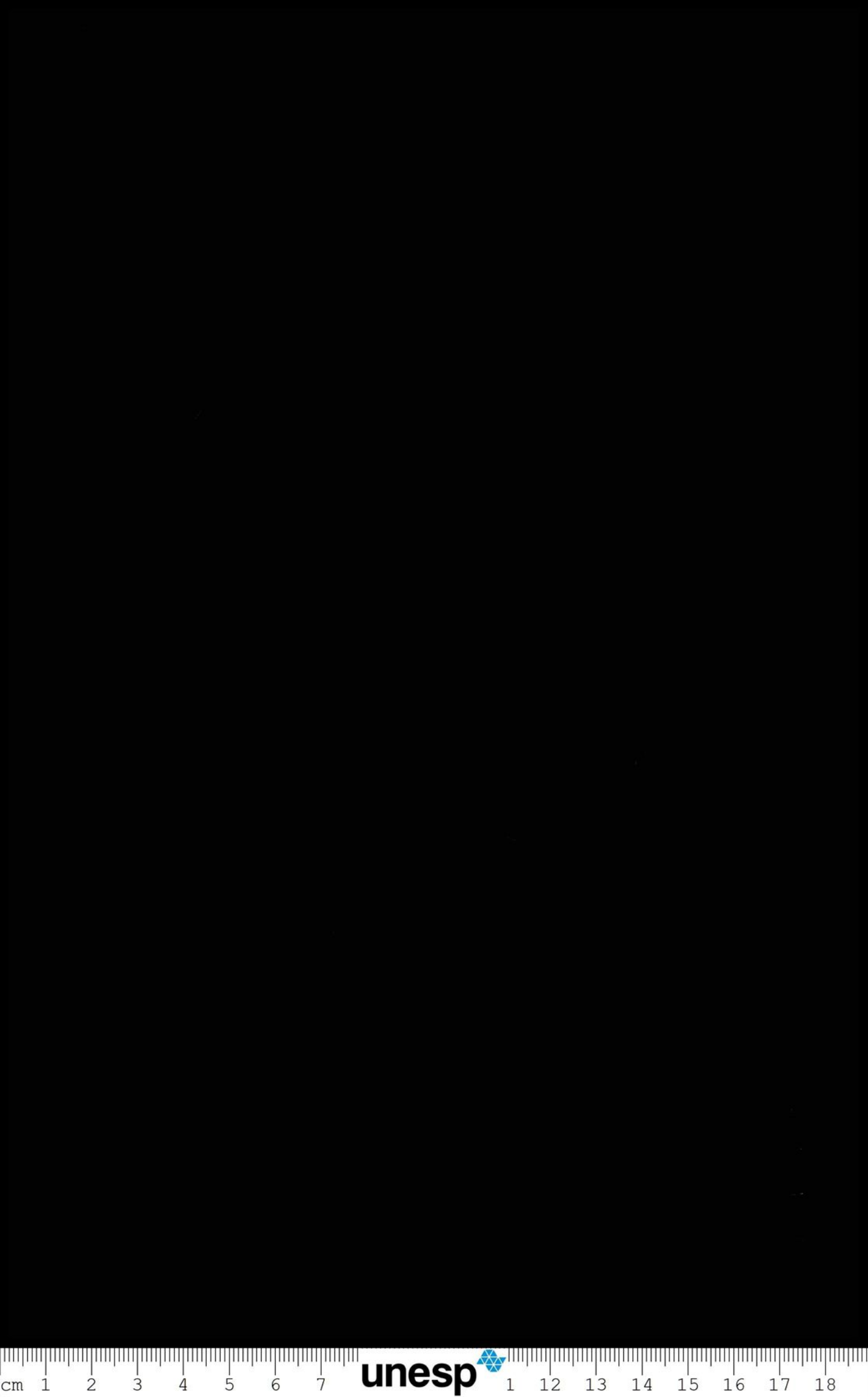
WOLFF, K. *Intepretationen auf dem Klavier*. Frankfurt: Piper, 1987

WOLTERS, K. *Das Klavier*. Mogúncia: Schott, 1984

———. *Handbuch der Klavierliteratur zu zwei Händen*. Zurique: Atlantis, 1985

ZILBERMAN, R & MOREIRA, M. E. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998

ZÓTKIEWSKI, S. "Crítica." In: *Enciclopédia Enaudi.* Porto: Casa da Moeda, 1989


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
1 12 13 14 15 16 17 18