

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

Felipe Dutra Dornelles

**Relendo a tradição: um cotejo entre
as histórias da literatura, de Stegagno-Picchio e Merquior**

**Rio Grande
2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

Felipe Dutra Dornelles

**Relendo a tradição: um cotejo entre
as histórias da literatura, de Stegagno-Picchio e Merquior**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cláudia Mentz Martins

Data da defesa: 31 de outubro de 2019

Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

**Rio Grande
2019**

D713r

Dornelles, Felipe Dutra.

Relendo a tradição : um cotejo entre as histórias de literatura, de Stegagno-Picchio e Merquior / Felipe Dutra Dornelles. – 2019. 106 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2019.

Orientadora: Dr^a. Cláudia Mentz Martins.

1. História da literatura. 2. Luciana Stegagno Picchio. 3. José Guilherme Merchior. 4. Crítica literária. I. Martins, Cláudia Mentz. II. Título.

CDU 82.09

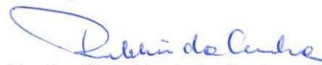
Felipe Dutra Dornelles

**“Relendo a tradição: um cotejo entre as histórias da
literatura de Stegagno-Picchio e Merquior”**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação foi constituída por:



Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins
Orientadora- FURG



Profa. Dra. Marinês Andrea Kunz
FEEVALE



Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos
FURG

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos “Dutra Dornelles” que foram pilares para a minha formação. Em especial, aos meus pais, Suzana e Dartagnan, que me auxiliaram para vida e deram-me muito amor e carinho. Aos meus irmãos e sobrinhos e à minha afilhada Marina Dutra Dornelles Enke.

À minha amada Sabrina Vaz, que esteve ao meu lado nos momentos de sorrisos e apoiou-me em situações difíceis. Obrigado!

À professora e orientadora Cláudia Mentz Martins, ajudou-me na construção da escrita deste trabalho, preparando-me para a defesa – excelente educadora, profissional e pessoa.

À Andresa Rens, minha amiga de longa data, pela tradução do resumo para o inglês desta dissertação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), fundação vinculada ao Ministério da Educação, pela concessão da bolsa durante o período de realização do mestrado.

À Universidade Federal do Rio Grande por me acolher como discente e fornecer ensino de qualidade.

*Um povo sem literatura seria,
naturalmente, um povo mudo,
sem tradições e sem passado...*

Ronald de Carvalho

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar duas histórias da literatura brasileira: *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, e *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme Merquior. Parto para a sistematização de uma fortuna crítica no que concerne à Teoria da história da literatura. Em seguida, estendo o referencial bibliográfico e realizo um aprofundamento nos estudos teóricos da história da literatura, organizando simultaneamente o diálogo entre as obras selecionadas para o estudo desta pesquisa. Investigo como se desenvolvem os discursos nessas histórias da literatura, isto é, quais os critérios atribuem para suas escolhas de escrita na concepção do texto e estabelecimento do cânone e quais formas narrativas se valem para apresentar seu material. Também averiguo, dentro das histórias da literatura citadas, quatro prosadores brasileiros – selecionando os que mais se destacam pela quantidade de conteúdo e informação – elas têm em comum, além de observar aproximações e afastamentos que Luciana Stegagno-Picchio e José Guilherme Merquior apresentam sobre esses escritores. Analisando as duas histórias da literatura escolhidas para esta dissertação, os prosadores que recebem mais destaque em ambas obras são José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis e Raul Pompeia; julgo ser pertinente mencionar que eles estão situados em dois momentos literários brasileiros: Romantismo e Realismo. Os resultados mostram que os historiadores literários, objetos desta pesquisa, têm vieses distintos, devido às suas metodologias. Ao serem cotejados, os historiadores revelam que seus juízos de valor e pontos de vista são fundamentais no constructo de suas narrativas.

Palavras-chave: Luciana Stegagno-Picchio; José Guilherme Merquior; História da literatura; Crítica literária.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze two histories of Brazilian literature: *The History of Brazilian Literature*, by Luciana Stegagno-Picchio, and *From Anchieta to Euclides: A Brief History of Brazilian Literature*, by José Guilherme Merquior. I start with the systematization of a critical fortune regarding the theory of the history of literature. Then, I extend the bibliographic framework and deepen into the theoretical studies of the history of literature, while organizing the dialogue between the works selected for the study of this research. I investigate how discourses develop in these histories of literature, that is, which criteria they attribute to their writing choices in the conception of the text and the establishment of the canon and which narrative forms they use to present their material. I also inquire, within the literature histories mentioned above, four Brazilian prose writers – selecting those who stand out the most for the amount of content and information – they have in common, as well as observing the approximations and distances that Luciana Stegagno-Picchio and José Guilherme Merquior present about these writers. Analyzing the two literature histories chosen for this dissertation, the prose writers the most highlighted in both works are José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis and Raul Pompeia; I consider pertinent to mention that they are situated in two Brazilian literary moments: Romanticism and Realism. The results show that the literary historians, objects of this research, have distinct biases, due to their methodologies. When compared, the historians reveal that their value judgments and points of view are fundamental in the construct of their narratives.

Keywords: Luciana Stegagno-Picchio; José Guilherme Merquior; History of literature; Literary criticism.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 – HISTÓRIA DA LITERATURA: PRIMEIROS PASSOS E EVOLUÇÃO	16
2 – HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA, DE STEGAGNO-PICCHIO	31
2.1 – A estrutura	32
2.2 – Os critérios de valor	36
2.3 – A concepção historiográfica no processo de escritura.....	40
3 – HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA, DE MERQUIOR.....	43
3.1 – A estrutura	44
3.2 – Os critérios de valor	47
3.3 – A concepção historiográfica no processo de escritura.....	50
4 – O COTEJO ENTRE AS HISTÓRIAS DA LITERATURA EM PAUTA.....	53
4.1 – Análise do <i>corpus</i> selecionado: aproximações e afastamentos.....	56
4.1.1 – José de Alencar.....	56
4.1.2 – Manuel Antônio de Almeida	67
4.1.3 – Machado de Assis	73
4.1.4 – Raul Pompeia.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	103

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No ano de 2016, durante a graduação de Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), cursei uma disciplina semestral optativa chamada “Introdução à história da literatura”, ministrada pela professora mestra Taiane Basgalupp de Vargas, enquanto parte de seu Estágio Docente. Próximo do final do semestre, foi exigido o desenvolvimento de um trabalho que consistia em escolher alguma História da literatura e analisá-la. Surgiu-me a ideia de, além disso, propor uma comparação entre as minhas eleitas, a saber: *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, *Pequena história da literatura*, de Ronald Carvalho, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*, de Antonio Candido e *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi.

Dessas análises iniciais, transcorreram várias dúvidas em como poderia abordá-las, já que meu intuito era o aprofundamento das análises entre essas diferentes histórias da literatura. Disposto a procurar respostas, determinei-me a dar continuidade a esse assunto no decorrer da pós-graduação.

Fascinava-me a possibilidade de analisar a obra de Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental*, pois foi um autor que li ao longo da adolescência, recolhendo algumas dicas de quais autores prestigiar, entre outras indicações de livros. Todavia, ela não se adequava aos meus estudos porque as referências que contém da literatura brasileira – que é de meu interesse – são poucas e, não raro, esparsas, já que sua proposta é de uma História da literatura ocidental.

No decurso da pós-graduação em História da Literatura, realizei o levantamento da fortuna crítica acerca da *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, historiadora literária italiana. Além disso, no segundo semestre de 2017, participei do evento na PUCRS – *XII Seminário Internacional de História da Literatura* –, apresentando o trabalho intitulado “Literatura brasileira das origens a 1945: uma análise da obra de Luciana Stegagno-Picchio”. O intuito era falar sobre esse livro pouco conhecido, que, na verdade, é um resumo do seu trabalho maior *História da literatura brasileira*. Ademais, participei como comunicador de outros eventos, a fim de investigar este texto da autora.

Após o levantamento da fortuna crítica sobre a produção de Luciana Stegagno-Picchio, observei que é pequena a quantidade de estudos relacionados a seu livro, *História da literatura brasileira*, no Brasil. A crítica literária¹, tanto contemporânea às obras quanto posterior a elas, pouco a utilizou como referência.

A partir desse momento, decidi que a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, faria parte do meu *corpus* da dissertação. Ao mesmo tempo percebi que a obra de Otto Maria Carpeaux não se encaixaria na proposta, uma vez que são poucas as análises e observações mais detalhadas da literatura brasileira.

Resolvi, então, fazer a pesquisa de histórias da literatura que tivessem sido publicadas, inicialmente, na década da primeira edição, em italiano, da História da literatura de Luciana Stegagno-Picchio, ou seja, nos anos de 1970. Dentre as possibilidades, escolhi *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme Merquior; além da aproximação temporal à Luciana Stegagno-Picchio, o autor se destaca pelas suas observações textuais e intraliterárias das obras, priorizando os textos que os autores escrevem.

Como pontos significativos para justificar este trabalho, elenco a ausência de textos dissertativos sobre as histórias da literatura de Luciana Stegagno-Picchio e José Guilherme Merquior, abordadas conjuntamente²; bem como o fato de poucos estudos acadêmicos se debruçarem sobre a referida produção desses historiadores. Saliento que até o momento da atual pesquisa, é um assunto possivelmente inédito³ que escreverei – o que ajudará na escrita de outros futuros pesquisadores que se interessarem pelo assunto.

É importante lembrar que as histórias da literatura emergem dos campos da intertextualidade e da interdisciplinaridade, porque carregam consigo definições narrativas e critérios próprios, intra e extraliterários. Também é relevante analisar os discursos que historiadores literários expõem em suas obras, identificar os alicerces críticos e teóricos que sustentam, pois é a partir disso que lanço meu olhar: a análise

¹ Autores como Candido e Bosi pouco citam a obra de Stegagno-Picchio em estudos e/ou ensaios posteriores à publicação da obra dela.

² Após conferir em fontes de indicação de artigos, dissertações e teses, Banco de teses da CAPES, revistas com artigos acadêmicos disponíveis em locais públicos e na *internet*.

³ Mais próximo deste que desenvolvo, o trabalho de Maurício Osório Krebs, num artigo intitulado “‘A nossa realidade’: problemas historiográficos na representação do ambiente na literatura brasileira”, publicado em 2009, propõe o cotejo entre histórias da literatura. Em determinado momento de seu texto, Krebs analisa como se dá a presença de Cecília Meirelles na historiografia de Alfredo Bosi e Luciana Stegagno-Picchio, comparando-as.

entre histórias literárias. No que se refere aos estudos desta dissertação, o enfoque do trabalho proposto é analisar duas histórias da literatura brasileira: *História da literatura brasileira* (2004)⁴, de Luciana Stegagno-Picchio, e *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (2014)⁵, de José Guilherme Merquior.

Isso posto, irei investigar como se desenvolvem os discursos nessas histórias da literatura, isto é, quais os critérios atribuem para suas escolhas de escrita na concepção do texto e estabelecimento do cânone⁶ e quais formas narrativas se valem para apresentar seu material⁷. Pretendo averiguar, dentro das histórias da literatura citadas, quatro prosadores brasileiros – selecionando os que mais se destacam pela quantidade de conteúdo e informação – elas têm em comum, além de observar aproximações e afastamentos que Luciana Stegagno-Picchio e José Guilherme Merquior apresentam sobre esses escritores.

Analisando as duas histórias da literatura escolhidas para esta dissertação, percebi que os prosadores que recebem mais destaque em ambas são José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis e Raul Pompeia. Julgo ser pertinente mencionar que eles estão situados em dois momentos literários brasileiros: Romantismo e Realismo.

Para facilitar a leitura textual deste trabalho, a partir deste momento, quando me referir às duas histórias literárias em pauta grifá-las-ei, em itálico, assim:

⁴ Em italiano, a primeira edição data de 1972.

⁵ A primeira edição data de 1977.

⁶ Maria Eunice Moreira (2003, p. 89-90), no texto “Cânone e cânones: um plural singular”, explica que “etimologicamente, cânone procede de *canon*, que designava uma vara ou canudo reto de madeira que os carpinteiros usavam para mensurar o espaço de trabalho. No transcurso do tempo, a reguinha passou a significar lei ou norma de conduta, abrangendo em seu sentido uma conotação moral. Quando o termo chegou à área da filosofia, os filósofos alexandrinos o utilizaram para identificar a lista de obras escolhidas por sua qualidade e empregadas para orientar o uso da língua, consideradas exemplares ou modelares, isto é, dignas de imitação. No âmbito religioso e especialmente no que concerne às Escrituras, a palavra cânone foi empregada a partir do século três depois de Cristo, embora seja possível verificar seu uso mais antigo com o sentido de regras ou leis da vida religiosa, chamadas cânones, para distinguir das regras da vida civil.

Do substantivo cânone, procede o adjetivo canônico e o verbo canonizar, que se refere tanto à recepção de um texto como à identificação de um homem religioso, considerado como santo ou escolhido. O uso religioso do termo dominou até o século XVIII, quando a palavra recuperou seu significado primitivo, voltando a ser utilizada no sentido que lhe atribuíram os filólogos alexandrinos, isto é, como confecção de lista dos autores (escritores e oradores) mais significativos para o estudo da língua, sentido com o qual ingressou no campo histórico. Nessa retomada, porém, conservou do seu núcleo original pelo menos dois aspectos: 1. o cânone pode ser entendido como norma ou regra e, por consequência, transformar-se em modelo; 2. o cânone expressa-se numa relação ou lista de autores que contém em si a ideia de seleção, uma vez que essas obras destinam-se ao estudo ou à imitação”.

⁷ Os critérios de valor e de concepção historiográfica dos historiadores em pauta poderão ser vistos nos capítulos 2 e 3 desta dissertação.

Histórias. Chamarei a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, de *História*; e a *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, de José Guilherme Merquior, de *breve História*. Bem como, quando me referir à Luciana Stegagno-Picchio apenas Stegagno-Picchio e a José Guilherme Merquior apenas Merquior.

Enquanto redigia a dissertação, em diversos momentos, estipulei hipóteses que aprofundaria a escrita do trabalho: tantas vezes apaguei o que me perguntava. Porém, duas questões orientadoras mantive ao longo do trabalho, com finalidade de formular suposições, e me dispus a respondê-las ao longo da escrita: a) como se fundamentam teoricamente e metodologicamente as histórias literárias objetos deste estudo?; b) quais as aproximações e afastamentos entre os prosadores de maior relevo para Stegagno-Picchio e Merquior?

A metodologia, envolvendo uma perspectiva bibliográfica, por conseguinte, de análise e cotejo textual, parte da ideia do “como construir minha narrativa?”. Para isso, estipulei alguns passos à pesquisa: a) em primeiro, verificar o ano das obras em pauta e explicar o breve contexto no qual estão inseridas⁸; b) em segundo, conferir se os conteúdos das histórias da literatura selecionadas se equiparavam em volume de informação; c) em terceiro, após a seleção das histórias literárias, verificar as perspectivas dos autores, se mais intraliterárias, que diz respeito da análise do texto em si, ou extraliterárias, isto é, além do olhar sobre o texto, se envolvem observações a outras áreas do conhecimento como Sociologia, Filosofia, Psicologia etc.; d) e, por fim, redigir a dissertação em si, observando convergências e divergências, aproximações e afastamentos dos tópicos eleitos entre as histórias literárias escolhidas.

Portanto, parto para a sistematização no que concerne à História da literatura escrita por Stegagno-Picchio e a por Merquior. Na sequência, realizo um aprofundamento nos estudos teóricos da história da literatura, organizando simultaneamente o diálogo entre as obras que são objetos de estudo deste trabalho.

Levando em consideração o exposto, organizarei minha dissertação do seguinte modo: começo a explicar, no primeiro capítulo, sobre as eventuais conjunturas e teorias da história da literatura, desde o seu surgimento até a contemporaneidade. Apoiado no estudioso Roberto Acízelo de Souza, investigo a

⁸ Ver capítulos 2 e 3.

Historiografia da literatura brasileira, contemplando a reflexão subjetiva que esse tipo de conteúdo imprime. Consequentemente, fundamento-me em Iuri Tyniavov, formalista russo, que se volta para as teorias concentradas nos sistemas intraliterários, a função textual como expoente e também a noção de evolução literária. Alicerço-me nos teóricos como David Perkins e Siegfried J. Schmidt para explicar as formas de narrativas das histórias literárias, as quais eventualmente são aprofundadas durante as análises das *Histórias* estudadas. Baseio-me na Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, que visa manifestar o público-leitor como aquele que emitirá juízos de valor acerca de uma dada obra literária.

Na sequência, no segundo capítulo, como também no terceiro, o foco é analisar as *Histórias* objeto desta pesquisa: a estruturação, a periodização, o ponto de vista dos autores, a concepção historiográfica literária, metodologias etc. Faço também uma breve análise das edições lançadas nos últimos 50 anos dessas *Histórias*, nas quais observo suas atualizações e revisões – refletindo sobre os seus prefácios e posfácios – e os porquês de algumas mudanças. No quarto capítulo e último, discuto sobre os prosadores escolhidos. Em primeiro, analiso o que Stegagno-Picchio e Merquior expressam sobre cada um deles, para, em seguida, comparar as duas vertentes, relacionando-as com a intenção de observar suas convergências e divergências e elencar uma nova interpretação. É importante ressaltar que a Teoria da história da literatura está contida no capítulo primeiro e, consequentemente, em outros capítulos, objetivando articular e servir de base para a composição do texto. Como última parte da dissertação, estabeleço as considerações finais.

Dada essa visão mais técnica, sistemática e científica, nos quais um estudo de mestrado exige, ou seja, as percepções objetivas, pretensões do tema, as justificativas, problematizações e metodologias, narro, antes do primeiro capítulo, um sucinto contexto da História literária, com o propósito de ingressar na Teoria da história da literatura, e, em seguida, nos demais capítulos.

No século XIX, historiadores da literatura experimentaram diversas formas de narrativa: histórica, biográfica, sociológica, política etc. Já no início do século XX, existiu uma preocupação intraliterária – linguística, gramatical e formal –, voltada para o texto, como no caso dos formalistas russos. Por fim, na segunda metade do

século XX, os estudiosos da área abriram o caminho para as mais diversificadas análises, seja de abordagem intra ou extraliterária.

O processo inicial historiográfico literário brasileiro fez-se na valorização da historização promovida pelo nacionalismo, no século XIX. O intuito era promover o desenvolvimento de uma identidade nacional, reunindo obras literárias, a fim de ascender o espírito nacionalista, que deveria se distinguir de nacionalidades. O método da História da literatura era calcado numa vertente sociológica e historicista: em primeiro, descrever quem escreveu o “documento” (obra); em segundo, relatar o contexto do autor, como e onde isso fora feito.

Já no século XX, houve transformações no constructo narrativo das histórias literárias, pois concomitantemente surgiram diversas teorias da literatura e da história literária: fazendo-se novos conceitos e métodos para as disciplinas. Dentre elas, por exemplo, a Nova crítica, a Estilística e o Formalismo russo eram teorias que entendiam as obras literárias como autossuficientes, pois a interpretação poder-se-ia advir da imanência textual, sem que houvesse a necessidade de recorrer ao contexto como fim principal. Dessas tendências, as teorias estariam preocupadas com a Literatura em si.

Nos últimos anos, apareceram outros tantos teóricos que se preocuparam com a narrativa da História literária, a revitalização do contexto. Há adição de um novo elemento: a Estética da Recepção, no qual o leitor da arte literária era parte fundamental desse “sistema literário” como um todo.

Com efeito, como o processo histórico explica o evento diacrônico, as letras, por sua vez, explicariam um sistema sincrônico. O autor de uma História da literatura, leva em consideração o contexto – suas respectivas artes literárias – e a importância doutros autores anteriores. Posso destacar que a História da literatura sempre foi uma disciplina dependente doutras disciplinas, o que corresponde ser uma disciplina interdisciplinar. Isso, por si só, são modos intertextuais e de influência. Desse modo, existe uma simultaneidade para melhor absorção do tema em que se quer explicar: eventualmente, esses são os caminhos que Stegagno-Picchio e Merquior perfazem. Em síntese, as *Histórias* em pauta, ao serem cotejadas, proporcionam um novo olhar sobre o passado e estabelecendo um diálogo com o presente.

1 – HISTÓRIA DA LITERATURA: PRIMEIROS PASSOS E EVOLUÇÃO

O desenvolvimento da História da literatura está diretamente ligado ao surgimento da História enquanto ciência, que foi estabelecida no século XIX e influenciada pela Filosofia positivista. A História encarregar-se-ia de desvendar o passado, restabelecer fatos historicamente acontecidos, como uma proposta objetiva.

Todo esse saber da História como ciência transpôs-se para a disciplina da História da literatura, em partes do século XIX, que se tornou a principal fonte de referências para o estudo da Literatura. Os projetos políticos nacionalistas, sua segmentação às nacionalidades, confirmando singularidades de seus países, e a ascensão dos estados nacionais propiciaram para que a História da literatura se firmasse. No período oitocentista, conforme a exposição de Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 41), a História literatura brasileira foi “uma unânime profissão de fé nacionalista, que só teria olhos para a grandiosidade do Brasil, cuja natureza privilegiada e história heroica seriam promessas e [...] destinada à glória futura”.

Caberia à História da literatura cunhar o acervo nacionalista, no século XIX. Além disso, com discursos e sentimentos abertamente patrióticos, tornaria elevado o ensinamento literário através da História da literatura. Acízelo de Souza também chama atenção para definição consistente, enquanto disciplina moderna, da História da literatura, e toma como referência a introdução da *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria Carpeaux. A História da literatura é uma conquista dos séculos atuais, coadunando a Carpeaux a sua perspectiva acerca do que é História da literatura:

Integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, etc.; atenção exclusiva aos produtos escritos no vernáculo de cada país, abstraídos, portanto, aqueles que, mesmo oriundos do território nacional, foram redigidos em língua clássica, documentado desse modo fase anterior à constituição do Estado nacional. (CARPEAUX *apud* SOUZA, 2014, p. 52).

Roberto Acízelo de Souza (2003, p. 142) destaca quatro motivos distintos, “embora reciprocamente solidários”, do surgimento da própria ideia de História como ciência, no período oitocentista. O primeiro, de natureza econômica-política-social, é a de que, com base nas agitações e crescimento do capitalismo liberal, propagaram-

se os movimentos sociais, conseqüentemente, isso alertou para uma investigação de reflexões críticas no que diz respeito à sociedade. O segundo motivo, de cunho filosófico, estabeleceu a construção da ideia de filosofias da história, no século XVIII e início do XIX; destacando-se entre as principais figuras os filósofos como Voltaire, Hume, Hegel, entre outros.

O terceiro, filosófico-epistemológico, foi a organização de um padrão físico-matemático para todos os modelos de conhecimento. Isso acarretou em dois efeitos, conforme o autor: filosófico-científico – derivado do positivismo, evolucionismo, determinismo; e receptividade das ciências humanas a conceitos oriundos das ciências da natureza, ou seja, as “filosofias da história, se torna[m] central na biologia darwiniana [...] compreender a ordem social como organismo em contínuo progresso por efeitos do tempo, isto é, da história” (PENNA *apud* SOUZA, 2003, p. 143).

Enfim, o quarto motivo, de natureza estética-filosófica, abrange a concepção do passado fundamentada pelo Romantismo, em contraposição ao Renascimento e o Iluminismo que visam um passado por vezes desconsiderado, ou, por vezes, tratando-se da Antiguidade, de realizações artísticas e filosóficas instituídas em perfeições atemporais. Para as concepções românticas, a temporalidade é admirada em sua integridade, “como estágios da evolução das sociedades, isto é, como momentos da história” (COLLINGWOOD *apud* SOUZA, 2003, p. 143).

À História da literatura, cabe desvendar as interpretações dos mais diversificados fenômenos, objetiva compreender variações e mudanças nos processos literários. Para isso, ela pede auxílio de outras disciplinas. Relaciona e acolhe outros saberes constituídos como ciências modernas no século XIX, assumindo posição segundo três caminhos: sugestões da Psicologia, ressonâncias da Sociologia e aplicações da Filologia.

As sugestões da Psicologia e as ressonâncias da Sociologia dizem respeito às partes internas e externas do texto. Enquanto a primeira esclarece o sentido das obras pela biografia dos autores, a segunda volta-se ao pressuposto de que os produtos literários documentam a vida social (Cf. SOUZA, 2003).

A Psicologia ampara-se na afirmação das biografias dos autores, assemelhando-se à época do Romantismo, na qual a biografia é considerada a História do indivíduo. A Sociologia preocupa-se com indagações extraliterárias,

visando o meio social, o coletivo, o grupo, a comunidade etc. Ela atravessa outras análises que se tendem para o poder, a política, a posição social do escritor ou o significado social da obra. Inclusive, na atualidade, a Sociologia é um braço a mais da História da literatura para explicar determinadas interpretações.

Já a Filologia é o esforço “de reconstituição material e explicação literal dos textos, bem como no rastreamento de fontes e influências e na discussão de problemas relativos à autenticidade e autoria” (SOUZA, 2003, p. 144). A disciplina filológica encarrega-se da objetividade de análise e explicação textual, alicerçada na neutralidade ideológica.

A configuração da História, no século XIX, desenvolveu-se na perspectiva do Romantismo, à medida que eram traçados os fatos históricos, inspirados nos protagonistas heroicos. Já a historicidade progredia na concepção do idealismo, na busca de ampliar a construção do crescente projeto de Estado Nacional, comprometida no fortalecimento e solidificação desse poder político.

Conforme Souza (2014), no intuito ideológico nacional, a História da literatura passa a aprofundar-se nos meios do ensino:

Foi a única que se instalou, ao lado de uma história que se poderia qualificar como geral (na verdade de dominância política), nos currículos escolares, integrando assim os sistemas de educação cívica implantados nos vários Estados nacionais modernos [...] integra os sistemas de ensino dos diversos países, sob forma de matéria obrigatória nos níveis médio e universitário, estabilizando, segundo um ponto de vista homogeneizante, um conjunto harmonioso de obras e autores considerados representativos da nacionalidade, isto é, um cânone de clássicos nacionais. (p. 60-61).

Desse modo, a História da literatura, vinculada à História, percorreu os caminhos nacionais: “cada nação se distingue por peculiaridades físico-geográficas e culturais, sendo a literatura especialmente sensível a tais peculiaridades” (SOUZA, 2014, p. 60). Baseada nos costumes, cultura, linguagens locais, a ideia era diferenciar-se de outras histórias da literatura, fomentando o sentimento do patriotismo, a erguer, cada um, sua bandeira nacional – a formar identidades nacionais.

A História da literatura como disciplina se inscreveu no ambiente intelectual marcado pela ascensão e consolidação do historicismo. No século XX, houve uma

crescente crise na História da literatura⁹, e a sua decadência corresponde ao colapso do viés histórico, isto é, ao surgimento de um viés anti-historicista. Alguns fatores surgidos nas primeiras décadas do século XX serviram de estopim para a referida decadência: definição do método fenomenológico, na Filosofia, seguida de sua aplicação no campo das ciências humanas; o surgimento do gestaltismo em Psicologia; o esboço do Estruturalismo linguístico na obra de Saussure, contribuindo para distinção entre sincronia e diacronia. O novo cenário facilitou para declínio, logo a História da literatura sofreu exaustão do paradigma historicista. Assim, houve a contestação dos métodos e propósitos da História da literatura, isto é, uma manifestação anti-historicista.

Duas linhas sucessivas e diferenciadas contrariaram os antigos paradigmas da História da literatura. A primeira linha, a dos formalistas, corresponde as três décadas iniciais do século XX. Em resumo, ela refutava o historicismo, bem como as análises que os historiadores da literatura desenvolviam sobre a vida pessoal dos autores e seus respectivos contextos. A História da literatura viu-se questionada: como gênero, pois mantinha o caráter linear e orgânico; como ciência, visto que persistia na epistemologia histórica; como instituição, porque ela glorificava um cânone homogêneo e normativo.

A segunda linha, entre as décadas de 1950 e 1980, parte do princípio que a linguagem representa todos os aspectos da vida humana, conduzindo as ciências sociais. Portanto, os fatos são construções narrativas, efeitos do discurso, expressões subjetivas dependentes de um narrador. Outro aspecto que passa a ser considerado é que a durabilidade de uma obra depende de como foi recebida e entendida por seus leitores.

Com relação às propostas formalistas, cabe mencionar que a reflexão dos estudiosos da área era dar enfoque aos esforços da perspectiva intratextual, intraliterária, ou seja, dar autossuficiência à obra. Nesse caso, os aspectos linguísticos e formais receberam destaques. Outro ponto, para os intelectuais formalistas, foi o recuo das abordagens científicas externas: a Psicologia, a Filosofia ou a Sociologia, ciências que sempre fizeram parte da crítica literária. Segundo Tzvetan Todorov (2013), não se explica uma obra a partir de dados biográficos do autor, muito menos da observação da vida social contemporânea. Os formalistas

⁹ Hoje, o debate em torno da crise da História da literatura ainda é relevante. Tal discussão já vem ocorrendo há muito tempo e sempre é ressaltada nos eventos que abordam o assunto.

não só abordaram inúmeros problemas da Teoria literária, como também na História da literatura. O fator anti-historicista recaía nos ombros daqueles que se debruçavam a estudar novas visões da História e da História da literatura, como é o caso de Iuri Tyniavov, no texto “Da evolução literária” (2013), pertencente ao livro *Teoria da literatura* – textos dos formalistas russos, reunidos e apresentados por Tzvetan Todorov.

Tyniavov considera a ideia de obras e literaturas em função de sistemas. A saber, todo sistema é algo fechado, homogêneo, não depende de agentes externos para que se dê seu funcionamento normal, rotativo, maquinário, circular etc. Todorov (2013, p. 14) ressalta que o Formalismo é uma ideia “sobre o automatismo da percepção e sobre o papel renovador da arte”. Todavia, o Formalismo reformula e aperfeiçoa suas técnicas, sempre se permitindo liberdade para novos paradigmas, e após dez anos de teoria, resultou numa nova síntese, diferente da primeira. Nesse caso, Tyniavov (2013, p. 149) apesar de formular um sistema, expressou essa abertura quanto à teoria: “o problema da literatura enquanto série, enquanto sistema, depende dos estudos futuros sobre esse assunto”.

Para a História da literatura, no século XIX, tudo servia para explicar eventos: a cultura, a Psicologia, a Sociologia, a História, a Política, inclusive as ciências biológicas. Dessa maneira, os formalistas afastaram-se desse método; e dialogando com as marcas linguísticas dos textos literários, propuseram desenvolver a tentativa de uma ciência autônoma, a fim de concluir uma ciência da literatura.

Em uma de suas análises, Iuri Tyniavov observa que o problema do tradicionalismo carrega consigo inúmeras influências pessoais, psicológicas ou sociais; um obstáculo para a escolha ou estudo sincrônico de uma obra¹⁰. O autor acredita que “a obra literária constitui um sistema” (TYNIAVOV, 2013, p. 140), elucidando que a evolução literária é uma substituição de sistemas. Ainda expõe que a obra literária possui elementos lexicais correlacionados e concomitantes a um léxico literário que pertencem a outras obras-sistemas. Tyniavov (2013, p. 141) chama isso de *função*, um sistema num todo, “um elemento da obra literária como

¹⁰ Por exemplo, Silvio Romero, ao escrever sua *História da literatura brasileira*, foi um grande influenciador para as histórias da literatura que se seguiram no país. Apesar das inúmeras críticas que recebeu, até hoje, a grande maioria dos textos sobre o assunto o cita, inclusive Stegagno-Pichio e Merquior, autores objetos desta pesquisa.

sistema [...] possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos do mesmo sistema e, portanto, com o sistema inteiro”.

Iuri Tyniavov explicita que, para os formalistas, a História da literatura não encerra uma teoria própria e uma ciência particular, porque depende (ou dependerá) de outras áreas do estudo:

A história literária deve responder às exigências da autenticidade se quiser enfim tornar-se uma ciência. Todos os seus termos, e antes de tudo o termo ‘história literária’, devem ser examinados de novo. Esse último se revela extremamente vago, abrange tanto a história dos fatos propriamente literários como a história de toda atividade linguística; além disso, é pretencioso, pois apresenta ‘história literária’ como uma disciplina já pronta para entrar na ‘história cultural’ enquanto série cientificamente repertoriada. (TYNIAVOV, 2013, p. 138).

Em síntese, o autor argumenta que a evolução literária só é realizável se “considerarmos como série, como sistema correlacionado com outras séries” (TYNIAVOV, 2013, p. 156). Apoiado no que foi explanado até o momento, posso inferir que nas histórias da literatura, as escolhas das obras devem seguir funções, construtiva à literária, literária à verbal, além de considerar a elevada interação das formas e funções.

Segundo o raciocínio de Roberto Acízelo de Souza, quanto às linhas de contestação à História da literatura, destaco o texto de Hans Robert Jauss (1994) presente em *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. Jauss apresenta seu posicionamento crítico em relação às antigas formas de se ver e estudar histórias da literatura, propondo novas formas de abordagem. O autor percebe que havia uma distância entre teoria e História da literatura, sugerindo aproximá-las, dando destaque assim à Estética da Recepção, ou seja, o leitor passaria a ter papel fundamental para constituição das histórias literárias. Segundo Jauss:

A qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção. (1994, p. 7).

Se as antigas histórias da literatura priorizavam caminhos extraliterários, Jauss, ao tentar solucionar essa equação, adota a perspectiva proveniente de juízos de valor do leitor, busca convergir às questões intraliterárias. Apesar desses novos paradigmas, Robert Jauss não exclui o fato de estudarmos a evolução histórica, ao contrário, mostra-a como concomitante à estética, indicando a existência de um tênue fio condutor entre ambas: “a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia” (JAUSS, 1994, p. 48). A fim de prestigiar e perfazer alternativas sincrônicas e diacrônicas, diferentemente do que propôs o Formalismo, cuja teoria visava dar autossuficiência à obra, Jauss (1994) pondera que somente a investigação do objeto autônomo não é suficiente, almejando também considerar perspectiva histórica em que o texto está inserido.

A qualidade da estética, para Jauss, reside exatamente no modo que cada indivíduo a lê, no valor que dá à obra, se considera a obra boa ou ruim, o que, em síntese, dependerá de toda uma geração de leitores, no mínimo. Esses mesmos leitores, a quem Jauss denomina de ‘fator público’, tiveram atuação ínfima para os métodos marxistas e formalistas:

O fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que trata o autor: busca-lhe a posição social [...] a escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção. (1994, p. 22).

Os textos literários abrangem não somente a educação, mas também a política e todo escopo social. A Literatura, que é capaz de mudar as mentalidades e realidades sociais, vincula-se ao pensamento no modo de viver. As mudanças, a partir da Literatura, podem romper quadros e estilos em/de determinadas épocas. Sob essa perspectiva, “a forma estética inabitual”, conforme Jauss (1994, p. 56), rompe “as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo”. Por essa motivação, o leitor, no sistema história-literatura-estética, é peça fundamental para a transformação.

A estética da recepção salienta, por essa razão, a autonomia da obra, somado a diversos elementos que constitui o texto, suas interdisciplinaridades e

intertextualidades, eixos diacrônicos e sincrônicos. Os passos da História da literatura modelo, para Jauss – no constructo de um diálogo entre Literatura, leitor, história passado e história presente –, seriam de um leitor ideal, indivíduo que representasse o efeito da obra.

No texto “História da literatura e narração”, David Perkins (1999) ressalva o caráter arbitrário e criterioso do historiador literário, percebendo que o historiador e o crítico não têm condições de analisar todas as obras literárias que abordam em sua história da literatura, deixando várias lacunas em aberto para quem as lê, e armando imprecisões ou desfechos incertos, carregados de adjetivos: “é comum o historiador literário perceber que o sujeito lógico [...] sofre uma série de transformações e revivescências súbitas e graduais, e não há clareza sobre exatamente quando, ou se, sua história terminou” (PERKINS, 1999, p. 11).

Para o autor, o historiador-crítico não consegue e nem deve dar conta de todos os nomes que compõem o cânone literário de seu país, afinal é humanamente impossível ler e lembrar-se de todas as obras:

Qualquer que seja a intenção, para o leitor que conhece o material tão bem quanto o historiador da literatura e, é claro, para o próprio historiador da literatura, qualquer narrativa parecerá incompleta e, de certa forma, arbitrária, pois qualquer evento pode ser disposto em sequências narrativas diferentes, a longo e curto prazo. (PERKINS, 1999, p. 4).

Justamente porque não há uma História totalizante sobre as coisas, é impossível selecionar todos os prosadores, poetas, contistas, sujeitos etc. dentro de uma História, tornando-se, diante disso, a seleção arbitrária. A formalização de uma História da literatura, independente da política ou ideologia que a cerque (nacionalista, positivista, anarquista etc.), faz jus a esses pressupostos parciais: “um certo grau de partidarismo é inevitável na narrativa histórica”. (PERKINS, 1999, p. 5)

De todo modo, o texto de Perkins não aborda somente esses princípios. Leva em consideração que a missão do romancista é de se agarrar aos aspectos da vida, que a vida seria um romance. Posso dizer que as histórias literárias assim o fazem, apesar de serem formas de narrativas diferentes. O eixo condutor do texto de Perkins jaz sobre a narratividade, em que o narrador – o historiador literário – possui a função essencial de, ao constituir uma História literária, descrever enredos,

percursos, gêneros, períodos, a semelhança das mesmas formas tradicionais de um romance do século XIX, com começo, meio e fim, acrescido de questões arbitrárias e parciais de escolhas realizadas

Todavia, percebo que a ideia da narrativa histórica, para Perkins, difere da ficção, porque o enredo de um romance prevalece sobre a história: “o romancista imaginará eventos no nível da história se forem exigidos pelo enredo. Ao escrever uma história narrativa da literatura não se pode fazer isso.” (PERKINS, 1999, p. 8). A produção de narrativas, conforme o autor, difere-se de um mesmo evento, e isso não significa que uma dada estrutura dos eventos da narrativa não seja verídica ao que já transcorrerá. Numa abordagem metafórica, Perkins estipula a existência de um herói designado para a trajetória, seja um período estético, um gênero literário ou um autor, conforme o estudioso:

A razão é que o herói de uma história narrativa da literatura é um sujeito lógico – um gênero, um estilo, a reputação de um autor – e os enredos são limitados às ações e transições que possam ser predicadas a esses heróis. Não podem, por exemplo, entregar-se a uma aventura ou ser atormentados em um triângulo amoroso. É claro que sua ascensão ou declínio em geral envolve conflito com outros sujeitos lógicos, intensificando, dessa forma, o interesse da narrativa. (1999, p. 14).

Isso posto, em muitas histórias da literatura, há a exposição da ascensão de uns sujeitos e o declínio de outros. O texto de Perkins ainda visa outras fundamentações que dialogam com o critério da classificação literária, como os processos taxonômicos, de categorias, de ordenações, de nomenclaturas e classificações científicas dos objetos, “uma história literária não pode ter só um texto como assunto e não pode descrever muitos individualmente” (PERKINS, 1999, p. 30).

Mais precisamente, as taxonomias dão fisionomia ao sentido de identidade pessoal, nacional, ou, por exemplo, questões de eixos temáticos (amor, morte, vida etc.). A fim de estabelecer um recorte, não abrangendo o todo, a taxonomia facilita o estudo do historiador literário e está relacionada à uma tradição que é o princípio decisivo no processo classificatório.

Na metade do século XX, a História da literatura tradicional já está esgotada (Cf. SOUZA, 2014). A sua linguagem adjetivada, as suas idealizações, tornam-se

maçantes, e não correspondem e nem traduzem o cotidiano ou o modo de como as sociedades estão olhando o mundo. Nessa perspectiva, novas propostas teóricas surgem no texto de Siegfried J. Schmidt, “Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista”¹¹. Em seu ensaio, Schmidt apresenta os problemas básicos das escritas das histórias literárias, tecendo uma retrospectiva de debates acerca de como surgiram e estabeleceram as propostas para a escrita de histórias literárias sob um ponto de vista empírico.

Schmidt considera ser problema básico da historiografia literária a sua ordem epistemológica, isto é, “trata-se da *construtividade* global de nossa *epistémé*” (1996, p. 102, grifo do autor). “Literatura”, segundo o autor, define-se como arte literária atemporal, logo as definições formularão tipos de historiografias literárias bastante diferentes, formularão histórias e cadeias de acontecimentos que obedecem a tendências, “como um campo de histórias mais ou menos parciais, contingentes, sem quaisquer leis abrangentes” (SCHMIDT, 1996, p. 103).

Assim como Perkins, Schmidt elucubra que a História literária é constituída de maneira arbitrária, seletiva e normativa. As constituições dos cânones são breves expressões políticas nas histórias literárias: “a historiografia literária nada mais é que uma junção de muitos discursos variados que obedecem a seus próprios critérios, condições e intenções.” (WELLEK *apud* SCHMIDT, 1996, p. 107).

Dentre uma série de questionamentos acerca dos problemas das histórias literárias, há uma relação de dependência dos historiadores literários, percebida por uma ligação deles a interesses e motivações em seus respectivos contextos sociais. Sob esse prisma, o campo ideológico sempre esteve presente nas histórias da literatura. Nas palavras de Schmidt:

A história literária é, sem sombra de dúvida, uma instituição política e social [...] a escrita de histórias literárias tem sempre servido a interesses políticos, que têm sido normalmente disfarçados como intenções educacionais, culturais ou estéticas, ou mesmo como exigências quase naturais. (1996, p. 110).

¹¹ SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In.: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 101-133.

Como fundamentação teórica, Schmidt apresenta o Estudo Empírico da Literatura (EEL) com o propósito de fornecer definições para Literatura, método, teoria etc. A Literatura seria definida por um sistema social, acomodando procedimentos literários produzidos pelo grupo dos sistemas: “nos sistemas literários modernos, são os de produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos literários” (SCHMIDT, 1996, p. 113). Apesar do novo ponto de vista do EEL, Schmidt (1996, p. 121) acredita que “esta abordagem também esteja bem longe de uma solução satisfatória para os problemas básicos de escrever histórias literárias”.

Como salientado, o autor, além de apontar problemas, revela algumas sugestões para a historiografia literária, entre elas está o reconhecimento da construtividade. Dito de outro modo, as histórias literárias são como construções motivadas por necessidades sociais, dando-se sua escritura nas esferas acadêmicas praticamente alheias ao que ocorre em seu entorno. Por sua vez, ao sistema social compete a organização dos procedimentos literários (produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos).

É preciso ainda abranger um outro conteúdo: a História e a Literatura enquanto narrativas indissociáveis, bem como um aspecto explicativo do clássico e da tradição¹². Para isso, a eleição de autores como Antoine Compagnon e Thomas Eliot faz-se necessário.

Dentre as mais variadas formas de se construir a narrativa da História da literatura – mais ou menos engajadas, mais ou menos idealizadas, mais ou menos científicas –, todas partem de um estudo diacrônico que olha para o passado. Por conseguinte, constrói-se, no presente (sincrônico), um novo discurso a partir de pilares rijos já expostos há anos: sejam nos estudos literários ou em outras áreas do saber. Isso é, pois, a ligação entre a História e Literatura, um elo passado-presente indissociável, duas formas narrativas que contam os grandes feitos e dão efeitos de realidade – não-ficcionais e ficcionais – dessas ações.

A Teoria literária sempre questionou a historicidade no campo da História da literatura, contudo é evidente que há diferenças históricas entre as obras – um texto escrito no século XIX não tem as características (inclusive a escrita) parecidas de

¹² Esta dissertação observa apenas nomes de autores calcados e cristalizados – ao longo dos séculos – no cânone da literatura brasileira, por isso a premissa de se analisar teóricos e estudiosos que reflitam sobre tradição e clássico.

um do século XX. Compagnon relembra essa discussão em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2010), quando afirma que:

Mesmo que teoria literária e história literária tenham sido, na maior parte de suas corporificações, alérgicas uma à outra, parece difícil negar que as diferenças entre as obras literárias sejam, pelo menos em parte, históricas [...] Uma teoria – inspirada, por exemplo, na linguística ou na psicanálise – pode recorrer a história como quadro explicativo da literatura, mas não pode ignorar que a literatura tem, fatalmente, uma dimensão histórica como quadro explicativo da literatura. (p. 196).

O caminho do texto literário e o trajeto do contexto literário são diferentes, evidentemente, contudo é impossível negar a atração e o percurso paralelo entre ambos. Antoine Compagnon ainda explicita que o movimento literário é condizente sempre em relação ao passado: “imitação e inovação”, “antigos e modernos”, “classicismo e romantismo”, “horizontes de expectativa e desvio estético”, “tradição e ruptura”. Existe uma espécie de articulação binária que movimenta o mundo literário. A narrativa histórica serviria para a dinâmica da Literatura, bem como o contexto dentro Literatura, além do proveito para a criação literária.

Com efeito, quando me refiro à criação literária, digo que não se aprende ou se renova sem um passado, sem uma tradição. Aprendo porque leio outro, crio porque observo e renovo, leio porque fui ensinado pela tradição; em todo caso, o antigo fornece um tipo de ensino – sem contestar juízos de valor, se bom ou ruim tal aprendizado. É válido perceber que uma tradição carrega consigo seus clássicos, seus pilares, que orientam ou não as futuras gerações.

Compagnon (2010, p. 231) corrobora com o princípio de uma tradição histórica quando diz que: “para os romanos, os clássicos eram os gregos; posteriormente, para os homens da Idade Média e do Renascimento, eram ao mesmo tempo, os gregos e os romanos, ou seja, todos os Antigos”. Na visão do autor, um clássico é um elo com a tradição – é atemporal –, que estabelece relação do antigo com o novo, e conclui que “um clássico é um escritor sempre novo para seu leitor” (COMPAGNON, 2010, p. 233), ou seja, a leitura de um texto ou sua releitura é sempre inovadora para quem a lê.

Italo Calvino, em *Porque ler os clássicos*, também esboça percepções sobre as obras clássicas – Compagnon acaba por convergir a Calvino em relação à ligação

de um clássico a outro. Dentre tantos princípios, uma que me chama atenção é, de acordo com Calvino (1993, p. 14), “um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia”. Como uma estrutura ou uma rede, posso dizer o que Calvino pretende com o argumento: retrocedendo essa genealogia, chegar-se-ia em antigos como *A epopeia de Gilgamesh*, *Homero*, *Ilíada* etc. O leitor atento reconhece, canoniza e institui uma obra que referencia outras obras antigas.

Thomas S. Eliot, no texto “Tradição e talento individual”, tece discussões para aqueles que se propõem a pesquisa poética – o recorte que o autor faz é para poetas e poema –, no entanto, seus escritos, no que concerne à tradição, abrangem maiores perspectivas e na Literatura em geral. Eliot afirma que:

Toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura em seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seus significados e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. (1989, p. 39).

Uma das formas de algum poeta ou artista manter-se em um pedestal, é, pois, certamente, devido à tradição histórica literária. Diante disso, observo que a tradição se move conjuntamente às histórias da literatura. Os historiadores da literatura, Stegagno-Picchio e Merquior, analisados nesta dissertação, contemplam uma perspectiva historicista da literatura¹³, particularmente, cada um tem suas preferências narrativas (como veremos nos próximos capítulos), todavia, o *modus operandi* desses autores segue uma linha cronológica historicista tradicional voltada para análise dos clássicos da literatura brasileira¹⁴. Os autores escrevem conforme os antigos teciam suas histórias da literatura, isto é, não abandonam a forma

¹³ A preocupação com as formas de narrativas da História da literatura surgiu por volta das décadas de 80 e 90 do século XX, com as discussões feitas pelos estudiosos como Hayden White, Terry Eagleton, David Perkins, Siegfried Schmidt, Heidrum Olinto entre outros.

¹⁴ Apesar de manter um eixo diacrônico e linear do tempo como perspectiva, o discurso narrativo e analítico de Merquior é também voltado para questões intraliterárias.

narrativa de promover a sua História da literatura e a alçada de um cânone brasileiro pré-estabelecido pelos antigos historiadores.

É claro que para a escrita de uma História da literatura é preciso de um mínimo de manutenção ou conservação da tradição, porque não se faz uma História sem outra História. Notoriamente, historiadores da literatura leram outros historiadores da literatura para reformularem conceitos.

O diálogo entre a diacronia e a sincronia (História e presente), unindo significados consolidados a novos conceitos de ressignificação, está para todas as áreas do conhecimento, não somente histórias da literatura: é como um morro de areia que surge naturalmente a começar pelos ventos, aumentando sua forma (e ressignificando com o tempo), mas que “designifica” à medida que surgem os veementes desconstrutores a tirar partes do morro.

Chegando aos momentos finais, porém não conclusos, do arcabouço e pressuposto teórico no que tange à História da literatura, analiso mais um texto: *Iniciação aos estudos literários*, de Roberto Acízelo de Souza. O autor, ao falar sobre as relações contraditórias da História da literatura com a Crítica literária, afirma que a primeira nunca honrou por inteiro o compromisso cientificista de neutralidade. Ele argumenta que:

Nas suas realizações efetivas, frequentemente a crítica demandava os mesmos apoios conceituais da história – a psicologia, a sociologia, a filologia, e esta não evitava o contágio daquela, proferindo julgamentos explícitos – baseados nas mencionadas noções de autenticidade emocional e verismo figurativo, e até sem lastro conceitual reconhecível -, ou operando a partir de decisões críticas nem sempre declaradas como tal, caso, por exemplo, da exclusão de determinado autor ou obra do conjunto dos “fatos” estudados, bem como da variação do grau de atenção concedida aos escritores incluídos, materialmente visível no maior ou menor número de linhas dedicadas a cada um dos volumes de história da literatura. (2006, p. 96-97).

Vale salientar que a ciência se estabelece com a realidade material: observando e descrevendo, sem grande invento, sem subjetividade, com fidelidade, ou a tentativa do real. Os antigos analistas positivistas exigiam a neutralidade, o cientificismo e o rigor do método. Com base nas fontes, mantinham a maior distância possível do ponto de vista pessoal e ideológico.

Sob a mesma vertente de fidelidade à cientificidade, para se estudar a História da literatura, no século XIX, parte-se para adoção de uma perspectiva histórica positivista – a base da época –, buscando os fatos, as fontes, com rigor científico histórico, propondo-se a obter a objetividade e a neutralidade. Enxerga-se a História da literatura como uma linha de acontecimentos encaixados entre si, cronologicamente, e a cada época apresentará seus autores e obras, sem buscar obras isoladas.

Em suma, é inegável o fato de que a construção literária não se apega apenas ao contexto histórico. Contradizendo o rigor científico e a historiografia, a crítica literária absorve o juízo de valor, por conseguinte, as questões de objetividade e de isenção decaem. A crítica é pessoal e, em vista disso, tendencialmente arbitrária, desde que se prove com elementos do texto e marcas linguísticas. A cientificidade dos estudos literários, isto é, sua objetividade, choca-se com as tendências arbitrárias carregadas de subjetividade. Assim posto, mesmo que os historiadores da literatura se proponham a compor obras objetivas e neutras, não há como atingirem esse objetivo, pois todas são redigidas a partir de critérios de valor, de seleções (mais ou menos) pessoais, e inevitavelmente carregadas de subjetividade.

2 – HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA, DE STEGAGNO-PICCHIO

A *História* de Stegagno-Picchio é um livro fundamental para divulgação da literatura brasileira e da cultura brasileira para europeus. Sua primeira edição (1972) foi escrita na Itália e em italiano. Filóloga e professora de literaturas, reconhecida pelos seus estudos voltados às línguas portuguesas e neorromânicas italianas, Stegagno-Picchio mantém um olhar distante em relação ao Brasil¹⁵, ou seja, é outra percepção e ponto de vista, um assistir afetuoso acerca de nós. A própria autora relembra esse contexto quando argumenta que seu livro é escrito por “uma estrangeira e com óptica de estrangeira” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 14). Para um estudo acadêmico, a observação distante, por vezes, pode inibir envolvimento político-ideológicos. Todavia, mesmo afastada, a autora segue uma disposta tradição nas formas de narrativa e estudo da História da literatura brasileira, seguindo os moldes de autores antigos na construção da sua obra, renovando e oferecendo ao público-leitor italiano porções de inovação.

O caso de Stegagno-Picchio¹⁶ veste-se como de visitante, a autora esteve no Brasil a passeios ou a eventos que envolveram congressos, simpósios e organizações universitárias. Sua metodologia não parte da observação, da vivência com a sociedade brasileira, mas apenas bibliográfica.

A fins de entendimento de seu livro, não bastou apresentar obras literárias apenas, Stegagno-Picchio explicou ao leitor italiano o que é o Brasil, qual sua cultura, sua música, seu teatro, entre outras áreas do conhecimento. Nessa compreensão, a professora descreveu que “um leitor brasileiro dispensa alguma das informações que tinha sido indispensável proporcionar ao público italiano” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 14), isto é, a autora percorreu caminhos dos estudos da cultura, entre outras áreas do conhecimento, com propósito de explicar o Brasil¹⁷ para italianos, o que para brasileiros não seria necessário.

¹⁵ Segundo a nota editorial da edição brasileira de 2004, Stegagno-Picchio “inicia seu contato direto com a literatura brasileira, através da tradução de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, lançado em 1956, como *Fuoco spento*” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 9).

¹⁶ Seu ponto de contato com a nossa cultura veio em parte do poeta brasileiro Murilo Mendes, na década de 50. Mendes lecionou literatura brasileira para Stegagno-Picchio na Universidade de Roma.

¹⁷ Não é uma ideia nova a tentativa de explicar o Brasil, ou o que seja a nossa nação, através da História literária: autores como Almeida Garrett e Ferdinand Denis, no século XIX, já haviam escritos e feitos alguns diagnósticos a respeito da trajetória cultural brasileira.

Com base nas expressões sociais, Iuri Tynianov (2013) propõe uma perspectiva de sistemas. A Literatura, por si só, para o autor, é um sistema que tangencia outros sistemas (como a arte, o teatro, a música etc.). Esses sistemas, independentes entre si, convivem no mesmo ambiente social. Porém, segundo o autor, existe um sistema maior que os antecede: a cultura. Logo, Stegagno-Picchio, aparentemente ciente do processo, salienta que o estudo da cultura¹⁸ é fundamental para compreensão de dada sociedade.

A obra de Stegagno-Picchio foi bem recebida pela crítica literária brasileira. Nomes conhecidos dentro da História da literatura, como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, o próprio José Guilherme Merquior, entre outros, elogiaram-na pelo seu caráter de divulgação internacional da História literária brasileira. É válido salientar que Stegagno-Picchio (2004), inclusive, agradece a Merquior pela contribuição das profundas discussões metodológicas sobre a escrita da sua *História*.

2.1 – A estrutura

Durante a década de 1960, Luciana Stegagno-Picchio desenvolveu a sua *História*, finalizando-a no final dos anos 60. A primeira edição foi lançada no ano de 1972, volume 42 – dos 50 volumes, da coleção “Le letterature del mondo” –, cujo nome, em italiano, é *La letteratura brasiliana*. Posteriormente, em 1997, pela editora Nova Aguilar, Pérola de Carvalho e Alice Kyoko traduziram para o português, em uma primeira edição. Para a escrita desta dissertação, foi consultada a segunda edição brasileira, revista e ampliada, pela mesma editora, publicada no ano 2004, em único volume¹⁹. No prefácio à edição brasileira, a historiadora literária agradece a Alexei Bueno pela contribuição de dados que este forneceu à segunda edição, em suas palavras: “para esta segunda edição, deixo meu agradecimento a Alexei Bueno pela ajuda que continua a dar” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 15). As diferenças entre as edições serão descritas ao longo do desenvolvimento da dissertação, considerando o enfoque dado a este trabalho.

¹⁸ Em sua *História*, há um capítulo que se chama “Teatro, música popular, cinema. A crítica. O estilo brasileiro” que conduz uma narrativa sobre a cultura brasileira.

¹⁹ Edição com 744 páginas.

A autora desenvolveu sua *História* dentro dos limites temporais, à medida que surgiam novas edições, ampliava e revisava o conteúdo, escrevendo, inclusive, novos prefácios e capítulos. Esses prefácios eram destinados àquelas pessoas do país que seria lançado a obra.

A obra fora lançada quatro vezes: a primeira, como dito, em 1972 na Itália, *La letteratura brasiliana*; a segunda, em janeiro de 1997 também na Itália, *Storia della letteratura brasiliana* revista e ampliada; a terceira, em agosto de 1997, no Brasil, e traduzida para o português, *História da literatura brasileira*. Por fim, a quarta, em 2004, no Brasil, *História da literatura brasileira* revista e ampliada.

As diferenças entre as quatro edições já lançadas – duas italianas e duas brasileiras – são sempre de acréscimos de capítulos novos, revisão e ampliação dos textos que retratam a contemporaneidade; já os textos que apresentam os períodos literários – Barroco, Arcadismo etc. – não se modificam, apenas alterações em relação à ortografia e tradução. Acredito que autora altere frequentemente os textos voltados à contemporaneidade – século XX –, pelo fato de ela estar inserida e ter vivenciado esse momento, retratando possíveis reajustes e equívocos: excluindo, revisando e adicionando conteúdo.

A obra de Stegagno-Picchio é composta, na edição de 2004, por introdução²⁰ e seguida de dezessete capítulos, as bibliografias estão referenciadas ao fim de cada capítulo. Na edição de 1997, apresenta introdução, os mesmo dezessete capítulos e bibliografia ao final de cada capítulo; já na de 1972, apresenta introdução e quinze capítulos, com bibliografias ao final dos capítulos²¹. É válido ressaltar que a maior parte do conjunto bibliográfico é composta por especialistas brasileiros.

Em 1981, a autora lança um resumo de sua *História* maior, em francês, intitulado *La littérature brésilienne*, pela Universidade da France, dividindo em 8 capítulos. E em 1988, traduz para o português esse resumo: *Literatura brasileira: das origens a 1945*, dividido em 8 capítulos.

Saindo desses aspectos técnicos das edições da *História* de Stegagno-Picchio, nos quais considero ser de suma importância, pois visam organização da tarefa, foco-me numa breve análise interna da estrutura, além disso, também

²⁰ As introduções de cada edição são levemente revisadas e ampliadas, o que não afeta na compreensão e os mesmos significados que Stegagno-Picchio quer transmitir.

²¹ Os capítulos adicionados para as edições de 1997 e 2004 são: capítulo dezesseis “Dos anos do golpe ao início do século XXI” e capítulo dezessete “Teatro, música popular, cinema. A crítica. O estilo brasileiro”.

observo os aspectos extraliterários que a professora aposta. No primeiro capítulo “Caracteres da literatura brasileira”, observo que Stegagno-Picchio (2004, p. 29) dá atenção inicial para a Literatura já nas origens do Brasil ao revelar que “o Brasil nasce para a literatura aos 26 de abril de 1500, quando o almirante português Pedro Álvares Cabral toma posse”. No decurso do capítulo, a autora expressa que o gênero textual, nos primeiros períodos, é a descrição diarista do estrangeiro e a “narrativa de viagem, que visa a tornar conhecido do homem da Europa um mundo diferente” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 31).

Logo no segundo capítulo “As grandezas do Brasil e a catequese jesuítica”, Stegagno-Picchio manifesta que o nascimento da literatura brasileira está na *Carta* de Pero Vaz de Caminha, resumindo-a:

Se insere num preciso e bem definido gênero literário – o dos relatos de viagem, cuja redação em forma diarística e memorial entrara na prática portuguesa por volta da metade do século XV com os escrivães de bordo arrolados nas caravelas [...] Caminha narra a Manuel I a chegada à nova terra. (2004, p. 73).

Por conseguinte, a segunda linhagem para a professora seria a “literatura instrumental”, pois os autores – padres jesuíticos – escreveram para dois públicos: “de um lado, para as autoridades metropolitanas a quem referem os progressos da catequese, e, de outro, para um público indígena” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 75). Nessa divisão do livro, a historiadora menciona autores conhecidos como o padre Anchieta, Fernão Cardim e Simão de Vasconcelos.

Stegagno-Picchio (2004, p. 124) explica que, além dessa literatura instrumental, a História, no século XVI, foi “um novo gênero literário e a ela se dedicam, com espírito de exaltação genealógica ou de valorização de ordens eclesiásticas”. Ou seja, a Literatura passa a ser a História do Brasil, sendo a História as belas letras brasileiras. As narrativas tendem a valorizar as terras brasílicas, sua fisionomia, as grandes empresas realizadas pela colônia, e historicizar as paisagens locais era um dos feitos de se fazer Literatura.

Ademais, sua *História* trilha o clássico caminho histórico-cronológico descritos por outros historiadores da literatura brasileira, mantendo os períodos literários: começando pela *Carta*, seguido pela literatura jesuítica, Barroco, Arcadismo, Romantismo (dividindo esse período em três gerações), Realismo, Simbolismo, Pré-modernismo, até chegar no Modernismo. A autora desfruta de certa comodidade no

que diz respeito à periodização literária brasileira, não instigando novas transformações. Em relação a isso, Perkins (1999, p. 44) afirma que “à medida que os leitores já conhecem as taxonomias tradicionais, esperam-nas nas histórias da literatura”.

Percebo que Stegagno-Picchio reascende a tradição literária quando se observa a conexão entre os períodos. Em conformidade com a historiografia tradicional, um período literário é a reação ao anterior, mas que não existe uma divisão exata sobre quando há o progresso do próximo (Antonio Candido graceja com um “passar de bastão” entre as fases, porque não se sabe quando definitivamente se acaba um período e começa outro).

Dito isso, após rever uma escola literária estabelecida, um período literário propõe nova estética. Em outras palavras, os árcades mudaram o paradigma em relação ao Barroco, enquanto que os românticos criticaram a postura dos árcades; e os realistas abandonaram alguns aspectos do Romantismo. Essa ideia corrobora à teoria de Siegfried Schmidt, porque, entre outros estudos que o autor reflete, um deles é a coesão entre os períodos da História literária, como um fio condutor que os une.

Além de tal pressuposto, Schmidt desenvolve a EEL [estudo empírico da literatura], como apresentado nas concepções teóricas desta dissertação. O autor “propõe que levemos em consideração não somente os textos literários, mas toda a série de meios de comunicação supostamente disponíveis em uma sociedade determinada, cujo sistema literário está sendo investigado” (SCHMIDT, 1996, p. 124), ou seja, a imprensa, por exemplo, é um forte aliado à historicizar a Literatura, proporcionando a comunicação entre autores e leitores. A mídia é um influenciador e construtor de mentalidades. Desse modo, Stegagno-Picchio, ao historicizar sobre a imprensa do século XIX, que chegara junto com a corte de Portugal no Brasil e trouxera a viabilidade da divulgação das obras, valida a perspectiva teórica do autor: “a mídia, ao cristalizar convenções, define a esfera do público em uma sociedade. Determina as condições de produção e recepção para agentes em uma sociedade e seleciona, assim, indivíduos ou grupos sociais” (SCHMIDT, 1996, p. 124).

É notável que o historicismo caminha juntamente ao estilístico nos processos de escrita de Stegagno-Picchio em sua *História*. A autora aposta, ainda, no estudo

*interdisciplina*²² de se narrar História literária, pois convencionava velhos métodos aos que surgem, mantendo aspectos tradicionais no desenvolvimento da escritura (históricos, sociológicos e estilísticos) e acrescentando, com bastante novidade, aspectos da cultura brasileira (cinema, pintura, artes, música), explicando que é indispensável, para entendimento de textos, tais estudos da cultura. Cito:

Sem conhecermos o cinema, e o cinema brasileiro, não compreenderemos um corte narrativo como o adotado por João Guimarães Rosa em muitos de seus contos [...] Não se compreendem os poetas concretistas sem os pintores saídos do Modernismo-Futurismo, nem se decifra uma mensagem publicitária sem os seus antecedentes no experimentalismo linguístico das novas vanguardas. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 23-24).

A estrutura da sua formulação narrativa não foge da alçada histórica e estilística, mas também se volta a outros tópicos do conhecimento. Stegagno-Picchio ajusta ao “estilo brasileiro”²³ ao fazer História da literatura brasileira, já que há uma rede de saberes muito próximas que dialogam entre si, isto é, trata-se de um universo cultural, de um país, dos mais variados costumes, unificado em uma só língua, bastante difícil para qualquer estrangeiro compreender.

É interessante perceber, em síntese, que a autora só usa de dados pessoais (biografia), dos autores selecionados, caso tenha a ver com o texto literário. A exceção é Machado de Assis, já que o autor exerce forte influência na literatura brasileira²⁴.

2.2 – Os critérios de valor

Um dos aspectos centrais da História da literatura é tratar da nacionalidade. Este é um fator de classificação, pois o autor conta a Literatura de determinado povo. Dentro dessa formulação, há um fator essencial, que é o linguístico. A Literatura está associada às realidades que tangenciam e relacionam com os textos escritos às suas respectivas línguas, isto é, os campos extraliterários fazem parte do cotidiano de quem escreve, logo é a partir de uma língua que o texto surge, em consequência, uma História literária. Tal articulação envolve o teórico Franco Moretti

²² Grifo meu, pois Stegagno-Picchio ultrapassa barreiras disciplinares para eventuais interpretações textuais.

²³ Termo cunhado por Stegagno-Picchio ao retratar a cultura brasileira (capítulo décimo sétimo de sua *História*).

²⁴ Ver subcapítulo 4.1.3.

(2007, p. 33) quando alega que: “o historiador das formas literárias começa a buscar os fenômenos extraliterários que o ajudarão (quer ele saiba, quer não) a orientar e controlar sua pesquisa”.

Desse modo, o campo extraliterário faz-se necessário para o historiador literário e somente se estiver em consonância ao texto, porque “precisa basear-se naqueles aspectos da vida social que permitem que se explique aquele objeto concreto específico que é o texto em análise” (MORETTI, 2007, p, 41). Seria fácil, portanto, perceber que historiadores literários europeus, no século XVI, já teriam condições de construir suas próprias histórias da literatura, pois tem-se ricas tradições literárias e culturas antigas. Os historiadores podem, assim, promover inúmeros textos e bibliografias. Dado o início ameríndio, que Stegagno-Picchio chama de Novo Mundo, não há, tradicionalmente, uma definição do objeto de estudo, não se tem textos e nada que possa servir de base histórica literária: um começo de tudo – a *Carta* de Pero Vaz de Caminha entra naquela confusa discussão se é Literatura ou mero texto informativo. A *História* de Stegagno-Picchio, para isso, define seu ponto de partida a começar pelos critérios extraliterários, ou seja, elementos extralinguísticos e históricos que ajudam a fomentar a estrutura e o enriquecimento de sua *História*.

Stegagno-Picchio, ao expor a sua metodologia, na introdução, explica que para se falar de literatura brasileira, considera-se a chegada do português às terras brasileiras: “com base em critérios extraliterários, se se deveria falar em literatura brasileira desde o primeiro momento em que um europeu (português) quinhentista pôs os pés em solo americano” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 18). O início dos textos de Stegagno-Picchio prevalece o contexto, já que não existem fatores intraliterários no denominado período quinhentista.

Outro ponto de discussão apresentado pela autora é a questão da literatura colonial *versus* literatura nacional. Segundo Stegagno-Picchio, Silvio Romero, José Veríssimo, entre outros historiadores da literatura, haviam fomentado o debate sobre uma data ou obra fundamental divisora de águas das literaturas escritas em território brasileiro. Com efeito, tem-se datas especiais como: 1808 (chegada da corte portuguesa), 1822 (Proclamação da Independência) e 1836 (lançamento das obras *Suspiros poéticos* e *Saudades* de Gonçalves Magalhães) que foram alguns dos exemplos destacados.

Mesmo depois da passagem positivista para o campo estilístico²⁵, a Historiografia da literatura brasileira preocupou-se em separar o que era literatura colonial da literatura brasileira. Todavia, Stegagno-Picchio considera que, do século XVI até os dias de hoje, a literatura brasileira tem sua autodefinição, ou seja, um nível coletivo unânime em deduzir que as paisagens geográficas e humanas são diferentes daquelas europeias; e, em nível individualizado, há a efusão lírica própria dos escritores em território nacional, o que Stegagno-Picchio chama de introspectiva do *Homo brasílicus*. E completa:

A história da literatura que aqui se apresenta definiu antes de mais nada como literatura brasileira, objeto de seu estudo, todo o complexo dos textos literários compostos em língua portuguesa do século XVI aos nossos dias, no Brasil, por escritores nascidos ou amadurecidos dentro das coordenadas culturais brasileiras [...] só o ato de escrever uma história da literatura já implica o reconhecimento da legitimidade de considerar os fatos literários sob um ângulo histórico. Mais: de reconhecer autonomia e individualidade estética tanto às personalidades literárias isoladas como à estrutura na qual elas operam. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 20-21).

Para aqueles autores nascidos aqui e vividos em Portugal, ou, ao contrário, nascidos em Portugal e amadurecidos no Brasil, estes fazem parte do “espaço cultural” da língua portuguesa, reflete, por isso, o fator linguístico, sem a perda da autodefinição brasileira. Ronald de Carvalho (1984, p. 52) acena, em sua *Pequena história da literatura brasileira* – primeira edição de 1919 – que, no Brasil, “o idioma falado por nós já apresenta singularidades notáveis; nossa prosódia tem acentos mais delicados que a lusitana, e há na sintaxe popular muitas particularidades interessantes. Temos, também, um extenso vocabulário, essencialmente brasileiro”. O estrangeiro vivido aqui, por exemplo, reconhece, conforme vivência e experiência o território nacional, a autodefinição brasileira apenas em sua base empírica cotidiana; e compreende o Brasil, a sua língua e o brasileiro enquanto próximo.

Outro critério a relevar é a *História* de Stegagno-Picchio como um todo, que, ao meu ver, vai além de História da literatura brasileira, corroborando ser uma História da cultura brasileira, haja vista o seu grau conteudista em diversas áreas do

²⁵ Que valoriza e dá autonomia para o texto como objeto de pesquisa, evitando que o exame sociológico, dentro das narrativas das histórias da literatura, sobrepuje a análise estética.

conhecimento brasileiro. João Barrento (1986), valendo-se em divulgar a introdução de uma *História da literatura alemã*, escrita em 1979²⁶, replica que:

A história literária pode dar relevo à literatura didáctica e moralizante; mas pode também – sem ir contra os seus princípios básicos –, na fase de nascimento dos meios técnicos da comunicação de massas, dar preferência ao cinema, à peça radiofônica ou televisiva, desde que na sua divulgação e recepção se manifestem deslocamentos do processo de comunicação social. (BEUTIN, p. 115).

É um método arbitrário que Stegagno-Picchio utilizou na construção de sua narrativa. Ela como narradora desta *História*, a fim de contá-la a estrangeiros, inicialmente, foi além das narrativas das antigas histórias literárias. Apresentou uma quantidade elevada de dados culturais do Brasil, indicando que, na década de 70, o europeu ainda tinha um olhar exótico e diverso do brasileiro.

A princípio, posso estabelecer o contato e o diálogo com a Teoria da história da literatura, pois ao perscrutar David Perkins e Siegfried Schmidt, autores já mencionados, dispostos a investigar e analisar questões referentes às construções e narrativas das histórias da literatura, percebo que há uma conexão no que tange a arbitrariedade do narrador. Nesse caso, Stegagno-Picchio segue sua própria vontade no feitiço da sua *História*, sem deixar que a tradição historicista ou estilística fosse descartada, ou seja, uma perspectiva historicista da literatura somada ao juízo de valor parcial da autora, corroborando com Roberto Acízelo de Souza (2006), que salienta que a construção narrativa é pessoal e tendencialmente arbitrária.

Por conseguinte, não menos importante, a conservação de uma tradição no projeto de escritura semelhantemente a consagrados historiadores literários como, por exemplo, Silvio Romero, José Veríssimo e Antonio Candido faz-se presentes nos textos da *História* de Stegagno-Picchio. A manutenção seleta de nomes clássicos, ora prestigiada pela filóloga, fomenta o cânone já reconhecido na academia brasileira. João Barrento (1986, p. 25) reforça essa seletividade canônica ao esclarecer que “a organização de qualquer história da literatura terá inevitavelmente de passar por um processo de selecção e valoração, e chegar à definição, sempre controversa, de um cânone”. Não obstante, a autora direciona outros traços

²⁶ BEUTIN, W. et al. História da literatura: porquê e para quê? In: BARRENTO, João. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastant, 1986, p. 111-117.

metodológicos, contrários às escritas dos antigos, porque o seu público alvo são os italianos.

Para Stegagno-Picchio (2004, p. 22), o objetivo de sua *História* é identificar a essência de uma “tradição estilística autônoma”, ao passo que simboliza o processo formador da tradição nos séculos. Há um duplo caminho de tema e expressão, respectivamente: o tema calcado em perspectivas históricas e sociológicas, isto é, a obra (conteúdo) está relacionada aos fatos e processos históricos-sociais; enquanto que a expressão é o estilo do texto si, os meios linguísticos e sua produção interna. Vale ressaltar que a língua portuguesa, para a autora, é fundamental na criação artística local (nacional), mas não define a receita. A obra ganha uma nacionalidade, mas não está presa a ela, pois a arte poderá transcender esse meio de classificação.

2.3 – A concepção historiográfica no processo de escritura

A princípio, posso separar em dois momentos históricos a escritura da *História* de Stegagno-Picchio. Em primeiro, o seu livro foi finalizado no final da década de 1960 e publicado em 1972. Neste ínterim, temas como o tropicalismo, bossa-nova, fundação de Brasília, ufanismo militar, expansão das multinacionais etc., reverberavam nas relações internacionais. Muitos prestigiavam o Brasil, que era exemplo de diplomacia e paz. Enquanto que a Europa sentia-se ressecada pelas duas grandes guerras que ainda se faziam muito presentes no imaginário do povo europeu. O Brasil era “o país do futuro”, rico em miscigenação cultural e linguística, povo mestiço e “feliz”, povo que os estrangeiros achavam viver em felicidade, e que parecia ser um mundo melhor e mais humano; um Brasil mítico, no entanto.

Já num segundo momento – quando Stegagno-Picchio retoma seus estudos das literaturas brasileiras das edições de 1997 e 2004 –, o Brasil vive um outro tempo e não é mais um país fabuloso aos olhares dos europeus. A Europa do século XXI reergueu-se das cinzas pós-guerra, os países estão reconstruídos econômica e culturalmente dos estragos que as duas grandes guerras causaram.

De acordo com Stegagno-Picchio, nesse processo brasileiro do antes e depois, que o Brasil descobriu Portugal, assim como Portugal redescobriu o Brasil:

O Brasil descobriu Portugal e Portugal, num retorno das caravelas, voltou a descobrir o Brasil e a ser por seu lado colonizado pela expressão linguística, as telenovelas, os romances, a poesia, a comida e as formas de tratamento do Brasil. O mesmo, embora num nível epidérmico, ficando para ele excluído o plano da língua, aconteceu com a Europa que, depois da diáspora dos anos 1970, depois da inserção na cultura da bossa-nova e da música popular brasileira [...] continua todos os dias a descobrir no bem e no mal o novo Brasil. (2004, p. 700-701).

O olhar afetuoso do europeu – inclusive o de Stegagno-Picchip –, que outrora era amável pelo Brasil, está, no século XXI, menos aflorado e as expectativas não são as mesmas, evidentemente: a noção de tempo é diretamente relacionada à apreensão da História. Trabalhar com História da literatura é trabalhar com a História, e a História não existe sem o tempo.

Quando se há uma História, há também um narrador que tende à mudança conforme o passar dos anos: mudanças são inevitáveis; é da natureza humana. Os processos históricos afetam o narrador, as diferentes visões de um período são inevitavelmente outras noutro tempo.

Mudanças sociais ocorrem no transcorrer da História, a Literatura acompanha tais alterações. Em consequência, o autor que atualiza e revisa sua História literária, certamente mudará algumas de suas posições. Schmidt (1996, p. 109) defende o “conceito de mudança literária como uma mudança social, isto é, como uma mudança nas estruturas e funções do sistema social literatura” (p. 109). Para minimizar o impacto das mudanças históricas e possíveis contradições a si, o historiador precisa estar munido de um processo metodológico e teórico que seja sólido, em que a apresentação narrativa, durante o desenvolvimento da escrita, tenha base e fundamento – como a construção de uma casa tem seu alicerce fixado para que no futuro não desabe.

Inteirada da evolução histórica literária, Stegagno-Picchio fixa, de antemão, três possibilidades para se explorar os textos literários que irá abordar em sua *História*. Em primeiro, a “História do por quê”, que tem um traço sócio-político, cônica e apoiada nos escritos de Silvio Romero; em segundo, a “História do como”, ou seja, o traço estilístico que se faz para análises textuais, embasada na proposta de José Veríssimo; e, em terceiro, a “História da cultura brasileira”, abrigo que a autora utiliza caso as duas primeiras perspectivas não deem conta de eventuais explicações sobre determinado texto ou período histórico.

Tendo esses princípios, a sua *História* estaria, de certo modo, contaminada não só pela tradição canônica das histórias literárias, como também do apoio metodológico doutros historiadores literários.

A fim de sintetizar a direção que Stegagno-Picchio norteou seus estudos literários brasileiros, além dos três pontos já citados, o fator linguístico e o “estilo brasileiro”²⁷ também fortaleceram as concepções históricas, porque demarcam a linguagem e o espaço-geográfico brasileiro. A autora cita e amplia: “o ‘estilo brasileiro’, e não só o literário, mas também o cultural, no sentido mais amplo da palavra, no plano antropológico como no da língua, da religião, da expressão artística, é, por definição, compósito.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 170).

É notório que no século XXI houve uma expansão nacional, o Brasil é menos centrado no eixo Rio-São Paulo. Isto acarreta num efeito histórico, que provavelmente proporia novas metodologias e concepções historiográficas. Stegagno-Picchio assevera que o parâmetro para o “novo estilo brasileiro” resulta de mistura de estilos, de heterogenia fônica e de múltiplas vozes brasileiras, não mais de um único estilo homogêneo e centrado. De acordo com a historiadora literária:

Se, no fim do século XIX, Silvio Romero definia a literatura brasileira como manifestação de um país mestiço, será fácil para nós defini-la como expressão de um país polifônico: em que já não é determinante o eixo Rio-São Paulo, mas que em cada região desenvolve originalmente a sua unitária e particular tradição cultural. É este, para nós, no início do século XXI, o novo estilo brasileiro. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 701).

²⁷ Como descritos anteriormente nos subcapítulos 2.1 e 2.2.

3 – HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA, DE MERQUIOR

Quando José Guilherme Merquior promoveu sua *breve História*, em 1977, já surgem críticas acerca das narrativas das histórias da literatura, as quais ocorrem com mais força e frequência nas décadas de 80 e 90 do século XX, levantadas por David Perkins e Siegfried Schmidt, por exemplo. Por conseguinte, caberiam indagações: por que mais uma escrita da História da literatura brasileira? O que de diferente poderia ser interpretado? Verifico em Franco Moretti que:

A história literária nunca deixou de ser *histoire événementielle*, na qual os “eventos” são grandes obras ou grandes indivíduos. Até as grandes controvérsias, quando tudo é dito, giram quase exclusivamente em torno da reinterpretação de um número pequeníssimo de obras e autores. (2007, p. 26).

Qual outro grande evento Merquior poderia destacar? Há outros eventos a se considerar no passado? Reinterpretar (reler) e repetir o passado pelos mesmos ou por outros motivos? Na verdade, toda História da literatura quer ensinar alguma coisa, assim Merquior também quer ensinar na sua escritura. A interpretação literária está além de breves teorias, sempre é aberta a novas motivações e significados. Nessa perspectiva, Moretti (2007, p. 55) ainda afirma que “a literatura é o ‘meio-termo’ por excelência e sua função ‘educacional’, ‘realista’, consiste exatamente em nos treinar sem que percebamos para uma tarefa interminável de mediação e conciliação”. E no mesmo universo, relembro Siegfried Schmidt (1996, p. 110), pois “a história literária é, sem sombra de dúvida, uma instituição política e social”.

Seja por interesses políticos ou educacionais, Merquior teria de fazer algo inovador, pois o público-leitor era o brasileiro, já embebedado por inúmeras histórias literárias. Logo, a sua *breve História* deveria manter um discurso, uma perspectiva ou metodologia diferenciada: e são esses caminhos seguidos pelo autor. Ao ler a *breve História*, percebo o tom narrativo distinto, pouco menos preocupado com a História dos autores, afrontando os seus respectivos textos literários.

Adotando passos semelhantes a de José Veríssimo, ou seja, a importância estilística da obra por si só como metodologia, Merquior tem um olhar interno da nossa cultura (pois é brasileiro). Por esse motivo, está muito mais pretendo às ideologias políticas do país e exaltação (mesmo que inconsciente) da nação

brasileira²⁸.

Sua *breve História* é um novo modo interpretativo sobre a literatura brasileira, aquilo que Compagnon estabelece como manter a tradição acrescentando novas interpretações. Como demonstrarei, o texto de Merquior renova a História da literatura brasileira, é um outro modo de contar sobre um cânone pré-estabelecido.

3.1 – A estrutura

A escritura da *breve História* de Merquior iniciou-se na década de 70 e a primeira edição foi lançada no ano de 1977, em volume único – volume 182 da *Coleção de documentos brasileiros da Livraria José Olympio Editora*. A que possuo e foi utilizada e consultada durante a dissertação é a quarta edição ampliada da editora *É Realizações*, do ano de 2014, em volume único²⁹. Todas as versões já lançadas, 1977, 1979, 1996 (editora *Topbooks*) e 2014, mantêm textos idênticos, contudo atualizados nas normas ortográficas (apenas acrescenta-se fortuna crítica, no prefácio e no posfácio, na edição de 2014, todavia não escrita pelo autor).

Como a nova edição de 2014 não teve ampliação dos textos por parte de Merquior, fica restrita uma noção interpretativa para a década de 70 e naquele contexto. É sabido que Merquior iria desenvolver uma continuidade da sua *breve História* (um volume II?)³⁰, pois faz uma análise até o início do século XX, deixando nomes suspensos como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira entre outros modernistas, mas sem analisá-los. O jovem crítico literário escrevera a *breve História* com 35 anos de idade e, até onde pesquisei, não descobri o porquê de o autor não realizar a continuidade da obra.

O livro compõe-se de quatro capítulos, sem introdução ou conclusão. Porém, antes do primeiro capítulo, observa-se uma mensagem para o público-leitor, no qual Merquior esclarece suas intenções, dando um norte para aqueles que pretendem ler a obra.

É válido salientar que, como qualquer outro historiador literário brasileiro que preze a descrever o início literário brasileiro, Merquior explica nossa origem literária

²⁸ Vide o caso de Machado de Assis, em que Merquior tem um apreço gigantesco, sem dúvidas, pelo autor – uma denotação em demasia.

²⁹ Edição com 400 páginas.

³⁰ Em uma epístola “Ao leitor”, Merquior (2014, p. 34) ponderou: “este livro foi quase totalmente redigido na Alemanha, no verão e outono de 1971. Espero poder completá-lo, trazendo o estudo, no mesmo diapasão sintético, até as nossas letras contemporâneas”.

a partir do primeiro capítulo “A literatura da era Barroca no Brasil”. Como assevera o autor, tradicionalmente, é comum avaliar os primeiros textos (*Carta de Pero Vaz*).

Cito Merquior:

É costume iniciar a história da literatura nacional pelo exame das obras escritas, quase sempre sem intenção artística, por colonos ou viajantes, nos dois primeiros séculos do Brasil. O maior, quando não exclusivo, interesse dessa prosa de notícia do país é documental: são textos que mostram as condições de vida e a mentalidade de seus fundadores e primeiros habitantes. (2014, p. 36).

O historiador literário chama essa literatura dos primeiros tempos de “literatura documental”, sendo exemplar a *Carta*, “de Caminha, o primeiro a enaltecer a maravilhosa fertilidade do solo [...] [o] enaltecimento da terra sobreviverá, fora dessa prosa não artística, na poesia barroca e no nativismo” (MERQUIOR, 2014, p. 37). No mesmo capítulo, destaca também o aprofundamento da literatura catequética e o avanço jesuítico. Conforme David Perkins, posso afirmar que:

As histórias da literatura são feitas a partir de histórias da literatura. Não apenas suas classificações, mas também seus enredos são derivados de histórias anteriores na mesma área. Uma história literária pode ser uma mimese precisada do passado somente se todas histórias literárias que ela ecoa também o são. (1999, p. 45).

Nesse sentido, o “costume de iniciar a história da literatura nacional” dito por Merquior, reflete à teoria de Perkins, pois evidencia que o historiador literário leu outros historiadores literários. No segundo capítulo “Neoclassicismo”, Merquior destaca o primeiro período literário brasileiro, dito pelo autor, ideologicamente articulado:

Até então, o isolamento havia sido a norma da nossa produção artístico-intelectual, isolamento mal disfarçado pela sociabilidade áulica, artificial, episódica e efêmeras das “academias” do Setecentos barroco. Só com as letras neoclássicas, de fundo nativista, da “escola mineira” é que se concatena o nosso “sistema” literário [...] O nosso neoclassicismo já é uma literatura brasileira *consciente*, mesmo que ainda não seja uma literatura nacional *consciente de sua brasilidade*. (2014, p. 65, grifo do autor).

Fatores como o indianismo, as questões espaço-geográfico, nova linguagem para o português, ascensão da cultura local entre outros foram temas literários que se distinguiram da metrópole portuguesa. Os árcades, apesar de preservarem as

tradições europeias, deram os primeiros passos para divulgar um cenário independente que progredia nas terras brasílicas. Vale lembrar que o “sistema” literário ao qual Merquior refere-se, é baseado na tese de Antonio Candido, que está contida no livro *Formação da literatura brasileira*: a ideia de que o surgimento de uma literatura brasileira mais consciente e um pouco mais autônoma, teria início a contar no Arcadismo.

A inovação de Merquior não corresponde às periodizações. As velhas formas clássicas de periodização da literatura brasileira persistem: o capítulo terceiro intitulado “O Romantismo” estende-se do início do século XIX (no Brasil) ao surgimento de alguns textos de Machado de Assis e “o certo é que, nos anos de 1880, a literatura brasileira já não obedecerá a outras orientações estéticas” (MERQUIOR, 2014, p. 174). O quarto capítulo, intitulado “O segundo oitocentismo” é onde se descreve toda a perspectiva pós-romântica, por volta de 1870 ao início do século XX (Realismo, Naturalismo, Determinismo, Positivismo, Impressionismo etc.).

No final da obra, há uma bibliografia e um interessante quadro cronológico (com datação das principais obras canônicas e eventos no Brasil e no mundo, registrando marcos importantes na História política e social) como organização textual. Como uma forma dinâmica, nesse mesmo quadro, têm-se espaços para possíveis preenchimentos caso o leitor se sinta à vontade para escrever: “que o leitor se considere convidado a completá-lo com outros marcos e pontos de referência” (MERQUIOR, 2014, p. 33).

Em vista disso, a retrospectiva de Merquior é sua exposição do seu conjunto de obras artísticas e épocas representadas a começar na *Carta*. Siegfried Schmidt (1986, p. 104-105) demonstra congruência à narratividade histórica: “os historiadores literários, em virtude de seu discurso, impõem certas estruturas, ordens [...] os quais consideram como dados ou testemunhos de acontecimentos históricos”. Em função disso, o caminho historicista de Merquior, iniciando sua narrativa baseado do Brasil descoberto, funciona como ponto de apoio organizacional do texto. Não há um rigor datado (como na História da literatura de Silvio Romero, por exemplo), todavia é sua base. O autor especula a periodização, geralmente, elencando obras canônicas, textos ou autores que quebraram paradigmas ou propuseram mudanças de estilos literários. A obra, enquanto monumento, também serve de base para marcar períodos.

David Perkins (1999, p. 55) argumenta que “as taxonomias são determinadas pelas exigências lógicas e estéticas da história da literatura”. Os processos taxonômicos nas histórias literárias, isto é, as classificações, são princípios básicos da organização textual do historiador literário. Já que a Literatura não tem uma distinta categoria, fica a critério do autor e do seu ponto de vista avaliar e classificar. É importante observar que periodizar conduz uma ideia de classificar. As demarcações, através do texto artístico como um monumento, nas categorias das escolas literárias brasileiras (Arcadismo, Romantismo, Realismo etc.), são novas posturas de Merquior frente às antigas historiografias. Ou seja, enquanto que a historiografia literária tradicional divide as fases por datas, Merquior eleva o texto literário para separar os períodos literários. E, assim, “nos exemplos mais simples, o historiador da literatura tenta organizar as classificações em um sistema ou estrutura elegantes” (PERKINS, 1999, p. 55). Em suma, a fundamentação historicista de Merquior é uma sintonia com o traço linear e a graduação monumental artística em sua *breve História*.

3.2 – Os critérios de valor

Nos livros de histórias literárias, existem casos como a falta de uma introdução ou prefácio, de modo que, para saber a metodologia, o objetivo e as perspectivas do autor, deve-se analisar minuciosamente o seu texto ao longo da leitura. Há outros casos mais compreensíveis, o historiador literário mantém a clareza de suas intenções, seus métodos e critérios utilizados através de prefácio, introdução ou carta ao leitor. A exposição de Merquior “Ao leitor”, antes de iniciar o primeiro capítulo, permite sua compreensão de método: acessibilidade, sensibilidade e senso da forma são alguns de seus princípios iniciais.

De acordo com Siegfried Schmidt (1996), a narratividade do historiador literário depende dos seus interesses:

A narração [...] ocasiona uma ordem ou unidade dominada esteticamente, que depende exclusivamente da atividade construtiva do historiador, de seus interesses, pressuposições, valores, competências e assim por diante. Coerência, unidade, verdade, sentido histórico, etc. fazem parte do modelo de história do historiador e não são traços inerentes à “própria história”. (p. 107).

Tais princípios narrativos, que envolvem interesses próprios do historiador, como expõe Schmidt, dialogam com as compreensões metodológicas de Merquior. Suas pressuposições, pautadas nos seus valores, dizem respeito a seu modelo de historiar. O historiador literário pondera que a acessibilidade de seu texto, ou seja, o feitio de sua narrativa, contribui “para restabelecer o diálogo entre os estudos literários e o homem sensível de cultura média” (MERQUIOR, 2014, p. 31). Retomo Siegfried Schmidt quando afirma que:

História literárias podem ser tão multifacetadas quanto os historiadores que as escrevem. A diferença entre histórias literárias é constituída por diferenças em intenção, interesse, legitimações e nos procedimentos ou métodos aplicados. Um historiador literário autoconsciente deve, portanto, ser explícito em relação a questões sobre propósitos, interesses e necessidades de grupos sociais, comunidades de pesquisadores ou outras circunstâncias em função de que ele pretenda construir uma história literária. (1996, p. 116-117).

Preocupado com o público-leitor médio e desapegado daquele escopo técnico-acadêmico (no entanto sem excluí-lo), Merquior (2014, p. 31) avalia que se recusou “a toda erudição de cunho rebarbativo e a todo excesso de terminologia especializada”. Na tentativa de atrair, por essa razão, o interesse do público geral, o historiador literário considera que a linguagem de alguns tecnicistas modernistas tende a manter afastado esse leitor mediano.

O historiador literário, estabelecendo laços canônicos literários, não tenta reinventar o pré-estabelecido (ou o institucionalizado cânone), sua seletividade de textos acompanha a crítica moderna, mantendo-se articulado com um consenso tradicional, iniciado, no Brasil, com a *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero. Isso quer dizer que sua seleção canônica de obras e autores, outrora já havia sido analisada por uma crítica especializada.

Em seu texto “La canonicidad”, Wendell Harris salienta a noção das funções dos cânones. O autor aponta que o cânone promove o modelo e o impulso da difusão cultural, possibilitando que o passado seja transmitido para novas gerações. Além disso, disponibiliza uma referência comum entre os interlocutores, assegurando teorias e textos do passado para estes. Tal ideia de legitimação canônica, muitas vezes, estabiliza um padrão de compreensão textual e determina parâmetros para o fomento dessas obras selecionadas. O autor explicita:

Cualesquiera que sean las funciones que rigen las selecciones, es importante reconocer que, aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen os textos, no de los textos en sí mismos. (HARRIS, 1998, p. 56).

O acúmulo de leituras sobre determinado cânone é a principal fonte para a canonicidade, mas não a obra em si. Logo, a composição canônica de Merquior pretende estimular um outro tipo de leitura à sua seleção, ou seja, elevar a canonicidade daquilo que já é o cânone brasileiro. Somada aos preceitos técnicos de outros críticos literários, a sua concepção individualizada é o que dá novas luzes e olhares para enaltecer e legitimar ainda mais as obras.

No que concerne à perspectiva de Merquior, a forma-conteúdo literária (ou seja, o texto) é presa a um período, expressando uma sensação do real daquele momento em que se escreveu o texto. A interpretação da forma-conteúdo literário será afetada em outro tempo, por isso representar historicamente a obra é sua marcação no passado e no presente. Destaco que “qualquer valorização de um texto literário é, em realidade, um julgamento sobre o quão bem o texto em questão atende às necessidades e mudanças de indivíduos e sociedades, ou seja, quão bem ele realiza funções específicas” (SMITH *apud* HARRIS, 1998, p. 49-50). Merquior, ao interpretar o texto literário, julga-o, fragmenta-o e não o vê singular. No entanto, percebe sua transcendência monumental, sua arte, seu primor e requinte – como uma escultura artística.

As passagens retiradas das obras literárias e expostas no corpo do texto de sua *breve História*, a fim de posicionar-se, não condenam a forma poética, para o autor. Os textos literários podem ser analisados em partes sem que haja grandes prejuízos de sentido (Cf. MERQUIOR, 2014).

Em função disso tudo, para o autor, o senso da forma³¹ é a capacidade para observar a obra literária num todo ou em partes, contudo sem desmerecer seu contexto, pois não há “voz” para o texto literário fora de contexto, como Merquior relata (2014, p. 33): “é preciso não esquecer que o texto literário só ‘fala’ se posto em contexto – no contexto dos seus irmãos de gênero e estilo, e no contexto concreto de sua época”.

Ainda em seu juízo de valor, o historiador acredita que “a evolução das formas literárias não é um processo autossuficiente” (2014, p. 33), pois depende de

³¹ Termo cunhado por Merquior.

um leitor – leitor este que Robert Jauss, fundamentado na estética da recepção, verá como alma para o processo do ciclo literário –, especializado ou não, julgador dos textos. Ademais, a forma literária não se reduz aos processos evolutivos da humanidade, a sua autonomia somada às leis próprias distingue-se das outras áreas do conhecimento, como Sociologia, Filosofia, História, Psicologia etc.

Na narrativa de sua *breve História*, não se tem uma preocupação com a Teoria da história da literatura, apenas o seu reconhecimento. Suas palavras circulam livremente à sua seletividade. O apreço pela tradição e o cânone instituído brasileiro simultaneamente ao método da acessibilidade, aproximando leitor e cânone, é o desafio proposto por Merquior. O método do historiador literário parte da obra literária: com ela em mãos, o autor estuda o seu contexto e detém-se na análise do texto.

Felizmente, o método da acessibilidade é levado a sério por Merquior, pois a linguagem utilizada em seu texto é compreensível e acessível. Recorrentemente, o autor, complacente ao seu leitor, destaca seus intuítos, propósitos e porquês de seus discursos.

3.3 – A concepção historiográfica no processo de escritura

Como esclarecido no desenvolvimento teórico deste trabalho, a História da literatura nacional, em sua ascensão no século XIX, desenvolveu-se numa visão sociológica mais do que estética, pois compreendia termos da intelectualidade de um povo, discutindo temas etnológicos e geográficos (preocupada com uma *dawrvinização*). Silvio Romero, o precursor nesse assunto, não poupou o evolucionismo literário apoiado das crenças sociológicas. Afinado ao tema, e apesar de tecer críticas às ideologias positivistas e evolucionistas, Merquior reconhece o lugar pioneiro de Romero:

Os juízos estéticos de Silvio Romero são às vezes claudicantes, às vezes insustentáveis [...] contudo, o estilo ágil e combativo facilita a leitura, e o patriotismo sem ufanismo faz desse colosso historiográfico, ao qual se deve fixação definitiva (em termos globais) do nosso *corpus* literário, um depoimento fundamental sobre o itinerário da cultura brasileira. De registro igualmente obrigatório são os livros em que Silvio coligiu, de forma pioneira, os contos e cantos folclóricos do Brasil. (2014, p. 191).

O *corpus* literário estabelecido por Romero, igualmente, é referido pela *breve História* de Merquior – porém com outros critérios de valor, ideologias, conceitos etc. As obras literárias, para Merquior, por representarem esses aspectos monumentais, por si só, podem servir de marcos cronológicos.

A datação surge como aspecto didático ou pedagógico com a intenção de apreensão do conhecimento e organização. Logo, nada o impede de marcar posições na História da literatura a começar pelas próprias obras. Os aspectos canônicos são muito latentes, pois o autor divulga as escolas literárias elencando determinados textos para o período, por exemplo: “[a] literatura romântica é um conceito que engloba textos como a ‘Canção do exílio’, *Iracema*, ‘Meus oito anos’ ou ‘o Navio negreiro’” (MERQUIOR, 2014, p. 102).

O autor torna monumental, como pilares, os textos em cada íterim. Tais textos fazem parte da “elite” canônica já instituída por antigos historiadores. Com efeito, o historiador literário mantém a linha cronológica (diacronia), traçando comparações entre as obras, dentro do mesmo período (sincronia): compara Gonçalves Magalhães a Gonçalves Dias, Macedo a Alencar, Machado a Pompeia etc.

Vale realçar que a arte literária, em um processo historiográfico, está dividida em três funções, de acordo Merquior (2014, p. 247): “edificação moral, divertimento e problematização da vida, a literatura da era contemporânea – a literatura da civilização industrial – cultiva preferencialmente a última”. Exageradamente, a partir do Romantismo, a problematização da vida tornou-se a *hipergênese*, estando acima da edificação e divertimento que se viram quase excluídas.

A hegemonia da função problematizadora, para Merquior, justifica-se pelo fato da instabilidade de valores. A humanidade de antigas civilizações contemplava o equilíbrio e virtudes que as civilizações modernas não detêm. Obviamente, as antigas civilizações reconheciam os problemas sociais e crises ideológicas, no entanto preservavam uma certa “coesão espiritual que a nossa civilização não mais [...] experimenta, *porque não mais oferece a seus filhos uma orientação global da existência unanimemente aceita e partilhada*” (MERQUIOR, 2014, p. 248, grifo do autor). Por conseguinte, com a falta de estabilidade na modernidade, criou-se um caminho para enraizar a problematização, e são nomes da tradição literária moderna

aqueles que corroboram com os contratempos da vida cotidiana. Merquior assevera que:

Para nós, nomes como Goethe ou Hölderlin, Dostoiévski, Kafka ou Fernando Pessoa representam, antes de mais nada, grandiosas tentativas de discutir o sentido da existência; por causa disso é que eles se inscrevem no centro vivo da tradição moderna. (2014, p. 248).

Já no Brasil, um grande problematizador e inscrito na tradição da modernidade, conforme o historiador literário, é Machado de Assis, que cunhou a universalidade humana e pôs as dúvidas existenciais, através da linguagem e arte literária, no imaginário de seus leitores.

Em suas concepções historiográficas, há outras duas vertentes, em suma, a serem consideradas: a) segundo relata Merquior, a instância decisiva da interpretação não é a vida dos escritores, é a linguagem da obra – o foco do olhar crítico deve sempre incidir no universo das formas-conteúdo (textos), sede da verdade estética; b) a monumentalização da obra, sem excluir o historicismo circundante, é o que sedimenta e solidifica a verdadeira arte no tempo. Por isso mesmo, a forma literária, mesmo que fragmentada, é o que dá metodologia e História para a sua *breve História*.

4 – O COTEJO ENTRE AS HISTÓRIAS DA LITERATURA EM PAUTA

Antes de adentrar no cotejo entre as *Histórias*, gostaria de tecer alguns breves comentários sobre a tradição nas histórias da literatura. Considerando-se que esta dissertação está vinculada a prosadores canônicos brasileiros, é válido ressaltar algumas ponderações acerca do tema.

Quando folheio uma História da literatura, existem lá muitos nomes, todavia nem todos são analisados, muitos apenas estão indicados como leitura. Com efeito, historiadores da literatura brasileira, em geral, contemplam autores que já foram diagnosticados como excelência por outros historiadores da literatura, prestigiando tradição, obra literária, classificação (taxonomia), periodização etc. David Perkins (1999, p. 44) expõe que: “o conteúdo da mente de qualquer indivíduo consiste sobretudo de ideias recebidas, inclusive as taxonomias tradicionais [...] em qualquer história da literatura abrangente a maior fonte de taxonomias será a transmissão cultural”. Assim, o cânone, por uma sequência tradicional, é arbitrário e vem doutras épocas passadas.

Caberia perguntar-me: que cânone é esse? É certo dizer que uma seleção se faz necessária, porque, de acordo com Harris (1998, p. 42), “las listas de autores y textos – como en las antologías, programas y reseñas críticas – son cánones selectivos”. E, próximo a isso, Harold Bloom assevera que (2001, p. 12): “é possível escrever um livro sobre vinte e seis escritores, mas não sobre quatrocentos”. Por causa disso, a seleção canônica marca posição, prefere e escolhe um número de textos, o qual, outrora, foi oficializado e reconhecido pelos historiadores.

Além disso, ressalvo outra indagação: os historiadores literários estariam despreocupados com a acumulação teoria acadêmica? Marcadamente, houvera inúmeros ensaios e textos que tentaram promover novas perspectivas para a História literária. Algumas propostas sucederam-se de modos interessantes, mas o que se viu, na maioria dos casos, foi o antigo cânone que se preservou em narrativas as quais não pouparam a repetição da tradição³².

³² Numa busca pela *internet*, achei algumas histórias literárias atuais, de 2010 em diante, que firmam e simbolizam o aspecto tradicional, cito alguns exemplos: *História da literatura brasileira* (2010), de Carlos Nejar; *História da literatura ocidental: sem as partes chatas* (2014), de Sandra Newman; *A poeira da Glória: uma (inesperada) história da literatura brasileira* (2015), de Martim Vasques da Cunha; *História bizarra da literatura* (2017), de Marcel Verrumo. Numa leitura breve sobre tais textos, percebi a continuidade da literatura canônica.

No meu caso, que é análise entre histórias da literatura, optei por verificar nomes de maior relevo na literatura brasileira, pois preciso de conteúdo sobre esses autores, logo, além de propósito, é arbitrário. Para realizar uma investigação entre histórias da literatura, devo encontrar um mínimo de criticismo e aprofundamento sobre alguma obra de determinado autor, não bastando apenas poucas linhas.

Um outro parecer é que, como não há tempo de ler todos os autores em vida, uma seleção mínima surgirá. Os literários mais cristalizados manifestam-se sob determinada “pressão” institucionalizada, todavia, ao lê-los, percebe-se seu lugar no pódio em comparação a outros autores. Nomes consolidados no cânone detêm a “magia” de estabelecer um diálogo entre passado-presente. As produções do presente, com suas significações, mesclam-se com o passado, em perfeita harmonia entre o antigo e o novo. A tradição tem um sentido histórico, e é indispensável que a Literatura dialogue com o contemporâneo, mas também com seu próprio passado; estabelecendo uma relação concomitante (Cf. ELIOT, 1989).

Lembra Compagnon (2010, p. 249)³³ que “o cânone não é fixo, mas também não é aleatório e, sobretudo, não se move constantemente [...] há entradas e saídas, mas elas não são tão numerosas assim”. O conservadorismo canônico exige um progresso mais lento, evidentemente, contudo, hoje, o mercado e a cultura podem influenciar diretamente na desconstrução do cânone. A Teoria da literatura, mesmo questionando o valor da obra, ajudou a solidificar ainda mais os antigos textos canônicos, porque propôs “reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores” (COMPAGNON, 2010, p. 250). Essa perspectiva de Compagnon coincide com as releituras de Stegagno-Picchio e Merquior, pois há análises de textos que já foram inúmeras vezes lidos por outros historiadores da literatura³⁴.

Destacar os prosadores, que eu, particularmente, considero-os importantes para os períodos romântico e realista, foi de minha vontade, porque: a) os historiadores da literatura em pauta apresentam um conteúdo analítico sobre os prosadores, unindo texto e contexto; b) faço novas releituras, “mas por outras razões”: a de compará-los; c) corroborando Calvino (1993), reconheço os

³³ Apego-me a ideia de Compagnon (2010) ao lembrar que os clássicos são obras universais e atemporais e constituem um bem maior da humanidade, tornando-se verdadeiros patrimônios nacionais ou internacionais.

³⁴ E novamente serão relidos (aqui e em outros lugares), mas “por outras razões”: como um ciclo justificado.

prosadores como benfeitores de clássicos e o seu lugar na genealogia. A própria História da literatura está atrelada a uma rede clássica, pois historiadores da literatura leem outros historiadores da literatura.

No que se refere a discussão do clássico, por exemplo, Machado de Assis incorpora a técnica do romance às discussões filosóficas. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, existem discussões profundas do humanismo entre os personagens Brás e Quincas Borbas, desenvolvendo-se situações presentes ou o destino da humanidade. Tais incorporações envolvem-se na trama de maneira interessante, não há uma interrupção do romance a fim de explicar a Filosofia. Essas são técnicas conservadas de uma tradição, são modos de fomentar o que está sendo vivido pelos personagens.

A técnica da imitação acrescentada às novas formas de escrita, não se resume apenas repetir, mas reler, memorizar e revivenciar. Em um texto literário reconhecidamente clássico, supõe-se que o escritor está consciente da evolução da arte. Não é qualquer produto que se pode chamar de arte justamente porque deriva da aproximação da tradição. O artista é puramente aquele que incorporou a arte. É o que as pessoas aprenderam a fazer ao longo dos milênios. Tradicionalmente, o que se exige do artista não é a originalidade num todo, porém um domínio da técnica: cada linha do romance sugere evocações literárias, surgida de todas as leituras do seu autor, como variantes em dados contextos. Para Tynianov (2013, p. 144-145), o romance “não é um gênero constante, mas variável, e seu material linguístico, extraliterário, muda de um sistema literário para outro, assim como a maneira de introduzir esse material”, e é interessante o artista ter ciência dessa variação.

A escolha do *corpus* selecionado para análise entre as histórias da literatura em pauta, corroboram com a descrição acima. São prosadores que apreciam a técnica memorizada a partir dos clássicos literários e lançam inéditos entendimentos sobre um suposto efeito de realidade local e universal (Brasil e mundo), não desvalorizando o passado e atualizando-o para o presente. É um *corpus* canônico porque ilumina a vida literária brasileira com tonalidades memoráveis, dificilmente serão esquecidos, além de autores ícones e caricatos da nossa Literatura. Como expressa, Veríssimo (1969, p. 33), na introdução de sua História literária brasileira, “um livro pode constituir uma obra, vinte podem não a fazer. São obras e não livros, escritores e não meros autores que fazem e ilustram uma literatura”.

O *corpus* de análise para esta dissertação passeia, como descrito na introdução, nas escolas literárias românticas e realistas. São prosadores vinculados às nascentes transformações sociais do país, pelo recém país-império formado e um caminho muito longo a traçar até a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República – durante o século XIX.

Nos próximos subcapítulos, estabelecerei comparações entre as *Histórias* de Stegagno-Picchio e Merquior acerca de José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis e Raul Pompeia, articulando à Teoria da história da literatura. As *Histórias* em pauta estão aproximadas em diacronia e sincronia, pois ambas foram lançadas na década de 70 e com um recorte canônico bastante semelhante. Não quer dizer que suas perspectivas sejam as mesmas. Claramente, os autores estão em países distintos (Itália e Brasil), firmando suas investigações. As bibliografias utilizadas pelos autores são iguais ou bastante circunvizinhas, o que leva a entender que suas metodologias, próprias visões e pontos de vista – concepções subjetivas – farão diferenças em seus diagnósticos e reflexões.

4.1 – Análise do *corpus* selecionado: aproximações e afastamentos

4.1.1 – José de Alencar

Entre símbolos, hinos, mitos, idealizações, um passado imaginado e personagens criados, sociedades desenvolveram-se com os aspectos de estados modernos, na Europa, a partir da Idade Média. Acontece que no Brasil não houve esse tempo, quando o estado brasileiro se formara, no século XIX, encontrava-se longe do medievo.

Próximo à Independência do Brasil, os ânimos estavam contidos à diferenciação e particularização dos temas e dos modos a exprimi-los. Havia o desejo dos árcades e dos primeiros românticos em constituir uma literatura nacional. Antonio Candido (2006) explica isso como a “tomada de consciência”, no qual o escritor concebe a encarnação literária do espírito nacional.

O nacionalismo dá forma e fisionomia aos povos – elemento de consciência e formas de organização política – glorificando os valores locais. Todavia, por servir aos padrões de um grupo, compromete a obra do artista, fixando-se à forma da vida política. No Brasil, existia uma emergência de um nacionalismo com certa

incapacidade de imaginação, entretanto, mesmo com poucas ideias para se construir narrativas locais, surgia a expressão artística baseada no espaço-geográfico e social que a região apresentava.

No Romantismo, os artistas literários brasileiros criavam heróis idealizados, transformando-os em verdadeiros guerreiros valentes, isto é, um constructo de imaginário maravilhoso e sublime, conquistando o devaneio dos leitores do período. Os românticos brasileiros enxergaram no índio a possibilidade de um personagem mítico, calcado no passado ideal. A ideia romântica parte de um pensamento filosófico baseado em idealização; esta palavra é fundamental para compreensão.

José Veríssimo, em uma passagem de sua História literária, assinala características do nosso Romantismo e o seu vínculo indígena:

A simpatia com o índio, a intenção de o reabilitar do juízo dos conquistadores e dos nossos mesmos patrícios coloniais, o errado pressuposto de ele ser o nosso antepassado histórico, o amor da natureza e da história do país, encarados ambos com sentimentos e intenções estreitamente nativistas, o conceito sentimentalista da vida, o propósito manifesto de fazer uma literatura nacional e até uma cultura brasileira. Inspirado no preconceito dos méritos do índio revelou-se este propósito em recomendações do ensino da língua tupi, em parvoinhas propostas de sua substituição ao português, na adoção de apelidos indígenas ou na troca dos portugueses por estes e no encarecimento de quanto era indígena. (1969, p. 27).

Nessa máxima idealização indígena, “o índio tupi-guarani estava destinado a emprestar seu rosto carrancudo e seu folclore friamente distante” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 165). É com um cunhar crítico que Stegagno-Picchio adentra as questões do Romantismo brasileiro, disposta a averiguar que os nativos das terras tupiniquins se apresentam embranquecidos linguisticamente nos textos literários de José de Alencar. De acordo com a autora: “o brasileiro culto, que não teve idade média [...] cria o chavão do índio corajoso e leal, orgulhoso e patriótico” (2004, p. 165). Quando a voz poética ou narradora pertence a um guerreiro indígena, que exhibe sua força, numa representação quase sempre épica e perfeita – a linguagem usada é o legítimo português, mesmo havendo a presença de certos termos de origem tupi –, caracteriza-o como homem branco. Consequentemente, a construção do indígena heroicizado não é a sua verdadeira realidade:

O índio rebelde ao freio lusitano torna-se, na ideologia romântica, o equivalente estilístico de todos os Ossian europeus: com notável distorção

de uma realidade social marcada muito mais pela presença de um negro ou de um mestiço participante do que pela de um índio puro e doravante desligado de todo e qualquer contexto sociológico. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 193).

O personagem indígena de José de Alencar, para Stegagno-Picchio, detém um senso de honra que quer de forma ou outra guerrear e derrotar o branco europeu e, aqui, enraizar o povo mestiço. Símbolo de raça aguerrida e valente, o indígena ora “enfrenta” o marinheiro português, ora submete-se, convertendo-se em um confuso personagem e firmando-se em símbolo folclórico nacional.

Nos textos de Alencar, interpreta Stegagno-Picchio, a luta indígena é condição maior, fator de dignidade e justificativa da existência. O índio deixa-se enganar, mas não se escravizar; resiste à tentativa de escravidão. Stegagno-Pichio (2004, p. 197) sustenta que “os primeiros atônitos exploradores do Novo Mundo se haviam interessado pela ‘boa selvagem’”. A personagem indígena³⁵ fora parte da História das crônicas de viagem no século XVI, participando como protagonista na prosa de Alencar. Como vê-se em *Iracema*, atraente gentia e devota ao colonizador português. Dessa forma, Alencar encarregar-se-á de lançar as mesmas possibilidades de significação em relação à “boa selvagem”.

Indo mais além e contando um pouco da vida particular³⁶ de José de Alencar, Stegagno-Picchio (2004, p. 199) relata que o romântico absorvera “a lição dos grandes *counteurs* franceses, de Chateaubriand a Balzac, de Victor Hugo a Dumas pai, e a Alfred de Vigny [...] modelos ingleses e norte-americanos Macpherson, Byron, Walter Scott, Washington Irving e mesmo Cooper”. A influência importada, mesmo no Romantismo, onde diz-se já haver um “sistema literário brasileiro”, sempre se fez muito presente. O desapego ao estrangeirismo, e não total, só se estabeleceria no Modernismo, para a historiadora.

Antonio Candido (2006), na *Formação da literatura brasileira*, formulou o conceito de “dupla fidelidade”, segundo o qual os escritores brasileiros estão atentos ao mesmo tempo às modas europeias (estilos, escolas) e à realidade local. Historicamente, como afirma o crítico e historiador literário, o Brasil tomou traços diferentes do mundo velho ocidental. O novo mundo tinha aspectos da paisagem

³⁵ Em específico, Stegagno-Picchio refere-se à indígena (mulher).

³⁶ Em determinadas circunstâncias, Stegagno-Picchio retira-se da perspectiva intraliterária. Em Alencar, mantém sua opinião crítica em relação à vida pessoal do prosador, porque fora um político conservador ativamente militante.

física e um povo nativo com outros valores do que o movimento europeu. A questão do nativismo e indianismo cria aqui um olhar sobre as artes em outras perspectivas.

Conseqüentemente, e aprimorando o conteúdo proveniente do estrangeirismo europeu e norte-americano, Alencar constrói sua ficção com base no efeito de realidade local. Conservando a tradição estrangeira, somando às perspectivas nativistas e à “criação de um novo estilo individual e nacional” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 199). Ao analisar as ficções *Iracema* e *O Guarani* e delineando o enredo narrativo das obras, a historiadora literária nutre a preocupação com o personagem mítico indígena, convicta da crítica social que preserva em sua *História*. Outras obras do prosador, urbanas e de cunho psicológico, são apenas mencionadas ao longo do subcapítulo “Os caminhos do Romantismo: José de Alencar” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 199).

Tanto em *O Guarani* quanto em *Iracema*, Stegagno-Picchio demonstra brevemente seus respectivos enredos. A opinião da autora consiste em que o protagonismo do índio Peri, em *O Guarani*, provém de um conjunto de idealizações movidas pelo espaço-geográfico, ou seja, o rio Paquequer, em consonância a Peri, estaria a autonomia e prefiguração do moderno Brasil livre: “a própria antropomorfização dos elementos da natureza, rios, florestas, corresponde à escolha de um nível estilístico [...] o rio Paquequer funciona na estrutura da narrativa em uníssono com o índio Peri: como símbolo, ou melhor, signo, de liberdade.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 200). A autora descreve que a protagonista Iracema resistira assim como Peri, contudo não resistirá ao português branco: a expressão do índio é uma voz passivamente aportuguesada.

Apesar da crítica contundente exposta acima, Stegagno-Picchio destaca a importância do autor: Alencar deixaria a herança individualista aos românticos chamados de segunda geração. No que diz respeito ao teatro, a autora salienta outro subcapítulo “As experiências juvenis de Alencar” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 234), todavia em breve contexto, explicitando alguns de seus trabalhos na dramaturgia. A composição teatral seria a propulsão para a prosa, para Stegagno-Picchio, ou seja, as problemáticas alencarianas (igualdade do homem em relação ao homem, liberdade individual, questões raciais etc.), emergidas no teatro, seriam retratadas nos romances. À vista disso, ao tratar da literatura regional brasileira, a autora relembra Alencar diversas vezes, já que este escrevera romances regionais,

como *O sertanejo* e *O Gaúcho* – sem verificar a leitura interna desses textos, citando-os como leituras possíveis ao público –, valorizando o fenômeno “totalizante” de norte a sul, no qual Alencar tentara moldurar o Brasil.

Em seus escritos, sob a perspectiva da sua *breve História*, Merquior estava ciente dos processos históricos que envolvem o Romantismo e o Brasil – numa perspectiva ideológica –, pois o povo brasileiro, voltado para ânsia da nova virtude patriótica, adere a qualquer tipo de ruptura com a metrópole. A literatura romântica brasileira, a seu próprio gosto, acentua ainda mais o traço estilístico local, admitindo um público anônimo e um público da grande imprensa. Merquior (2014, p. 110) afirma que: “a produção do Romantismo entrou nos costumes, assegurando-se um tipo de consumo muito diferente da degustação forçosa e limitada, porque restrita a uma plateia culta, do arcadismo”.

Para Merquior, a literatura de importação romântica seria propulsora deste modelo nacional, vinda, como retrata Stegagno-Picchio, de Chateaubriand³⁷, Fenimore Cooper, Garrett e Herculano. A ideologia formativa do Romantismo brasileiro, conferindo o cunho indianista, fora uma mística conservadora dos primeiros poetas e prosadores do período. No entanto, por manter um laço idealizado e saudoso exacerbado, o Romantismo tende a esgotar-se em si mesmo. Os próprios autores, inicialmente conservadores, adentram a militância liberal com o passar do tempo, estabelecendo perfeitas autocríticas em seus próprios textos. Em *Senhora*, por exemplo, Alencar expõe sua avaliação em mensagem ao leitor:

Em todo o caso, encontram-se muitas vezes nestas páginas exuberâncias de linguagem e afoitezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos. Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos sombrear as tintas vivas e cintilantes. (ALENCAR, 2005, p. 13).

Merquior (2014, p. 111) relembra que “quando essa conversão liberal se verificou [...] o romantismo já havia realizado a sua mais bela conquista: a instauração de uma língua literária brasileira [...] a linguagem literária nacional não coincidirá nunca mais com a portuguesa”. Os românticos afastam-nos da metrópole e “desde o Romantismo, fala-se português, mas não se escreve à portuguesa” (MERQUIOR, 2014, p. 111).

³⁷ Em Chateaubriand, “a tonalidade melancólica é indissociável da experiência da Revolução Francesa” (MERQUIOR, 2014 p. 112).

Os românticos brasileiros, de acordo com Merquior, nunca poderiam aprofundar-se somente numa crítica social, pois a escola literária que surgira na Europa, no século XVIII, fora em protesto cultural, seja pela Revolução Francesa ou pela Revolução Industrial, assinalando um movimento de crítica da civilização: “nossa produção romântica permaneceu, filosófica e psicologicamente, num plano mais superficial [...] a consciência do nosso Romantismo foi, bem mais que crítica, uma *consciência ingênua*” (MERQUIOR, 2014, p. 111, grifo do autor), uma consciência sem o protesto cultural, focalizada no público-leitor da urbe.

Merquior (2014, p. 118) pondera também que “de 1836 até a entrada em cena de Gonçalves Dias, a vitalidade da literatura de imaginação não residiu na lírica, mas sim no teatro e num gênero estreante: o romance”. O autor explica ainda a origem do adjetivo, no qual romântico vem de romance no sentido de história pitoresca, fantástica, extravagante.

Tendo em vista o que foi exposto, para Merquior, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar ocupariam o lugar de maiores prosadores do Romantismo brasileiro, nem mesmo o “realismo macediano não se arriscaria a mergulhos psicológicos mais fundos, como os que mais tarde tentará Alencar em seu romance urbano, nem tem a robustez da notação sociológica de um Manuel Antônio de Almeida” (MERQUIOR, 2014, p. 122).

Destacando o subcapítulo “A literatura dos anos 1850-1860: costumismo, ultrarromantismo – José de Alencar” (MERQUIOR, 2014, p. 131), Merquior explicita suas compreensões, concentrando suas análises maiores em *Iracema* e *Lucíola*: demais obras explana como indicações bibliográficas e gosto pessoal. Ainda, brevemente, concentra um pouco da sua escritura para a vida pessoal de Alencar. O autor não faz uma análise do texto *O Guarani*, todavia, lembra que foi somente depois dessa obra que o brasileiro, pela prosa, apaixonara-se pelo indianismo. Nesse sentido, Robert Jauss (1994, p. 31) aponta que “uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético”. No caso, essas obras românticas, *O Guarani* e *Iracema*, atenderam em demasiado as expectativas do leitor. A “epopeia moderna”, como afirma Merquior, somada à poesia musical gonçalvina, formaria a estética completa da ideologia indianista.

Em síntese, o historiador literário exprime que Alencar, apegado a Chateaubriand, admirava-o por ter tornado o indígena equivalente aos personagens de Homero. Lançando sua crítica, Merquior (2014, p. 146) destaca: “todo leitor sensível acusa, num livro como *O Guarani*, entre o enredo barato, cheio de estratégias teatrais e reações simplistas, e a densidade poética da linguagem, tão enfeitante quanto as páginas de Chateaubriand”. O autor conclui que éramos incapazes de tirarmos os olhos da Europa, até mesmo para prestigiar uma mitologia indianista, com o propósito e necessidade da origem brasileira, aclamada pelas pessoas com espírito nacionalista; o desvencilhar estrangeiro viria acontecer somente no século XX.

De acordo com Merquior (2014, p. 146), Alencar só viria a ter o fruto mais perfeito do indianismo, da relação do poema com a prosa, em *Iracema*, no qual “em seu ritmo encantatório, as figuras do mito se confundem imediatamente com os elementos da natureza”. Em seguida, aponta trechos da obra de *Iracema*, a fim de explicar didaticamente a esfera poética-prosa, por exemplo: “além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema”; “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (MERQUIOR, 2014, p. 146).

A perfeição máxima da personagem Iracema é observada através de um dispositivo poético, construído segundo o contexto frasal. O historiador lembra que nem sempre existem elementos poéticos no texto, já que as configurações descritivas, ocasionalmente, quando há mais de um personagem em cena – com fala, descrição paisagística e a movimentação de elemento –, demonstram menos a ideia idealista e romântica, e existe um enredo mais centrado, portanto, pretendente ser menos subjetivo. Merquior assevera, a saber, que os verbos no pretérito perfeito do indicativo dão-nos uma perspectiva de que nossa origem realmente acontecera, transbordando a ideia de mitologia à realidade. Em suma, *Iracema*, mais do que *O Guarani*, para o Merquior, conquistou seu lugar no cânone pela estilística poética-prosa, isto é, por uma inovação linguística.

Em relação aos romances urbanos de Alencar, Merquior interpreta que as passagens do conservadorismo alencariano para um pensamento liberal viria do teatro, com uma proposta realista dos problemas sociais como escravidão e prostituição. O palco ensinaria Alencar a formular o romance de cunho social. Em

Lucíola, o prosador “aprofunda consideravelmente a significação humana da história de amor” (MERQUIOR, 2014, p. 150). De mesma análise, o historiador literário pondera que a influência estrangeira se estendeu também às histórias de amor na urbe:

Lucíola está na confluência da novelística sentimental de George Sand e o do romance “fisiológico” dos “estudos da natureza”, de Balzac. Os diálogos se fazem mais firmes, e o conflito psicológico tem mais dimensões do que nas epopeias indianistas ou no romance histórico (redigido por esta época) *As minas de prata*; a divisão dos personagens em heróis e vilões dá lugar a uma percepção moral superior, que já roça os subterrâneos da alma, no sentido do realismo russo. (MERQUIOR, 2014, p. 150-151).

Como em *Iracema* (intensificando o perfil da mulher), Alencar moldurará a plástica de Lúcia, só que, agora, com um gosto refinado pela metáfora caracterizadora e quase nada poético, para Merquior. Com efeito, a metáfora, que é uma figura de linguagem e retórica, em que a significação habitual de uma palavra é substituída por outra, e só é aplicável por comparação subentendida – em nível de análise semântico –, constantemente é percebível em *Lucíola*. Merquior (2014, p. 151) cita trechos com exemplos explicativos na descrição de Lúcia: “os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam [...] e também os fogos surdos que incendiavam a pupila negra”.

As obras regionalistas de Alencar, para o historiador literário, em relação a outras maestrias e narrativas, não viriam a animar um grande público, recebendo algumas críticas. Todavia, *O Gaúcho* “é muito rico de substância folclórica” (MERQUIOR, 2014, p. 153), bem como *O Sertanejo*.

O legado de Alencar foi a contribuição e importância linguística. A construção das sintaxes, o arranjo da composição verbal, a força envolvente poética-prosa e a colocação de metáforas, segundo o historiador literário, significariam sua maior herança. A partir de José de Alencar demarca-se o discurso falado do discurso poético no Brasil:

José de Alencar foi o patriarca da literatura nacional plenamente, isto é, linguisticamente, constituída. Em *Iracema* ou em *Lucíola* se consuma o aparecimento definitivo de uma língua literária inequivocamente brasileira [...] o romancista exigiu da língua literária que fosse distinta do idioma falado – com que nenhuma linguagem artística se pode inteiramente confundir – e que, não obstante, tivesse a mesma base, a mesma substância do falo ao

vivo. Essa distância ideal entre o discurso corrente e o discurso poético, o estilo alencariano foi, na prática, o primeiro a demarcá-la. (MERQUIOR, 2014, p. 154).

É, pois, Alencar o primeiro prosador que eu faço as aproximações e afastamentos entre Stegagno-Picchio e Merquior, com base no exposto acima, corroborando às análises feitas. Como se percebe, os historiadores literários aproximam-se em algumas interpretações, dizem eles que Alencar teria forte entusiasmo proveniente do estrangeiro, influenciado por românticos como Chateaubriand, Fenimore Cooper, Balzac, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Macpherson, Byron, Walter Scott. Só a começar da tal influência externa, acrescida à originalidade local, que os textos do prosador brasileiro seriam enaltecidos. Outrossim, os historiadores literários concordam que Alencar “arrumou” terreno à segunda geração de românticos e serviu de base para o anti-idealismo machadiano, que seria fundamental na desconstrução do perfil da mulher plástica e ideal, construída por Alencar e pelos poetas românticos. Não obstante, isso aconteceria próximo do fim do século XIX, na escola literária realista.

Tanto Stegagno-Picchio quanto Merquior separam o Romantismo por fases (primeira geração, segunda geração e terceira geração), e ao tratarem do prosador romântico – por ter uma notabilidade maior na literatura brasileira – separam um subcapítulo a ele. Apesar de Merquior e Stegagno-Picchio consentirem que Alencar fundamentou uma nova prosa na literatura brasileira, afastando o discurso poético do discurso falado, Stegagno-Picchio presume ser ingênua a tentativa de o prosador ter criado uma “linguagem brasileira”, já que as estruturas sistêmicas da língua nacional são as mesmas do português de Portugal.

Em suas análises sobre a narrativa da História literária, o teórico David Perkins (1999, p. 3) afirma que: “como toda a narrativa tradicional, apresenta uma entidade – ou herói – sofrendo uma transição. Na história literária, o herói não pode ser uma pessoa – só um indivíduo social ou um assunto ideal podem protagonizá-la [...]”. Nesse sentido, observo que as *Histórias* de Stegagno-Picchio e Merquior atribuem o protagonismo ao Romantismo, pois existe o apogeu de um “sistema literário” mais completo – autor, obra, público – e uma movimentação que está nos centros urbanos. Esse fenômeno romântico, conferido como escola literária, articula-se ao herói que Perkins refere-se.

Ao narrarem suas histórias cronológicas da trajetória literária, Stegagno-Picchio e Merquior ensaiam uma ascendência brasileira, contando sobre uma nação incipiente que começa nas caravelas à amálgama aborígine; a catequese jesuítica, posteriormente; do movimento árcade; enfim, – o herói – o momento definitivo do Romantismo. Para Perkins:

Os possíveis enredos de história narrativas da literatura podem ser reduzidos a três: ascensão, declínio e ascensão e declínio. A razão é que o herói de uma história narrativa da literatura é um sujeito lógico – um gênero, um estilo, a reputação de um autor – e os enredos são limitados às ações e transições que possam ser predicadas a esses heróis. (PERKINS, 1999, p. 14).

Estipulado a ascensão do Romantismo, para Stegagno-Picchio e Merquior, como fase autossuficiente e autodefinida de um projeto nacionalista, seu declínio viria logo em sequência a partir de eventos como a República, o Positivismo e o Realismo.

Pelo grau em demasiado de produção literária no período romântico, juntamente à uma imprensa que divulga essa produção, entre outros elementos que configuram à época, deduzo que o Romantismo é o tom heroico tanto para Stegagno-Picchio quanto para Merquior, porque o idealismo da escola romântica fornece a formação nacional autônoma brasileira. Nesse movimento, Alencar estaria envolvido às narrativas do Romantismo, fazendo parte desse trajeto – heroico – da literatura brasileira.

Por conseguinte, os afastamentos entre os dois historiadores se resumem às metodologias de suas pesquisas. Stegagno-Picchio preserva um parecer da crítica social em seus argumentos: creio que a sua perspectiva estrangeira não carrega laços nacionalistas à nação brasileira. Por isso tudo, a autora não exhibe receio em criticar o comportamento de Alencar frente ao indígena. Nesse princípio, Merquior é mais contido, pois ao monumentalizar as obras de Alencar, dando-as efeitos canônicos, sintetiza apenas questões intratextuais e históricas.

Em síntese, destaco dois caminhos. O primeiro, Stegagno-Picchio vê a sociologia da obra, envolvendo uma postura mais de feição crítica coletiva, porque Alencar descontextualiza o índio, mitificando-o e elevando-o ao nível fora do comum – não condizente com a realidade que o cerca. O segundo, Merquior mantém uma apresentação histórica da conjuntura, contextualiza o período com um olhar para o

todo, percebendo haver um momento em que os intelectuais românticos brasileiros necessitavam do mito fundador, de uma *Origem*. A construção épica começa pelo personagem indígena, por isso Merquior apoiou-se tanto no historicismo quanto na virtude intraliterária para explicar os eventos. Quanto à fragilidade de um estudo demasiado intraliterário, Tynianov (2013), tendo por base a teoria formalista, do texto isolado, reconhece que:

Se estudarmos a evolução limitando-nos à série literária previamente isolada, topamos a todo momento com as séries vizinhas, culturais, sociais, existenciais no sentido amplo do termo e, por conseguinte, somos condenados a permanecer incompletos. (p. 137).

Muitas vezes, um olhar apenas na imanência textual, da arte pela arte, para a História literária, acarreta em um estudo vago e inconcluso, pois poderá, por exemplo, insensibilizar-se às preocupações sociais ou outros temas importantes à sociedade. No caso de *O Guarani* e *Iracema*, para Stegagno-Picchio, há o descrédito e desvalorização do povo indígena, em sequência, também a submissão, doçura e o respeito de Iracema ao homem branco; são análises sociológicas que retomam as concepções da “História do por quê”, de traço sócio-político³⁸. Em contrapartida, Merquior observa níveis de análises textuais, a construção morfossintática, a relação das palavras no eixo sintagmático – ou seja, na construção frasal –, a semântica e a condição metafórica em seus recursos poéticos e prosaicos, compenetrado com a nova linguagem que se manifesta em *Iracema* e *O Guarani*, apresentando apenas o contexto histórico da obra.

Vale salientar que Stegagno-Picchio não tende a hierarquizar autores, sua perspectiva visa diagnosticar qual texto teve maior representatividade para o público-leitor em determinado período. Ao passo que, para Merquior, há uma hierarquização entre os autores: Magalhães estaria abaixo de Gonçalves Dias, bem como Macedo estaria abaixo de Alencar e Almeida. Os critérios para esse pensamento de Merquior estão relacionados a construção textual dos autores, por exemplo, ao caracterizar os textos de Gonçalves Dias, o historiador literário afirma: “possui em alto grau a riqueza simbólica e a plasticidade musical quem faltam ao verso magalhãesiano” (MERQUIOR, 2014, p. 124). Entre “melhores e piores”, o historiador chama de sublitteratura aqueles autores menos notáveis. Existem os que

³⁸ Ver subcapítulo 2.3.

“pairam num ponto quase metafísico” (MERQUIOR, 2014, p. 123) que corresponderia algo entre Literatura e subliteratura, como é o caso dos “mediócras” Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo: “Martins Pena é um fenômeno pouco literário; Macedo, um autor colocado entre a literatura e a subliteratura” (MERQUIOR, 2014, p. 123).

Como a historiadora literária não aprofunda as obras de caráter psicológico e urbano de Alencar, *Lucíola*, *Senhora* etc., fico impossibilitado de compará-la a Merquior. Outros textos de Alencar, tanto os poéticos e teatrais, quanto os romances regionais, para Stegagno-Picchio e Merquior, são de menor relevância, e os autores não realizam análises.

4.1.2 – Manuel Antônio de Almeida

A escola romântica deu aos artistas a entoação de liberdade que outras escolas literárias anteriores não a fizeram; a crítica literária e as histórias da literatura periodizaram e caracterizaram o Romantismo a datar no século XIX. No entanto, por esse desvio autônomo de criação artística, tem-se exemplo de autores, como Manuel Antônio de Almeida, que não seguiram um padrão estabelecido.

Dentro desse grande arcabouço de novas narrativas românticas, não existe o Romantismo, mas “os Romantismos”. Cabem diferentes modos de pensar entre si, que, inclusive, muitas vezes se opõem. É claro que mais se encontrou como referência romântica aquela característica sublime, idealizada, grandiosa, exaltada e patriota, contudo existe um lado romântico que a crítica da época não deu conta, porque para ela não existia tanta importância, não correspondia ao rótulo: falo da obra *Memórias de um sargento de milícias* de Almeida.

O Romantismo poético, no ponto de vista cronológico, aborda-se em três gerações: a primeira geração, ao longo dos anos 30 do século XIX; a segunda geração ao longo dos anos 50; por fim, a terceira geração, mais ao final do século XIX, na fronteira com o Realismo. Já no ponto de vista das prosas românticas, não se apega a divisão das gerações, porque ora tem-se *Sargento de milícias*, das

narrativas voltado às pessoas anônimas das ruas, das zonas pobres da cidade, ora tem-se *Lucíola*, que traça um panorama da classe alta da vida urbana³⁹.

Em concordância com Robert Jauss (1994, p. 25), a História literária é um processo de elaboração estética e recepção “que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor”, em vista disso, toda obra, para canonizar-se, precisa participar de um ciclo, de uma transmissão, isso depende da recepção do público. Nesse sentido, a obra é mutável pelos resultados das leituras que recebe, transformando-se a cada interpretação no transcorrer dos períodos. Conforme Jauss:

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamente as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida *post festum*, mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. (1994, p. 24).

Entendo que o refinamento da crítica por conta do leitor dá-se num processo de atualização no decorrer dos tempos. E assim o efeito canônico, como também o interesse pela leitura, de *Memórias de um sargento de milícias*, viria acontecer mais tarde, pós-lançamento, quando há um volume considerável de leitores. Quanto à essa percepção, Jauss (1994, p. 32-33) salienta que “há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos”.

A obra *Sargento de milícias* não despertou interesse do público e dos intelectuais da época de lançamento, porque predominavam valores e fórmulas do Romantismo tradicional – idealismo, patriotismo, exaltação etc. Foi uma obra escrita antes dos romances indianistas e urbanos, durante a segunda geração de poetas ultrarromânticos. O romance desvia de assuntos de intrigas de dinheiro e desníveis de situações econômicas. Em linguagem cotidiana, gramática limpa e precisa – vivaz e direta –, simboliza o povo, sem a nobreza; as pessoas anônimas das ruas, das zonas pobres da cidade. Além disso, retrata como o povo era, a vida de rua e os quadros e costumes da época.

³⁹ Portanto, tratando-se da prosa, não há divisões de gerações; as gerações do Romantismo têm a ver somente com a poesia, como foram convencidos pelos críticos e historiadores literários.

Dedicando um breve subcapítulo a Almeida, Stegagno-Picchio destaca o romance “picaresco” do autor, no sentido de cômico, incitador ao riso leve e gostoso. Mesmo afirmando o autor afastar-se da ideia romântica nacionalista, Stegagno-Picchio constata que sua obra compõe uma proposta atemporal. *Memórias de um sargento de milícias* foi lançada em espécie de série durante os anos de 1852 e 1853, no jornal *Correio Mercantil*. Conforme Stegagno-Picchio (2004, p. 205), “a receita continua sendo a do *feuilleton*”, em que os capítulos dos romances continuam sendo lançados semanalmente, quinzenalmente ou mensalmente em jornais.

A autora ao situar o final feliz de *Sargento de milícias*, aborda que isto é uma perspectiva romântica. Entendo que no Romantismo tem-se uma batalha do bem *versus* o mal, sendo o bem o mais vitorioso. Por mais desviado que *Sargento de milícias* possa parecer da escola romântica, o desfecho feliz não dissolve totalmente o romance do seu tempo, pois Leonardo⁴⁰, o menino que era apenas traquinagens e sem um futuro próspero, no fim consagra-se sargento, torna-se um homem de virtudes sociais e casa-se. Portanto, Almeida ausenta-se das condições e atributos românticos, mas não no todo.

Relembro David Perkins (1999, p. 22) quando diz que: “a maior parte da narrativa histórica literária é sobrecarregada pelo comentário. A razão é, parcialmente, porque a história da literatura inclui a crítica literária”. A análise crítica de Stegagno-Picchio encontrou meios para explicar os eventos finais do romance em *Sargento de milícias*.

Impregnada nos aspectos sociológicos que *Sargento de milícias* trouxera às futuras gerações, Stegagno-Picchio salienta comparações a Machado de Assis e Mário de Andrade, pelos tons irônicos e realista-humorísticos que esses autores, contemporâneos a Almeida, trajaram posteriormente. Machado de Assis⁴¹, bem como alguns modernistas, espelhar-se-iam na acentuação artística da vida cotidiana dos personagens de *Sargento de milícias*.

Segundo Stegagno-Picchio, a obra, com carga própria de humorismo, diferencia-se de todas as narrativas e é de projeto para futuros autores. Somente a

⁴⁰ Ressalvo que Stegagno-Picchio, a fim de explicar um pouco mais sobre este personagem, apoia-se nos estudos de Antonio Candido, em seu texto já conhecido “Dialética da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”.

⁴¹ Machado de Assis, em vida, teve um contato próximo a Manuel Antonio de Almeida. O autor de *Sargento de milícias* ajudou-o ainda enquanto muito jovem, estimulando-o para a atividade literária.

partir de Machado de Assis é que Almeida encontrará seus próximos contemporâneos. A autora assevera que Almeida seria a “ilha urbana” para Machado de Assis – este influenciar-se-ia no estilo narrativo irônico e bonachão de Almeida. Não há grandes preocupações da autora para com o texto de Almeida, mas sim ressalta a importância que o romance terá para as próximas gerações.

Em sentido comparativo, Stegagno-Picchio estabelece que *Sargento de milícias* é um plano de evasão divertida do Romantismo, a sua linguagem, representando a vida comum da urbe, desmancha aspectos românticos que outrora plastificavam uma vida idealizada e bastante longe da realidade. A autora cita:

Dos truques construtivos e das muitas concessões a uma comicidade grosseira e bufonesca, o romance se lê com prazer: no plano da evasão divertida e no da pesquisa documental. Bem diversamente de Alencar, que alinhava maniqueisticamente suas personagens em boas e más, Manuel Antonio de Almeida não julga, mas descreve: e, descrevendo, anota a expressão linguística, o pormenor caracterizante. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 206).

Com efeito, para Stegagno-Picchio, em meio às faces do Romantismo, o espírito realista nascera em Manuel Antonio de Almeida: “um precursor que, em meados do século, propusera a um público anestesiado pelos romances de Alencar a alternativa irônica e bonachona do seu *Sargento de milícias*” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 257). O decoro estilístico na narração de Almeida, serviria também de base às futuras literaturas marginais dos anos 70 no século XX: a construção de personagens pequenos e médios funcionários, vigaristas de periferia e marginais de submundo (que de alguma forma já foram introduzidos na Literatura por Manuel Antonio de Almeida).

Ao perscrutar a *breve história*, Merquior insere o romance de Manuel Antonio de Almeida na “ficção costumista”, o que, outrora, historiadores literários também haviam feito essa referência. Para o autor, *Sargento de milícias* é uma obra fora de seu tempo, o que ele chama de “literatura à beira do aliterário” (MERQUIOR, 2014, p. 155), pois é uma escritura que rompe com a gramática romântica sentimental⁴².

⁴² Como no caso de “subliteratura”, o autor não deixa claro o que quis dizer com o termo “aliterário”, por interpretação minha, acredito que esteja referindo-se a uma obra fora de seu tempo, que não condiz com os aspectos formais da escola romântica. Grosso modo, o prefixo [a], na língua portuguesa, dá a ideia de ausência, como em “moral” (pertencente às virtudes humanas) e “amoral” (que não leva em consideração preceitos morais). Portanto, quando Merquior utiliza-se do prefixo, penso que esteja refletindo sobre a ausência de características tradicionais do Romantismo.

Além do mais, não se tem grandes feitos e idealizações na linguagem da obra, “aspirando expressamente à crônica dos costumes.” (MERQUIOR, 2014, p. 131)

Seguindo sua metodologia, a obra como um monumento, Merquior tem um olhar mais interno, observando as relações dos personagens entre si e suas naturezas. Conforme o autor, “na história dos Leonardos e de sua ‘sina’ tudo é reviravolta. Os personagens são condições ou profissões (a madrinha, o barbeiro etc.) [...] alguns nem sequer têm nome próprio” (MERQUIOR, 2014, p. 132); nessas funções não há divisões de heróis e vilões, inocentes e culpados, a arquitetura dos personagens nivela-os “num tratamento abertamente burlesco” (MERQUIOR, 2014, p. 132). O personagem de Almeida permeia imoralidade, bisbilhotice, compadrismo, cupidez e covardia, de acordo com Merquior.

É importante ressaltar que apesar do discurso realista e inovador de Almeida, a técnica narrativa nada tem a ver com o Naturalismo, a objetividade analítica e os intuítos científicos. Merquior destaca que:

O realismo das *Memórias* não é pós-romântico: é uma expressão de uma tendência típica da prosa romântica, o *costumbrismo*, a aplicação do gosto – românticíssimo – pela ‘cor local’ ao delineamento de cenas da vida popular [...] a pintura de cenas se subordina ao puladinho do romance de aventuras; em lugar de quadros, de vinhetas literárias, ficamos com a farândola dos sucessos e apertos do Leonardo, ferozmente perseguido pelo terrível Major Vidigal. (2014, p. 132-133).

Esse *costumbrismo* brasileiro é uma forma de não deslocar Almeida do ponto de vista romântico. Leonardo, como dito, prestigiou ascensão social (final feliz), herdando cobres do padrinho, sendo bem casado e investido da dignidade de sargento. Por esse motivo, Almeida “ridiculariza as convenções sociais para garantir a felicidade – não a ‘felicidade geral da nação’, é claro, mas o bem-estar individualista da família e do seu círculo” (MERQUIOR, 2014, p. 133). E como é sabido, o individualismo, seja próprio ou do ciclo familiar, é uma particularidade nascida na proposta romântica.

Exposto algumas considerações sobre Manuel Antonio de Almeida, detenho-me na análise entre as *Histórias* em pauta.

Stegagno-Picchio e Merquior concentram-se em apenas observar a obra *Memórias de um sargento de milícias* de Almeida, desviando-se da biografia do autor. A primeira dispõe-se a verificar o grau de aproveitamento que a obra

carregaria para futuros autores literários; o segundo detém-se ainda na averiguação intraliterária, ou seja, à verificação da análise interna da obra. Por manter esse prisma sociológico da obra – extraliterário –, Stegagno-Picchio tende a comparar *Sargento de milícias* a outras obras desenvolvidas ao longo dos anos (principalmente com aqueles escritos por Machado de Assis e Mario de Andrade); já Merquior restringe-se a observar motivações com base no discurso interno do texto de Almeida.

Posso constatar que é bastante evidente a distância interpretativa de Stegagno-Picchio e Merquior, pelo simples fato das suas abordagens metodológicas serem distintas. Redigi, nesta dissertação, que David Perkins (1999) aponta que o relato do historiador é partidário, ligado a desejo pessoal. O ato de organizar sua narração intercede nas escolhas anunciadas, montando seu "quebra-cabeça" conforme o que achar ou não mais importante. Das suas convicções pessoais, por essa razão, os campos de apoio metodológico interferem nas construções narrativas dos autores em pauta.

Nessa perspectiva subjetiva no construir narrativas, as *Histórias* aproximam-se quando afirmam que Manuel Antonio de Almeida contribuiu para uma nova fórmula de narração nacional. É um dos precursores, no Brasil, tratando-se de um tom mais humorístico-realista, e um fenômeno isolado dos demais contemporâneos de sua época. Tão logo a descoberta canônica de *Sargento de milícias*, surgiu o que Jauss, na sua tese nove, chama de “reconstrução do horizonte de expectativas”:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra [...] traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra. (1994, p. 35).

Ainda que o discurso narrativo de Almeida aparente ser diferente de seus pares contemporâneos, Stegagno-Picchio e Merquior elucubram que o prosador não está deslocado do Romantismo. Para a filóloga, o famoso final feliz é artefato e chave-ouro da escola romântica (sendo o bem ou o bem-estar vencedor); enquanto que, para o crítico literário, o *costumbrismo* (ficção de costumes) manifesta e

exterioriza como a sociedade, em meio à classe média⁴³, no Brasil, no século XIX⁴⁴, comportava-se, denotando outra perspectiva do Romantismo.

Nas últimas décadas, com o intuito da revitalização do clássico, Benedito Nunes afirma que a historiografia literária brasileira se preocupou em renovar o cânone:

Por força da historização dos cânones passados, é ativada pela dinâmica das redescobertas e reavaliações: recuperam-se a originalidade de Manoel Antônio de Almeida – romance de costumes incompreendido pelos românticos e naturalistas [...] enquanto Machado de Assis, já consagrado como clássico altaneiro, como uma obra considerada sem estremecimentos políticos, revela-se um romancista extemporâneo, ao mesmo tempo moderno na forma e crítico de seu tempo. (1998, 244).

Comparado a seus pares contemporâneos, *Sargento de milícias* não obteve grande sucesso. Almeida entraria para o cânone brasileiro após um bom tempo, descoberto pela crítica e por historiadores literários. A obra é viva enquanto se tem alguém que a lê, que a recebe; Machado de Assis resgataria a criação de Almeida, esse jeito narrativo irônico de escrever. A recepção do público que faltou a Almeida, ganhou um fenômeno surpreendente em Machado de Assis, pois este foi reconhecido em vida por seus pares e pelo público-leitor.

4.1.3 – Machado de Assis

Fazer um estudo sobre Machado de Assis no Brasil é evidentemente complexo, pois ora se tem o “personagem” Machado (mito), ora o seu texto. Como se houvesse dois monumentos. A crítica literária dificilmente separa-os, a confusão dá-se no momento da mistura biografia versus bibliografia machadiana. Uma das preocupações que percebo, na atualidade, é a separação obra e autor, mundo real do mundo ficcional, esclarecendo a importância da historicidade e sociologia do autor (pois sem autor não há obra), mas, por vezes, averiguando que o tratar da escrita deve desprender-se do fenômeno autor.

A investigação do estudo do texto, isto é, a leitura da escritura, será realizada em outras instâncias⁴⁵ – linguística, elementos literários, composição da ficção,

⁴³ E suas expressivas felicidades individuais e familiares.

⁴⁴ Merquior (2014, p. 131) aponta que, no caso de *Sargento de milícias*, “já houve quem se valesse do romance para estudar os ritos religiosos e o folclore musical do nosso primeiro Oitocentos.”

figuras de linguagem, comparações ou analogias ao mundo real, maestria e habilidade com a narração etc. – que corroborem com teorias ou o livre arbítrio interpretativo do texto. Pois bem, a quantidade de informação sobre Machado de Assis nas *Histórias* em pauta é tanta que poder-se-ia desenvolver uma dissertação apenas em seu estudo. No entanto, faço um recorte de análise sociológica, interna e de recepção – em que Merquior e Stegagno-Picchio tenha se debruçado – que Machado de Assis escreveu, observando peculiaridade narrativa e o diálogo com as escolas literárias do seu século (XIX).

No que concerne ao retrato que Stegagno-Picchio constrói de Machado de Assis, a autora destaca um capítulo inteiro para explicar o fenômeno machadiano – mais em específico o capítulo oitavo intitulado “Machado de Assis”⁴⁶. A historiadora literária explica que Machado de Assis é como uma “ilha”, fazendo parte de uma gama de autores impossibilitados de ganhar rótulos pelas suas grandezas universais. Conforme acredita a professora, construir uma História da literatura brasileira sem dar voz para Machado de Assis ou sem citá-lo seria inviável.

Por isso mesmo, falar ou escrever sobre Machado de Assis envolve perspectivas da pessoa (biografia), da sociologia da pessoa (envolvimento com seus pares), da análise de suas obras (intra-literário) e da sociologia das suas obras (extra-literário). Não só à Stegagno-Picchio, como a qualquer outro historiador literário que escreva sobre nossa Literatura, é provável que seja realizado um estudo dentro das quatro propostas, pois Machado de Assis está consolidado na tradição literária brasileira como pessoa e obra.

Essa cristalização machadiana, isto é, que a História da literatura a enxerga como uma escultura, muitas vezes, interfere em um estudo interno dos textos. A saber, porque a crítica tem dificuldade em expressar, sem receio de rechaça de outrem, uma manifestação negativa aos textos do escritor⁴⁷.

Como a maioria dos historiadores literários brasileiros descrevem Machado de Assis, Stegagno-Picchio também prepara terreno a um “personagem” Machado, que é pobre e venceu na vida em meio ao sistema social. Bastante preocupada em

⁴⁵ O texto por si só já demonstra qualidade estilística ou não, não é preciso verificar o “monumento” autor para saber disso.

⁴⁶ Seguindo os mesmos passos de José Veríssimo, no que diz respeito a Machado de Assis ser a mais alta expressão do nosso gênio literário.

⁴⁷ O que eventualmente acontecia comigo, durante as aulas de literatura brasileira na Universidade; sentia-me receoso em argumentar ou tecer comentários contrários aos dos colegas, pois percebia o mar de satisfação e canonicidade que eles tinham a respeito de Machado de Assis.

explicar o contexto pessoal do autor, expondo muitas páginas de descrição, muitas vezes sem ligá-las aos textos machadianos. Apesar do seu excesso na apresentação biográfica, a autora mantém, por vezes, uma narrativa interessante sobre Machado de Assis:

Disseram que, crescido diante da mais bela baía do mundo, Machado de Assis teria extraído da contemplação da paisagem tropical uma espécie de mitridatização com relação às belezas naturais e com ela uma espécie de alegria ao estrangeiro capaz de reformular ao infinito uma frase como: “que natureza essa de vocês!”. (2004, p. 276).

A ideia de um autor “personagem” é tão entusiástica – beirando ao literário –, que Stegagno-Picchio detém-se a narrar acerca dos familiares de Machado de Assis:

Pobres, seus pais eram contudo alfabetizados, alfabetizada era a madrasta, Maria Inês, que colaborará depois da morte do marido também para a educação do enteado, introduzindo-o (ainda que apenas como ouvinte) no Colégio Menezes, por ela frequentado como simples doceira (p. 276)

Stegagno-Picchio acrescenta que o autor veio a tornar-se um escritor melhor à medida que sua vida se estabilizou. Conforme a autora: “poder-se-ia dizer que para pôr no mundo um romance verdadeiro [...] o bom funcionário Machado só se tenha decidido a isso quando se viu finalmente pisar um porto seguro de vida: o emprego, a mulher, a casa.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 283)

Na História da literatura do século XIX, era muito comum ocorrer do historiador literário explicar que a obra ganha ou perde ênfase conforme vida pessoal do escritor. Silvio Romero, por exemplo, acreditava que os piores textos de José de Alencar estavam relacionados à vida do autor enquanto bonança política e prestígio social entre os governantes; outrora, quando Alencar afastou-se do senado e inimizou-se com o Imperador entre outros políticos, fez bons textos nas artes literárias (como *Senhora*, por exemplo). Mas é sabido que isso é apenas um julgamento pessoal e arbitrário do historiador literário, porque conforme David Perkins (1999), isto é carregado de subjetividade, é uma teoria pessoal do historiador literário, pois um leitor que não conhece a vida pessoal de José de Alencar terá, evidentemente, outra interpretação e outro julgamento para qualificar se o texto literário é bom ou ruim.

Apadrinhado e protegido por Manuel Antonio de Almeida que foi seu mentor por um tempo, Machado de Assis encontraria na Imprensa Nacional (1855) as letras e apaixonar-se-ia. Seu lado individualista, de acordo com Stegagno-Picchio, veio da prática quotidiana do jornalismo. A união da crítica jornalística e de escritor literário ascenderia Machado de Assis numa “autêntica ilha dentro da literatura brasileira” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 277).

Conforme Stegagno-Picchio, nas escrituras de Machado de Assis, a simplificação da sintaxe e a escolha de um léxico menos pesado são características estrangeiras vindas da França (bem como Alencar, Machado de Assis, em seus textos, combina nossa Literatura à estrangeira, elaborando uma sintaxe distinta). Essa forma de escrever opõe-se aos antigos modelos românticos e às formas doutros escritores realistas brasileiros, porque o escritor conserva o jeito acessível da narrativa de Almeida.

Machado de Assis foi um autor de muitos textos: contos, romances, teatro, poesia, crítica jornalística etc. O historiador literário, quando se depara com um autor de grande porte, tenta tecer, geralmente, um fio condutor que haja a possibilidade de unir pontos (ou a tentativa de) das obras lidas. Stegagno-Picchio, por sua vez, consegue identificar comparações entre as personagens criados por Machado de Assis. A historiadora acrescenta:

Os homens são, o mais das vezes, jovens entre os vinte e os trinta anos, encaminhados para vagas carreiras públicas (deputado, ministro), mas momentaneamente desocupados, se não decididos à única atividade própria dos homens livres: o amor. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 281).

Por conseguinte, continua referindo-se ao público feminino:

Ainda o interesse psicológico, o ‘contraste de caracteres’ [...] Machado começa a libertar-se da admiração casta, de um lado, e do preconceito moralista, do outro; começa a sorrir da própria matéria, a manipular as personagens com maior confiança. Sobretudo as mulheres: que passarão da limpidez de Livia para o sorvedouro insondável de Capitu. Livia era bela ardente e de alma nobre; Guiomar é igualmente bela, mas move-se na vida com mais sagaz destreza. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 284).

O método que Stegagno-Picchio encontra para simplificar sua investigação é a costura de todos os textos machadianos, a fim de encontrar semelhanças entre as narrativas: este encontro deu-se nas personagens criadas pelo autor.

Para Zola (1995), o autor realista é aquele que vivencia a obra ou aproxima-se⁴⁸ da ficção que pretende criar; Stegagno-Picchio (2004, p. 284) aproxima-se vagamente dessa perspectiva quando afirma que “ele [Machado] que, epilético, vez por outra provava o sabor da morte [...] e assim, como um achado sabor surrealista, faz falar o protagonista Brás Cubas de além-túmulo”. Compreende em outro momento: “Machado não indica epicamente as suas personagens: mescla-se continuamente a elas, talha em mil fatias longitudinais e transversais *com a própria presença*, irônica, petulante, desmistificante, a narrativa. Narra diante do espelho” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 288, grifo meu).

Para muitos historiadores e estudiosos da Literatura, essa aproximação do autor e obra é bastante comum, não havendo separação interpretativa. A vida pessoal de “Machado-personagem” encarregar-se-ia de fornecer uma estória, então tem-se a “ficção” biográfica machadiana e a ficção dos textos machadianos indissociáveis, para Stegagno-Picchio.

Bem como para José Veríssimo, Stegagno-Picchio pressupõe que o primor machadiano está em seus contos. Dos diversos contos que Machado de Assis escreveu, segundo Stegagno-Picchio (2004, p. 288), de postura arbitrária e carregada de um juízo de valor intermitente⁴⁹, “os maiores êxitos nesse cosmorama são [...] ‘Cantiga de esponsais’, ‘O espelho’, ‘Missa do galo’, ‘O alienista’”. A historiadora lista sua preferência, porque as histórias da literatura estão sujeitas a esse processo de recorte preferencial do autor.

Ao referir-se a outros lados do “Machado-personagem”, os de dramaturgo e poeta, Stegagno-Picchio não acrescenta destaque, afirmando que “o autor [Machado] dramático é absolutamente secundário em comparação com o narrador” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 289) e salienta que “quanto ao poeta, também é esmagado pelo narrador.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 290)

A historiadora literária conclui que surgiu uma tradição machadiana que influenciou os modernistas. O riso leve e solto dos textos urbanos de Almeida aguçaria a imaginação de Machado de Assis; este, por sua vez, estimularia os seus futuros pares, com o acréscimo psicológico, irônico e sarcástico que engenhou. Em suma, Stegagno-Picchio (2004, p. 292-293) realça a cristalização (conservadora e

⁴⁸ Dando um efeito de realidade.

⁴⁹ Relembro Roberto Acízelo de Souza em sua proposta de juízo de valor do autor: o sentido é parcial, não há neutralidade.

tradicional) e sua predileção para com o escritor: “Machado de Assis é um literato puro [...] não o maior romancista, não o maior poeta, não o maior contista, mas, sem dúvida alguma, o maior escritor do Brasil: e de todos os tempos.”

Atento-me, agora, à *breve História* de Merquior. Disposto a desfrutar de compreensão do fenômeno machadiano, o historiador focaliza todo seu entendimento no quarto e último capítulo, intitulado “O segundo oitocentismo (1877-1902)”. Além disso, incluído nos narradores impressionistas, Merquior (2014, p. 243) cita Machado de Assis em um subcapítulo: “Machado de Assis e a prosa impressionista.”⁵⁰

A datação é arbitrária, pois Merquior refere-se à morte (1877) de José de Alencar e o nascimento do “melhor narrador do final do Romantismo – o Machado de Assis” (MERQUIOR, 2014, p. 174), agarrando-se à datação conforme os maiores literários, segundo o cânone instituído. Chamo atenção para o texto “Da evolução literária” de Tynianov, o qual elucida os movimentos e momentos de ruptura, além da transformação que certos autores literários podem instituir. O caso de Machado de Assis é uma fronteira histórica, pois é o nascimento de um rearranjo sintático e semântico da língua portuguesa, para Merquior.

O caminho que Merquior percorre ao destacar Machado de Assis é a sua ênfase ao caráter universal – nacional no sentido social e universal no sentido psicológico e filosófico. A significação e o tema universal (ou seja, discursos que condizem a todas as pessoas) deu a coroação, de acordo com Merquior, a Machado de Assis como literato mais importante do Brasil: “sacerdócio literário” (MERQUIOR, 2014, p. 185).

Com o surgimento de um novo tipo de leitor no Realismo, o público-leitor médio enxergou, nas novas leituras realistas, psicológicas e impressionistas, uma identificação. Machado de Assis, com os aspectos universais nos seus textos, para Merquior, desprovia-se de idealismo romântico. Essa ideia de universalismo corroborou com um tom adulto e lúcido que reverberou nas obras machadianas. A qualquer defeito que a era pós-romântica tenha representado, Merquior acredita que Raul Pompeia e Machado de Assis tenham escapado, porque foram “personagens” na literatura brasileira que dialogaram com o aprofundamento psicológico, livrando-se das pretensões do Naturalismo e do Determinismo.

⁵⁰ Nesse mesmo subcapítulo, abre portas a Raul Pompeia como autor impressionista.

O Realismo machadiano destaca um outro tipo de herói, o herói real, um herói anti-idealizado. Diferentemente do processo idealizador, este tipo de herói soa ao efeito real: há um abismo entre o real e o processo idealizador, para Merquior. O estilo narrativo de Alencar gerou um anti-idealismo e anti-heroicicismo, por parte de Machado de Assis – este contrário aos excessos de idealização romântica, apoiando-se na observação da realidade e elaborando um efeito ficcional do cotidiano.

De mesma substância de Stegagno-Picchio, a narrativa de Merquior atravessa os caminhos da infância, juventude e fase madura de Machado de Assis. Nesse contexto, o historiador literário insere os momentos das escrituras das obras do escritor literário brasileiro. É de se espantar, no entanto, que Merquior, por sempre percorrer em sentidos monumentais das obras e valores intraliterários, enfatize tantas vezes a vida de Machado de Assis, desfocalizando-se de sua aparente metodologia. A incoerência do historiador coloca em xeque à sua construção narrativa, o discurso que visa analisar os textos passa despercebido ao tratar de Machado de Assis, porque tem-se aí uma conjuntura sociológica, biográfica e artística sobre o autor, evidenciando um afeto e interesse pessoal no seu modelo de historiar. Tynianov (2013, p. 154) aponta que “o estudo direto da psicologia do autor e o estabelecimento de uma relação de causalidade entre seu ambiente, sua vida, sua classe social e suas obras são uma operação particularmente duvidosa”, pelo motivo de que a arte pode desprender-se da personalidade do autor, caso o interlocutor também se identifique com a personagem, espaço, linguagem ou qualquer outro elemento literário.

E no que diz respeito às percepções e modelos de História do historiador, Schmidt (1996) cita:

A narração (como qualquer princípio de concatenação de dados) ocasiona uma ordem unidade dominada esteticamente, que depende exclusivamente da atividade construtiva do historiador, de seus interesses, pressuposições, valores, competências e assim por diante. Coerência, unidade, verdade, sentido histórico, etc. fazem parte do *modelo* de história do historiador e não são traços inerentes à “própria história”. (p. 107, grifo do autor).

O historiador constrói a sua verdade diante do seu paradigma histórico. Por essa razão, apesar das incursões monográficas a Machado de Assis, contemplando inclusive como era a convivência com seus familiares (assim como Stegagno-Picchio

transcorreu), Merquior (2014, p. 250) também mantém uma narrativa simpática: “na adolescência de pobre, circula de barca [...] a fim de reforçar seus magros vinténs com o serviço de coroinha da igreja da Lampadosa. No Largo do Rocio, ‘Machadinho’ descobre a livraria e tipografia de Paulo Brito.”

Dividindo em etapas, Merquior convencionou chamar de primeira fase e fase madura tudo que envolvesse os textos poéticos, críticos, dramáticos e os romances de Machado de Assis. As fases correspondem aos primeiros passos de “Machadinho”⁵¹, e como esse autor tornou-se o estilo próprio e único na literatura brasileira. Na primeira fase, os personagens de Machado de Assis são todos abastados, pois suas fortunas advêm de heranças. Esse tipo narrativo está próximo do que já conhecemos em Alencar:

Os conflitos amorosos funcionam como fachada para o drama do ambicioso de origem humilde, geralmente encarnado nas heroínas [...] Machado revela, na orquestração desse tema uma sensibilidade equiparável à de Alencar, às voltas com a dialética de amor e dinheiro de Lucíola e Senhora. (MERQUIOR, 2014, p. 256).

Para o historiador literário, Machado de Assis, no início de carreira como escritor, participou desses requintes típicos da literatura romântica – leitor de outros românticos, não somente de Alencar. Essas historietas de *glamour*, beleza, charme e elegância fizeram parte de seus primeiros textos. Por essa razão, Merquior constrói a ideia de separação por fases de Machado de Assis.

À medida que cresceu como escritor, Machado de Assis toma um rumo diferente de outros literários. O autor não seguiu os traços do artificialismo do Naturalismo e do Determinismo, já que o seu comportamento linguístico envolvia aspectos psicológicos, e suas personagens não eram marionetes e dependentes do meio. O escritor literário preservou quintessência do abasileiramento, ou seja, manteve as características do riso solto e leve, que Almeida já havia pincelado, e acrescentou pitadas de sarcasmo e ironia (Cf. MERQUIOR, 2014).

O autor de *Memórias póstumas* não reinventou a língua, ele apenas “desconfigurou as sintaxes”, acerca disso a morfossintaxe e a semântica ganham novas significações, o movimento das trocas de classes de vocábulos é o que deu novos sentidos aos seus textos. O novo comportamento linguístico volta-se para

⁵¹ Termo que Merquior utiliza para se referir ao escritor na primeira fase, pois é o período da juventude de Machado de Assis.

uma narrativa psicológica e fantástica, distintas daquele Realismo tradicional e métrico. Suas escritas são características individuais e dissociadas do Naturalismo: o anti-naturalismo machadiano significa que copiar o real é um servilismo, uma escravidão, visto que os personagens, presos nesse determinismo, são marionetes sem poder de controle.

As críticas machadianas sempre foram aos textos dos autores e não a seus autores, como promove Merquior. Atraído pela forma inovadora de se fazer crítica, o historiador literário salienta que Machado de Assis, na apreciação d'*O primo Basílio* (1878), tece comentários acerca da obra, afastando-se da crítica particular e pessoal do escritor: caso que muitos críticos naquela época não compreendiam em realizar. Merquior frisa (2014, p. 259): “o ataque machadiano ao *Primo Basílio* [...] é um modelo de advocacia da verdade artística contra o determinismo naturalista, eliminador da consistência moral dos personagens.”

Portanto, o historiador literário acredita que Machado de Assis, além de excelente prosador, foi um excelente crítico, muito melhor que seus pares, e teve a intuição da crítica moderna: “a instância decisiva da interpretação não é a vida dos escritores, é a linguagem da obra; o foco do olhar crítico deve sempre incidir no universo das formas, sede da ‘verdade estética’” (MERQUIOR, 2014, p. 260). A historiografia moderna convencional obstinou-se a afirmar que os maiores críticos do Oitocentos seriam Romero e Veríssimo, contudo depois de um revisionismo histórico da literatura brasileira, Merquior (2014, p. 308) acredita que “os nossos dois maiores críticos oitocentistas se chamam, na realidade, Machado de Assis e Araripe Júnior.”

A fase madura machadiana, de acordo com o historiador literário, tem a ver com seus contos e alguns romances. Alguns temas que correspondem a essa fase são: irracionalidade, imoralidade, apetites de interesses, perpétua ameaça de dispersão da alma, estilhaçamento da personalidade, bicho-homem acovardado pela evanescência do ego etc. Como se observa, são temas que corroboram com a universalidade, tanto do homem que vive na América Latina, quanto na Ásia, como na África, nos quais se atravessam por caminhos muito semelhantes no que se refere a essas perspectivas. Conforme Merquior, a visão problematizadora de Machado só causou impacto profundo como prosador enquanto proposta livre e impressionista, mais especificamente quando Machado de Assis publicou as *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

O sabor cáustico do livro destoou imediatamente de todos os exemplos nacionais de idealização romântica; ao mesmo tempo, o seu humorismo ziguezagueante, a sua estrutura insólita e desenvolta impediam qualquer identificação convincente com os modelos realistas ou naturalistas. O “autor”, isto é, o falecido Brás Cubas, logo nos adverte que se trata de uma “obra difusa”, escrita “com a pena da galhofa e a tinta de melancolia”. Obra difusa, cheia de digressões e extravagâncias, porque nela, em vez da narração linear e objetivista de Flaubert ou Zola, Machado adotava a “forma livre” de Laurence Sterne. (MERQUIOR, 2014, p. 266).

O elemento literário humorístico, contido em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, deriva do gênio inquisitivo, do laço universal, do mantra filosófico e da perspectiva problematizadora: “frente às ingenuidades do cientificismo, que se dava por coveiro da filosofia, o sarcasmo de Brás Cubas reabre a interrogação metafísica, a perplexidade radical ante a variedade do ser humano” (MERQUIOR, 2014, p. 274).

Não somente às *Memórias*, mas também à outras obras, como *Dom Casmurro*, por exemplo, as problematizações são as almas que derivam das narrativas. O eterno questionamento que todo historiador literário, teórico ou apenas um simples leitor comum se faça “a Capitu traiu Bentinho?”, perpetua por anos sem uma resposta definitiva.

Italo Calvino lembra (1993, p. 11) que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”; no que diz respeito às obras clássicas, Calvino transcreve o que se chama por tradição de uma narrativa (tradição literária). *Dom Casmurro*, como um clássico da literatura brasileira, parece-me que nunca finalizou sua discussão, reverberando ao longo dos anos as mesmas polêmicas.

O fator problematizador que Merquior enfatiza sobre Machado de Assis pode ter novas significações em outras épocas e realidades, adentrando noutra “horizonte de expectativa” que outrora poderia passar despercebido pelo público-leitor. De acordo com Jauss:

A obra literária pode também – e, na história literária, tal possibilidade caracteriza a nossa modernidade mas recente – inverter a relação entre pergunta e resposta e, através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova, “opaca”, a qual não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativa predeterminado. (1994, p. 56).

Esse modo narrativo machadiano é o que reascende toda dúvida humana e que transcende sobre a cientificidade e as coisas mundanas. Numa perspectiva e

realidade nova para o público-leitor, Machado de Assis também descreveu os aspectos de uma mentalidade e moralidade ocidental. Na observação de Merquior:

Mas o adultério, que fora realidade efetiva nas *Memórias Póstumas* (Brás Cubas com Virgília) e puro desejo em *Quincas Borba* (Rubião com Sofia, Sofia com Carlos Maria), mergulha em *Dom Casmurro* no terreno ambíguo da possibilidade verossímil, porém incomprovada. Terá Capitu *realmente* traído Bentinho? A pergunta nada tem de ociosa, principalmente quando se leva em conta que tudo é contado do ponto de vista de Bentinho, natureza imaginativa ao extremo, e ciumento impenitente. A dissimulação de Capitu não prova nada, pois ela longo tempo, muito femininamente, a conquistar a felicidade *com* Bentinho. (2014, p. 288, grifo do autor).

Levando em consideração o que foi exposto, posso concluir que dentre as fases destacadas por Merquior, o isolamento individual de Machado, somado ao novo comportamento linguístico, seu modo irônico e problematizador, foi o que caracterizou o “Machado maduro”⁵².

No subcapítulo 3.3, na concepção historiográfica no processo de escritura de Merquior, argumentei que o historiador literário levava em conta as funções históricas da arte literária, as quais seriam: edificação moral, divertimento e problematização da vida. O caso de Machado de Assis, conforme Merquior, envolve todos os três aspectos, porém mais em evidência as problematizações, o que para o historiador é a peça do constructo narrativo machadiano. As edificações e os divertimentos, em segundo plano, estão inseridos nas problematizações. Machado de Assis é o maior cânone, para Merquior, porque consegue caminhar nas funções históricas da arte literária e nos temas universais em sua fase madura.

É necessário que eu faça um recorte do ponto de vista objetivo dessa dissertação: Merquior analisa muitos textos de Machado de Assis, são diversos contos, entre outros romances, pois, tradicionalmente, é comum historiadores literários que narram a literatura brasileira debruçarem-se páginas a mais a Machado de Assis. Contudo, como se vê, neste trabalho, escrevo sínteses do que Stegagno-Picchio e Merquior relatam, por conseguinte, aproximando-os e afastando-os em suas leituras interpretativas.

Em poucos pontos as análises sobre Machado de Assis, de Stegagno-Picchio e Merquior, afastam-se, suas distinções estão no fio condutor de suas abordagens. Como o caminho para explicar Machado é sempre longo, eventualmente os

⁵² Termo que Merquior utiliza para se referir ao escritor na fase madura, pois é o período de sua fase adulta.

historiadores literários descrevem-no por comparações (personagens, tema, espaço etc.) ou algo que prevaleça em outras áreas do conhecimento (âmbito filosófico, sociológico, histórico etc.).

No caso de Stegagno-Picchio, a autora tece comparações entre os personagens, masculinos e femininos, observando nos textos de Machado como é a descrição e a mudança em relação ao tempo (o Machado jovem descrevia suas personagens de uma maneira, enquanto adulto de outra); por outro lado, Merquior investiga a partir das fases machadianas (primeira fase e fase madura), aguçando a “ideia problematizadora”. O Machado maduro, de acordo com Merquior, influenciou seus leitores sempre levando em consideração o questionamento sobre a vida e estimulando a dúvida eterna da humanidade. É o modo de como os dois historiadores literários encontraram para unir os textos machadianos, compará-los, de certa forma; suas perspectivas, em sínteses gerais, seguem de maneiras distintas.

Há um ponto que envolve distinção e semelhança (simultaneamente), de menor importância, que é como percebem o momento em que Machado tornou-se um escritor maduro: para Stegagno-Picchio, Machado revela-se como grande escritor à medida que se estabiliza financeiramente (extraliterário) e se sobressai com suas últimas prosas; enquanto que para Merquior é uma graduação textual, Machado torna-se maduro porque tem experiência de escrita e não se conforma apenas com a escola literária realista, penetrando também no Impressionismo e no fantástico.

É preciso compreender que Merquior investe numa nova perspectiva em relação ao Impressionismo: a antiga historiografia incluía Machado de Assis no Realismo. David Perkins (1999, 44) assevera que “um historiador literário que propõe diferentes taxonomias deve construir um argumento”. Por isso, o argumento de Merquior confere um rompimento com a classificação antiga de Machado de Assis, pois, para o historiador literário, Machado de Assis é um autor isolado dos efeitos da escola realista.

É sabido do olhar estrangeiro de Stegagno-Picchio, por esse motivo a autora demonstra menos exaltação na descrição dos literários brasileiros. Ela reconhece o lugar de mérito para o autor, todavia não manifesta elogios em demasia a Machado de Assis. Acredito que seja, como expressei no capítulo 2, por não ter esse ponto de

vista nacionalista (em sentido virtuoso do termo). Já Merquior expressa uma aparente liberdade em relação ao seu objeto de estudo, que é o prosador. Conforme o historiador literário, Machado de Assis é o nosso gênio brasileiro. O historiador não desconecta Machado de toda a segunda metade do século XIX e início do XX. A tudo que se pense, Machado é o grande nome.

Entretanto, têm-se algumas convergências e aproximações dos historiadores literários no que se refere a Machado de Assis. Nas histórias da literatura, existe um aspecto estrutural dos livros (tratado não com muita ênfase pelos historiadores): a questão do fim dos excertos ou trechos. Semelhante a um romance, o historiador literário tenta dar um clímax, um fim ideal, a cada texto analisado. Não seria diferente a Machado de Assis, porque Stegagno-Picchio e Merquior mantêm desfechos sempre rebuscados, adjetivados – em louvor a Machado de Assis.

A narrativa sobre Machado de Assis abrange aspectos da vida pessoal do autor, a sua biografia daria uma ótima narrativa, e claramente isso é de interesse de Stegagno-Picchio e Merquior: “Machadinho”⁵³, menino pobre, vindo de família humilde, e mesmo com todas as dificuldades do sistema econômico, tornou-se um grande prosador. Essas narrações fazem parte da canonicidade. A formação da canonicidade surge também ao passo que se constrói a história e a sociologia do autor/escritor, viabilizando obra e, simultaneamente, “personagem” autor.

No texto “Uma historiografia literária afetiva”, de Heidrun Krieger Olinto (2008), observo novos olhares construtivos para a historiografia literária. A autora apresenta modelos contemporâneos que adentram questões do afeto. A comunicação literária não se limita à relação texto e leitor, uma vez que a Literatura, como arte, transcende barreira e perspectiva: as esferas do afeto e emoção, em aspectos narrativos, fazem parte dessa “ciência” que envolve emoção e razão. Olinto ainda explica que:

O papel importante de processos emocionais e sua articulação com sistemas cognitivos na elaboração de um saber, revela-se, por exemplo, em expressões afetivas tais como surpresa, assombro, estranhamento, frustração, resignação, júbilo, indignação, fascinação, aversão, entusiasmo, volúpia, encantamento, melancolia, resistência, nervosismo, excitação, decepção e medo diante do novo e de seus efeitos motivacionais. (2008, p. 41).

⁵³ Termo cunhado por Merquior.

Bem como Olinto, Moretti (2007) também conferiu a afeição e apego que a crítica literária poderia ressaltar sobre uma pessoa ou texto quando reconhece que: “paixão’, ‘emoções’, ‘sentimento’: indicam aquele objeto incerto que a crítica literária talvez prefira ignorar, mas que nem por isso desaparece de seu campo de ação” (MORETTI, 2007, p. 17). Isso corrobora com o aparente entusiasmo de Merquior a Machado de Assis, a sua construção narrativa envolve afetos, mesmo que em grau menor. O “personagem” autor torna-se “Machadinho” quando a razão dá lugar à emoção.

É válido ressaltar também que a metodologia para diagnosticar a canonicidade de Machado de Assis é a comparação com outros autores literários. Para ambos, Stegagno-Picchio e Merquior, Machado de Assis é um homem que “paira no além”, é também uma espécie de prosador de boas referências e maior literário brasileiro – porque, em comparação, supera outros autores literários. O professor catedrático da Universidade de Coimbra, Carlos Reis, no texto intitulado “História literária e personagens da história: os mártires da literatura” (2012), levantou a discussão sobre o “personagem” autor nas histórias literárias: “para a história da literatura pura e dura, quem é mais personagem, Miguel de Cervantes ou Dom Quixote? Flaubert ou Madame Bovary? Tolstoi ou Anna Karenina?” (REIS, 2012, p. 13). Para esta redação, conviriam as indagações: quem é mais personagem, Machado de Assis ou Brás Cubas? Machado de Assis ou Bentinho? Esse é, pois, um impasse que a historiografia literária ainda não se deu conta em resolver.

Há, de fato, a cristalização de certos “personagens” autores na História literária que estão acima de suas próprias obras (vide Camões, a saber). O estrangeiro Harold Bloom inclui Machado de Assis numa lista de gênios literários, no livro *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003), e quando se percebe que a academia estrangeira também canoniza Machado de Assis, sua genialidade é de difícil rompimento e não existe a intenção em rompê-la.

De modo geral, a cristalização de Machado de Assis no cânone, para Stegagno-Picchio e Merquior, tem a ver com a universalização que o escritor atestou nas construções dos enredos e dos personagens: “[Machado] *universalizou* mais que ninguém nossa arte literária” (MERQUIOR, 2014, p. 296, grifo do autor). A fuga dos temas localistas e folcloristas brasileiros, a profundez psicológica e o humorismo

são a espinha dorsal de Machado: convergência das interpretações dos historiadores literários desta dissertação.

4.1.4 – Raul Pompeia

Posso afirmar, conforme consta nas bibliografias utilizadas nesta dissertação, que o Romantismo e o Realismo são escolas literárias e movimentos estabelecidos no século XIX. Dentro dessas correntes literárias existiram influências menores que não ganharam mais força e não surgiu um impacto significativo na construção literária para marcar uma periodização. Dentre essas menores, resalto o Impressionismo, que mais se contagiou de recurso literário do que expressão ideológica marcada.

Contornando questões do objetivismo presentes no Realismo, o recurso do Impressionismo é a descrição de emoções, sensações impressas de forma subjetiva. Como bem ressalta Zola (1995), as impressões pessoais são o que dão originalidade à obra; impressões no sentido de que o autor transcreve como caricatura daquilo que ele vê, como ele irá imprimir para si os objetos do mundo circundante, de fora para dentro, como vê e sente.

Essa técnica de constructo narrativo foi utilizada por Raul Pompeia n’*O Ateneu*, ou seja, as impressões e os sentidos que vigoram no protagonista Sergio: seus desesperos conflituosos, desânimos, ânimos e o que teria que enfrentar no internato escolar. Tais impressões do narrador, na perspectiva de sentidos (emoções, medo etc.), retomam as cognições do personagem, dessa forma, a sua concepção subjetiva.

Vale destacar que n’*O Ateneu* é-nos apresentado uma linguagem psicológica e rebuscada, típica das construções narrativas do século XIX. Em *O Ateneu*, “parece por vezes ligar-se aos exercícios de *écriture artiste* dos parnasianos.” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 425). A obra, como diz Stegagno-Picchio, tem uma linguagem bastante pomposa e sumptuosa, bem como os parnasos tratavam em suas narrativas e poesias. Merquior também irá chamar atenção para esse detalhe quando afirma que a prosa d’*O Ateneu* é marcada pelo senso retórico da linguagem.

O quarto e último prosador destacado nesta dissertação, Raul Pompeia, é reconhecido por ambos historiadores literários, Stegagno-Picchio e Merquior, como

um impressionista. Embora Stegagno-Picchio, além disso, reconheça-o também como um romancista psicológico, memorialista e de introspecção autobiográfica (a autora não deixa claro as noções de cada gênero no transcorrer da sua *História*)⁵⁴.

De todas as obras de Pompeia, apenas há ênfase por parte de Stegagno-Picchio e Merquior n'O *Ateneu* que é sua *magnum opus*, os outros textos de Pompeia também são mencionados, contudo não analisados.

A ideia de texto memorialista e de introspecção autobiográfica reflete na vida privada de Pompeia. Em *O Ateneu*, o Sérgio adulto lembra-se de seu passado, de quando era o Sérgio criança, numa cronologia coerente e supostamente organizada. Para Stegagno-Picchio, Raul Pompeia, por ter passado por situações semelhantes e próximas da história da obra d'O *Ateneu*, constrói sua autobiografia em escala memorialista; a autora acrescenta: é a “transposição da experiência adolescente vivida pelo autor no Colégio Abílio do Rio de Janeiro” (2004, p. 424).

N'O *Ateneu* de Raul Pompéia, a narração está em primeira pessoa, narrada por Sergio. O tempo da obra é a retomada do passado: Sergio adulto conta o que aconteceu com o Sergio mais jovem em sua época colegial (o que para alguns é Pompeia narrando seu passado – sem a separação do real e efeito do real). Sergio, em um memorialismo, portanto, é o protagonista do enredo. *O Ateneu* é uma junção de estilos: Impressionismo e Realismo. Um romance complexo, em quadros de estilos. Há sempre uma aproximação e afastamento do narrador, ora subjetivo, ora objetivo.

Stegagno-Picchio, indo ao encontro de sua metodologia, preocupada com a crítica social implementada nas obras literárias, salienta que a estrutura d'O *Ateneu* é um microcosmo social voltada ao macrocosmo humano em várias partes. Algumas parcelas das sociedades, como é sabido dentro da estrutura liberal burguesa, não têm privilégios, como bonança, bem-estar, expressão social etc. Dentro do “sistema” liberal, a desigualdade é um meio natural, porque surge a competição entre as pessoas e umas terão mais que outras. Conforme a autora:

O Ateneu de Pompeia é o microcosmo, metáfora em todos os níveis do macrocosmo mundo, da sociedade hierarquizada, do privilégio institucionalizado, réprobos e eleitos, desigualdades entre alunos pagantes e não pagantes, liturgias (os jogos ginásticos, as grandes missas dominicais

⁵⁴ Nem todas as orientações e intenções do historiador são boas, a falta de uma conceituação a determinados termos, ao meu ver, facilitaria melhor sua compreensão.

na presença das famílias), o discurso didático inserido como gigantesco manifesto-programa no texto; e ainda a distribuição de papéis (masculinos e femininos). (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 425).

Metaforicamente, a historiadora literária acredita que a estrutura do colégio (escala menor), em *O Ateneu*, assemelha-se à realidade social no qual vivemos (escala maior). Não somente em níveis econômicos, mas também em outros níveis sociais.

Semelhante à interpretação de Stegagno-Picchio, Merquior (2014, p. 302) esclarece que *O Ateneu* é uma transfiguração artística do Colégio Abílio: “aos dez anos, [Raul Pompeia] foi matriculado como interno no famoso Colégio Abílio”. O subtítulo d’*O Ateneu*, “crônica de saudades”, espelha a vida de Pompeia ao protagonismo de Sergio, para Merquior. A interpretação do historiador literário paira no Impressionismo da obra, ou seja, às emoções e sentimentos de Sergio: “a experiência colegial de Sérgio é na realidade uma paixão no sentido próprio [...] a dor dos primeiros choques de um temperamento narcisístico com o mundo exterior” (MERQUIOR, 2014, p. 303).

Sergio, que foi carente de proteção paternal e convívio maternal, precisa “enfrentar” um internato sozinho, lembra Merquior. Expresso por ele – Sergio – em sua narrativa logo no início do primeiro capítulo, “vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu” (POMPEIA *apud* MERQUIOR, p. 303) e, ademais, encontrou na esposa do diretor, Ema, o erotismo adolescente de preferência por mulher de mais idade.

De acordo com o historiador literário, *O Ateneu* é uma sucessão de quadros mentais, evocações plásticas que Sergio pinta seus rancores e afeições. O aprofundamento da perspectiva de Merquior está relacionada a ideia do Impressionismo. O autor demonstra a familiaridade de Sergio e seu amigo Egbert, por exemplo, e seus possíveis, porém não descritos, casos homoafetivos, segundo as descrições e sensações de Sergio (narrador):

No campo dos exercícios, à tarde, passeávamos juntos, voltas sem fim [...] entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele, ou ele aos meus”. (POMPEIA *apud* MERQUIOR, p. 304).

Ao cotejar os historiadores literários em pauta percebo que o diagnóstico de Stegagno-Picchio está em concordância com a sua metodologia, não desviando do seu percurso interpretativo, no qual o apontamento crítico-social faz-se presente também na obra *O Ateneu*. A transfiguração da ficção à realidade, micro para o macrocosmo, do bem-estar social do colégio Ateneu (micro) à sociedade como um todo (macro), em vários níveis públicos e privados, é análogo para Stegagno-Picchio. Já Merquior, voltado para a proposta do seu subtítulo (“Prosa impressionista”), conserva sua análise no recurso literário do Impressionismo e como o narrador Sergio manifesta-se diante tudo que enxerga ao redor, contando a sua introspecção a partir do que vive e sente naquele ambiente escolar. É importante frisar e lembrar, diante disso, a ideia extraliterária de Stegagno-Picchio e intraliterária de Merquior, diferenças básicas entre os dois historiadores literários.

Dentre todos os prosadores selecionados para o cotejo entre os historiadores literários, Raul Pompeia é o que menos apresenta conteúdo⁵⁵. Acredito que o grande número de obras literárias que surgiram no final do século XIX, eclodiu no amontoamento de citações e brevíssimas análises pelos historiadores literários. Ficou cada vez mais difícil a tarefa de selecionar, de justificar (a motivação da escolha) e de analisar os autores e as obras escolhidas – muitas obras e nomes são citadas em apenas uma linha.

Seja prosa impressionista, prosa memorialista ou introspecção autobiográfica, o fato é que *O Ateneu* de Raul Pompeia tomou espaço no cânone e em ambas as *Histórias*. A transfiguração de obra-mundo de Stegagno-Picchio reflete à sua estrutura extraliterária de perceber a esfera social e as artes; enquanto que Merquior, mais contido em sua perspectiva monumental do texto (elementos literários e linguísticos), descreve apenas o que o narrador e os personagens convivem naquele internato e espaço d’*O Ateneu*.

⁵⁵ Mesmo assim é quarto prosador mais citado por Stegagno-Picchio e Merquior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar as duas *Histórias* em pauta demandou um trabalho extenso, em repetições de leituras e inúmeros cotejos. Quando li o mesmo *corpus* diversas vezes, houve momentos que duvidei das minhas próprias interpretações, reli-as, já em devaneios, em frequência. Por ventura, admito, foi uma escrita um tanto lúdica. Acostumado nesta ideia, peguei uma “prática eficiente” de cotejar leituras, utilizando-a no dia a dia.

A tal prática eficiente fez-me refletir sobre a História da literatura. Esta, além de organizar cronologicamente autores, obras e estilos, desempenha também a função do enlace entre História e Literatura, formatando a relação entre ambas. A História literária retoma a obra, divulga-a, analisa-a e periodiza-a, repercutindo seus efeitos no tempo e noutros tempos.

Na História da literatura, para que haja um sistema literário – como muitos teóricos citados nesta dissertação assim o tentaram criar –, precisa-se enxergar a Literatura como um monumento, de arte e estética, pois sem essa modulação, o historiador literário comete o erro de torná-la apenas documentos específicos a cada período cronológico. João Barrento (1986) assevera que:

Enquanto produto da história geral e simultaneamente fator histórico especificamente actuante, a literatura acumula nos seus textos experiência histórica, não como simples documento de algo que existiu, mas antes com um potencial a relacionar de forma produtiva com as experiências de leitores actuais. Mas convém não esquecer que a experiência fixada nesse material histórico-estético não pode ser extraída dos textos simplesmente sob a forma de verdade definitiva, substância concreta ou enunciado de sentido. (p. 113).

Chegando a esse nível documental, a História literária compõe-se de uma descrição que ascende no escopo político, evidentemente, não artístico. E, desse modo, a Literatura dependerá exclusivamente da História se aquela for documento desta. Caso não seja, a Literatura transcenderá tempos e os ditos caminhos “atemporais” e “universais”, perderão as aspas e firmarão marcas linguísticas significativas.

Tais marcas aprofundar-se-ão nos próprios textos artísticos, como níveis fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos. Amostras de que a Literatura também pode ser estudada esteticamente (leitura imanente do texto) – o estudo da Literatura

na própria Literatura –, ou seja, uma História dos aspectos intraliterários. As características literárias de um poema, por exemplo, reconhecidas somente na materialidade do seu texto. Nessa perspectiva, identifica-se a História da poesia, Estudo dos romances, História da literatura épica, enfim, entre diversos outros saberes literários na própria imanência textual, porque o objeto dos aspectos literários é a Literatura propriamente dita. Todavia, penso também que esta é uma das formas de se narrar História da literatura. O historiador literário tem seu livre arbítrio de escolha da maneira como irá narrar, pois, como Moretti (2007, p. 14)⁵⁶ explicita, “nenhum arcabouço metodológico e historiográfico me convence inteiramente”. Nenhum conceito de História literária dá conta de uma unidade, pois a Literatura, por seu caráter artístico, transcende uma conceituação singular.

Tanto a História quanto a Literatura são formas de narrativas, que colidem em algum ponto, influenciam-se. Juntas, História e Literatura apoiam-se na sua instituição estética, como também na instância discursiva do meio (Psicologia, História, Filosofia etc.). Marisa Lajolo (1995) categorizou isso como uma dialética entre parte e todo: História do Romantismo (parte) e História do século XIX (todo), por exemplo. Mas não só assim, a interdisciplinaridade facilita a compreensão da Literatura. Somente estudá-la historicamente não satisfaz todo o estudo da História literária.

A interdisciplinaridade na História da literatura e na Literatura, além do seu intertexto, ultrapassa fronteiras e cria mecanismos para aprimorar a forma da escrita e do estudo. De acordo com Tânia Ramos (2006, p. 204), “há que se perceber também que a partir da década de 80-90, a literatura navega na intertextualidade e os limites do real são resultados de uma espécie de hipertextualidade, de um imaginário proliferante de narrativas”.

Nessa mesma extensão e acúmulo de ideias, cada História da literatura tem a intenção de dar ao público um cânone pronto. Contudo, muitas vezes, o público não tem condições de dizer que não gostou e acaba por aceitar as obras consolidadas. Mesmo partindo de um cânone institucionalizado, irão ocorrer preferências e seleções. No estudo histórico, como Lajolo (2003, p. 23) comenta, “o escritor da

⁵⁶ E, ao contrário desse pensamento, de “irresponsabilidade intelectual”, Moretti (2007, p. 38) também avalia que a crítica “nunca levou a sério suas próprias bases empíricas e, em vez de lutar para criar uma comunidade científica com metas em comum e regras claras, preferiu, tacitamente, legitimar um estado de coisas em que todo mundo está livre para fazer o que quiser”.

história recorta, seleciona, elege”, por conseguinte, uma parte da História, uma fração, será estudada, excluindo possivelmente outras histórias. Uma História da literatura pressupõe seleção e exclusão⁵⁷. Não será diferente se elencarmos isso à Literatura, escolheríamos pontos e recortes na História da literatura. A contextualização é infinita e acarreta no desequilíbrio de precisar a História e a Literatura⁵⁸.

A tradição sente-se prestigiada quando surgem autores que conseguem causar comoção, mexer com a psique e com as existências universais da humanidade. Dessa maneira, geralmente o que se tem é a eleição canônica nos textos das histórias da literatura. Logo, a tradição literária baseia-se num progresso muito lento, tangenciando outras heranças culturais. Fora disso, enraíza-se o cânone por longos períodos. No entanto, acontece que “a literatura é atravessada por contínua, e às vezes traumática, inovação” (MORETTI, 2007, p. 20) e, desse jeito, um texto poderá aflorar um impacto social, como, por exemplo, no caso de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Conforme Moretti:

Quando se defronta com um texto que viola as convenções do seu tempo, a análise crítica não pode se contentar com a meia-verdade que nos diz como isso aconteceu. Não pode olhar, como de costume, só para o passado, para a convenção desalojada [...] o futuro de um texto, as convenções e as visões de mundo que ele ajudará a formar e consolidar, estas também fazem parte de sua história e de sua contribuição à história. (2007, p. 20).

O cânone é sim maleável, no entanto, para adentrá-lo, requer-se um envolvimento social e, dependendo da sociedade na qual se encontra, até mesmo moral (no sentido religioso). Ressalvo que o texto literário faz parte da História, mas configurá-los numa História literária exige um mínimo de tradição, originalidade, mercado, valor artístico, universalidade etc. Levo em conta que o cânone é uma construção da crítica, sujeito a constantes modificações, como evidentemente tem ocorrido à medida que surgem escritores ditos importantes: José de Alencar, Machado de Assis entre outros. Nenhuma História da literatura consegue fechar o

⁵⁷ Resultante disso, reconheço que, eventualmente, a História da literatura – e seu cânone institucionalizado – excluirá a dita literatura marginal. A cultura canônica dominante, firmando sua presença e seu discurso, estabelece uma hegemonia atuante e influente ante outras literaturas periféricas.

⁵⁸ Atualmente, existe uma tendência em apresentar por eixos temáticos: tem-se a escolha do tema, como amor, guerra, ideologia etc., e a construção do cânone remete a livros que tracem linhas do assunto proposto.

cânone para todo sempre, porque há modulações, mudanças nas hierarquias, ainda que com certa lentidão. O cânone literário tradicional não é uma verdade absoluta, ele faz parte de um recorte histórico.

Isso posto, as características literárias nacionais são apenas a fração de um todo. A Interdisciplinaridade, a Psicanálise, os estudos da cultura, os sistemas literários etc., são o todo que conduz à História literária. A literatura específica, nacional, portanto, está inserida nesse âmbito que provém do geral.

As *Histórias* da literatura brasileira trabalhadas aqui, seguem o cunho historiográfico tradicional de se constituir História literária. É válido ressaltar que as produções desenvolvidas por Stegagno-Picchio e Merquior, na década de 70, mesclam-se com o passado dos antigos historiadores literários: o passado é modificado pelo presente, ao ponto que o presente é orientado pelo passado, numa estrutura harmônica entre o velho e o novo (Cf. ELIOT, 1989).

Os historiadores literários têm intencionalidades e vieses subjetivos, nos quais se opõem às fidelidades das rigorosidades científicas objetivas. Podem, por exemplo, omitir algum fato, alguma fonte, com tamanho propósito, acarretando em uma direção. Há uma circunstância crítica que se constitui. Os livros de História da literatura também são críticos, porque não se pode separar a História da crítica. A Literatura, em muitos casos, é tratada como documento ou força artística, isto é, as histórias da literatura são histórias da civilização ou são coleções de ensaios críticos bastante pessoais. Conforme Souza (2006):

A história da literatura entende os fatos literários como efeitos de causas determináveis – a subjetividade dos autores e os processos sociais –, atribuindo-se como tarefa a ultrapassagem dos textos em busca de suas motivações primeiras, das quais eles seriam reflexões secundários. (p. 94).

É através desse pensamento que se chega no que Acízelo de Souza refere-se: a História da literatura não se comprometeu por um todo inteiro à cientificidade e neutralidade. Trata-se da revitalização da História literária no século XX, a começar pelos estudos da cultura e das ciências modernas (Psicanálise, Estruturalismo linguístico, Formalismo russo etc.), ao Novo historicismo, ou Materialismo cultural. Acízelo de Souza (2006, p. 105) explicita que “a neutralidade e objetividade são ilusões nos estudos históricos, pois o passado é sempre construído a partir de interesses e situações do presente”. Os valores predominantes em uma determinada

sociedade, os conceitos de valores que as constituem, influenciam diretamente para uma subjetividade da escrita.

Dadas tais explanações, é preciso, em primeiro lugar, fazer algumas considerações à *História* de Stegagno-Picchio, em segundo, à *breve História* de Merquior e, por fim, um último exame. De acordo com Tânia Ramos (2003), é comum historiadores literários atribuírem recortes históricos:

O recorte histórico [de Stegagno-Picchio] é parte de uma análise cultural que se instaura, devendo ser estudado sincronicamente com o *cânone literário já instaurados* [...] [Stegagno-Picchio] não quis ser apenas epistemológica, nem apenas nacionalista. Quis ser mais uma voz, no que ela mesma chama de país polifônico. (p. 466, grifo meu).

Com base em um sistema já instaurado e institucionalizado (cânone), Stegagno-Picchio estabelece sua visão sobre nós⁵⁹. A historiadora, antes da introdução, em sua epígrafe, apoiando-se na ideia antropofágica de Oswald de Andrade, aparenta consentir que não se deve dispensar o que já existe, mas sim ingeri-lo e devolvê-lo de modo diferente. Presumo, portanto, que Stegagno-Picchio não parece estar preocupada em desconstruir o cânone.

Historiadores da literatura modificaram seus métodos de escrita desde o século XIX. Algumas narrativas abraçaram teorias literárias e teorias da História da literatura, outras narrativas não levam em consideração tais pressupostos. Stegagno-Picchio, conhecedora do trajeto que a disciplina perfez, escreve a partir da historiografia literária tradicional e dos estudos da cultura. De acordo Siegfried Schmidt (1996, p. 110-111), “a história literária [...] tem a tarefa de determinar como a literatura inter-relaciona-se com os discursos práticos na sociedade”. Para o autor, existem mútuas cooperações entre os sistemas sociais, havendo uma inter-relação, mesmo que independentes eles comunicam-se e articulam-se. Conforme essa teoria, o diálogo da Literatura e cultura, por exemplo, exercem uma dinâmica social capaz de retomarem uma a outra. Quero dizer que normalmente pode haver referência cultural (teatro, cinema, artes etc.) na Literatura e vice-versa.

⁵⁹ A ideia de um olhar do estrangeiro sobre nós já é bastante antiga, não somente Stegagno-Picchio como outros historiadores literários já historicizaram o Brasil, por exemplo: Friedrich Bouterwek, Ferdinand Denis e Ferdinand Wolf. Otto Maria Carpeaux é outro estrangeiro que escreve sobre a literatura brasileira em seu livro *História da literatura ocidental*, seu método parte para uma escrita mais bibliográfica, citando um grande número de autores nacionais e internacionais.

Entre outros eventos, a eleição dos autores prestigiados por Stegagno-Picchio não se difere dos antigos historiadores da literatura já citados. Nomes como José de Alencar, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Castro Alves ou Raul Pompeia são analisados, mantendo a tradição de um cânone pré-estabelecido. Especialista também em literatura lusitana, a autora observa que a literatura brasileira, além do fator linguístico, é influenciada pela paisagem local. O que nos diferencia da metrópole é a imagem espaço-geográfica da flora e fauna – como ela mesmo faz alusão do poema de Gonçalves Dias: “as aves não gorjeiam como lá (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 195)”.

Em similitude ao espaço-geográfico, Stegagno-Picchio reproduz o que Ferdinand Denis, outro historiador da literatura brasileira, já havia dito: “a gênese do discurso historiográfico brasileiro está no interesse do espaço físico” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 167). Além disso, segundo a historiadora literária, “ora, nem em literatura poder-se-á jamais compreender em profundidade o fenômeno brasileiro se não se levar em conta essa contínua interpretação de elementos de origem heterogêneo” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 170). Efetivamente, um povo polifônico desde sua origem, somado ao fator linguístico distinto em relação à metrópole e sua relação espaço-geográfica, são, para ela, únicas maneiras de compreensão do Brasil⁶⁰ desde suas origens.

Durante o processo da escrita deste trabalho, questionei-me: no intuito de diagnosticar nossa História literária e transmiti-la ao mundo, não seria mérito em excelência àquela historiadora preocupada com a História da nossa cultura? Por mais que se tenha críticas em relação ao seu modo de narrar, ao meu ver, Stegagno-Picchio fez um excelente trabalho ao divulgar a História literária do povo brasileiro, em aspectos amplos, aos europeus e, principalmente, aos italianos. Na “orelha” de capa da edição de 2004, Stegagno-Picchio afirma: “a minha experiência é essencialmente de uma italiana estudiosa de culturas de língua.” Por esse motivo, a autora mantém uma apresentação despretensiosamente ideológica, seja a favor daquele ou esse brasileiro. A intenção da autora é narrar a História literária brasileira com base no que leu nas bibliografias anteriores.

⁶⁰ É interessante ressaltar que a historiadora literária nos diferencia da literatura norte americana e hispano americana: a norte, porque eles não se submetiam tanto como os brasileiros em relação à metrópole; a hispano, porque formou-se uma pluralidade de novas entidades nacionais.

Por outro lado, no que concerne à *breve História* de Merquior, é importante lembrar que o autor ficou de escrever um segundo volume, causando uma interrupção em seus estudos. Esse foi um problema que percebi durante o desenvolvimento deste trabalho: a inexistência de uma continuidade da obra de Merquior. Faz falta a escritura de um fechamento, uma consideração final ou conclusão. Como não há uma continuidade (um volume II), fica suspensa sem uma conclusão de sua História literária.

O recorte temporal e de análise para esta dissertação depende dos limites do texto de Merquior, visto que o autor escreveu sua *breve História* até o início século XX. A comparação com a *História* de Stegagno-Picchio é apenas até o final do século XIX, evidentemente por obrigação, já que Merquior finaliza por volta de 1910, limitando-me a comparar somente prosadores de maior prestígio antes desta data.

A seleção canônica, em *breve História*, prestigia os nomes consagrados na historiografia literária brasileira, e faz-se na estabilidade e repetição. No entanto, a articulação entre o senso da forma e a seletividade mostrou-se um processo interessante: Merquior realiza uma classificação distinta a Raul Pompeia e Machado de Assis. A antiga historiografia literária brasileira destinava esses dois autores ao Realismo. Merquior dedica-se a categorizá-los no Impressionismo e insere ambos autores para essa classificação, com intuito de aprimorar uma boa interpretação de suas prosas. David Perkins acredita que esse seja processo usual nas histórias literárias:

A taxonomização implica raciocinar num círculo hermenêutico. Uma taxonomia literária inclui um nome (por exemplo, o Modernismo), um conceito e um cânone agrupados sob o mesmo conceito. A argumentação vai do conceito ao cânone e vice-versa. Ambos podem ser modificados, mas devem ser declarados antes que o processo possa começar. Na maioria dos casos são fornecidos pela tradição, ou seja, por classificações previamente existentes desses textos. Modificações muito amplas podem ocorrer com o tempo, mas o processo nunca consegue transcender de todo suas origens. (1999, p. 44).

Tendo em vista o diálogo com a teoria, percebo que Merquior constrói sua narrativa a partir da união das prosas de Machado de Assis e Pompeia no Impressionismo, pois:

O Impressionismo engendra o “romance psicológico” de tipo moderno, ou seja, de estrutura não linear. O relato de narrador impessoal e onisciente,

usado pelos realistas e naturalistas, é substituído pela história contada do ponto de vista do herói-autor. (2014, p. 244-245).

As modificações feitas por Merquior, assim como explica Perkins, podem ocorrer com o tempo, mas, nesse caso, não houve repercussão na historiografia literária brasileira, visto que outros historiadores literários⁶¹ não seguiram seu pensamento.

Em contrapartida, apesar de Merquior rever a categorização de Machado de Assis e Pompeia, despreocupou-se com a inovação historicista, repetindo os mesmos processos contextuais que envolvem as obras. Seu arcabouço teórico é levemente definido à medida que se avança a leitura da sua *breve História*. Sua perspectiva é bastante particular, elevando a obra literária a monumento e gosto pessoal, selecionando as que mais lhe agrada, excluindo temas e gêneros doutros textos que não lhe convém (como no caso dos textos “subliterários” e “aliterários”). O autor foca em contornar a obra em si: se bem escrita linguisticamente, “das belas letras”; se poética ou musical; se os elementos literários (narrador, personagens, tempo, espaço) estão bem colocados etc.

Existe o livre arbítrio dessas escolhas, notoriamente, porém um estudo histórico cristaliza-se ao longo dos anos com base teórica. Sem este fundamento, é esquecido pelos seus pares ou leitores assíduos de histórias. Apenas o gosto pessoal e juízo de valor do autor, sua subjetividade e a forma narrativa que aborda, ao meu ver, não são suficientes para a manutenção da História. Não à toa que um dos personagens da historiografia literária brasileira – Silvio Romero –, está ainda a ser observado pelas academias, estudiosos na área, entre outros curiosos, pois Romero, apesar de receber inúmeras críticas, mantém seus arcabouços teóricos bem definidos e delimitados na introdução de sua História literária. Penso que a “brevidade” e “ligeireza” textual de Merquior, “impedem-no” de explicar com mais precisão os seus porquês.

As referências bibliográficas de Merquior estão contidas na *História* de Stegagno-Picchio, ou seja, todas obras citadas por Merquior, a historiadora literária também as cita. Os dois autores são contaminados por inúmeras histórias da

⁶¹ Casos como, por exemplo, o de Péricles Eugênio da Silva Ramos em *Do Barroco ao Modernismo*, escrito em 1979, o de Massaud Moisés em *História da literatura brasileira*, escrito em 1982, e o de Alexei Bueno em *Uma história da poesia brasileira*, escrito em 2007, mantiveram Machado de Assis classificado dentro do Realismo.

literatura brasileira, além de inúmeros textos críticos da literatura brasileira. As chances de irem além da tradição são menores, mesmo assim o fazem, logo essa perspectiva aproxima-os.

Nesse seguimento, caberia a dúvida: se as citações da *breve História* estão contidas na *História*, sendo seu cânone essencialmente igual, por que suas perspectivas são distintas? As escolhas do historiador literário são pertinentes às suas metodologias, isto é, como chegam às formas de sua narrativa. Isso envolve a prova de que os historiadores literários, objetos desta dissertação, têm pontos de vista e são subjetivos, pois mantêm o uso da mesma bibliografia (não há objetividade em uma narrativa histórica, há narradores pensantes com vieses diferentes). Para isso, cito Schmidt (1996):

Se nos dermos conta de que a escrita de histórias literárias significa uma construção de relações teoricamente orientadas entre os dados para produzir modelos plausíveis e aceitáveis [...] devemos admitir que teremos de empregar outros critérios que não a verdade, objetividade ou fidedignidade nas histórias literárias. (p. 107).

Pressuponho, portanto, que os modelos dos historiadores aqui trabalhados são particulares e específico aos seus projetos. Consequentemente, resumo: como os historiadores literários fizeram suas análises? Stegagno-Picchio parte para a História do “como” (coadunando a Veríssimo), História do “por quê” (a Silvio Romero), associando as obras literárias aos estudos da cultura. Já Merquior enaltece as obras como grandes marcos históricos, observando as questões intrínsecas ao monumento artístico.

Lembro que as *Histórias* mantêm um diálogo com as antigas histórias literárias, seguindo uma linha cronológica temporal – início na *Carta*, sequencialmente no Barroco, Arcadismo, Romantismo, Realismo (Impressionismo), Simbolismo, Pré-modernismo, Modernismo (este último relatado apenas por Stegagno-Picchio, já que Merquior finaliza a sua antes). Enquanto isso, Stegagno-Picchio faz um traçado literário do Brasil, narrando as questões sócio-políticas-culturais, procurando descrever o Brasil para a Europa. Merquior, por outro lado, narra a História literária brasileira aprofundando-se nos textos em movimento e esplendor artístico da obra – seu público alvo é o brasileiro.

Destaco ainda pequenas diferenças técnicas⁶² nas *Histórias* de Stegagno-Picchio e Merquior. É sabido que títulos ressignificam os textos maiores, dessa maneira, a pretensão de Stegagno-Picchio, ao elaborar sua narrativa, abrange a História literária brasileira numa necessidade de compêndio, que tenta atrair o maior número de casos e nomes da Literatura. Para Siegfried Schmidt (1996), essa é uma certa vaidade e descuido que o historiador literário exhibe na tentativa de ser ímpar e único entre seus pares.

Já a *breve História* de Merquior chama a atenção pela sua brevidade. O adjetivo “breve” exerce a tonalidade de concisão e sucinto. O termo proporciona um leitor muito mais interessado. Existe um recorte histórico da literatura nacional também, mas o autor dinamiza e cativa o leitor, persuadindo a conhecer a História da literatura brasileira: “de Anchieta a Euclides”. Normalmente, as cansativas (por serem volumosas) histórias da literatura brasileira tendem a afugentar seus leitores, porque não partem de recortes históricos limitados (mesmo havendo limites) e enaltecem a ideia totalizante: esforçam-se em buscar o maior número de nomes enraizados na História da literatura.

Por ter um conteúdo maior e mais denso do que a *breve História* de Merquior, Stegagno-Picchio investiga também a literatura regional, a música, o cinema, o teatro etc. Por sua vez, Merquior afastando-se dessa proposta “total”, foca-se nas obras nacionais de maior valor na literatura brasileira.

A *História* de Stegagno-Picchio apresenta um conteúdo mais espesso, há mais páginas na sua investigação e maiores discursos a cada um dos prosadores analisados nesta dissertação, com exceção de Machado de Assis. Em referência a Merquior, Machado de Assis tem mais relevância, e o historiador literário consome boa parte do seu capítulo quatro dedicado ao “maior personagem” da literatura brasileira.

Entretanto, como já mencionado, o público alvo de Stegagno-Picchio eram os europeus, principalmente os italianos, ao escrever sua *História*. Nesse caso, mesmo passando a ideia “total” de nossa História, não seria esse o objetivo central da obra de Stegagno-Picchio. As marcações da autora dão-se na didática de ensinar quem são os brasileiros para italianos e europeus – como e por quê manifestam-se e exprimem-se culturalmente. Preocupados com as informações – Stegagno-Picchio,

⁶² Refiro-me ao número de páginas e a quantidade de informações.

no diagnóstico cultural, e Merquior, na sua brevidade –, e apesar de serem distintas, os discursos narrativos construídos pelos autores acenam para seus leitores, o que os aproxima em suas perspectivas: em meu entender, ambos historicizam Literatura, contudo, a primeira ensina, pela sua forma didática; o segundo cativa, por manter uma perspectiva breve da nossa história literária e sua acessibilidade.

Em suma, contemplo três fechamentos principais, tendo em vista o que foi analisado: em primeiro, as *Histórias* seguem uma tradição canônica, porém com interpretações distintas – é a repetição da repetição dos autores mais conhecidos, mas por razões pessoais; em segundo, os historiadores literários em pauta demonstram arrojo quando unem a narrativa historiográfica tradicional a um novo elemento teórico. Por fim, em terceiro, já que suas referências bibliográficas são próximas, a metodologia é o definidor narrativo – o “como narrar” é o ponto chave do historiador –, diferenciando-se doutros historiadores.

A tarefa de cotejar parece-me infinda, quanto mais escrevia, mais informações e detalhes apareciam e mais se tinha o que escrever. Por essa compreensão, tem-se ainda muito a se salientar sobre esse conteúdo. O fato desse tipo de pesquisa – análises entre histórias da literatura – ser pouco discutido, abre possibilidade para alterações. Instiga-me a proposta desse tipo de pesquisa. Perante o referencial teórico, fiz levantamento acerca das análises, mas claro que este assunto não se esgota aqui. Espero levar adiante esse tipo de estudo para um doutoramento, a fim de especializar-me ainda mais a fundo.

Penso que não existe uma História da literatura perfeita ou que agrade a todos. Como também nenhuma narrativa é melhor que a outra, são apenas formas diversas da linguagem. Os textos do historiador literário compor-se-ão conforme o seu bel-prazer, porque numa História variante da humanidade “a literatura surge como uma forma de atividade humana (social) e um trabalho sobre a linguagem, no qual, a partir de *suportes* (textos) de diversas natureza, e em *contextos comunicativos* também variados, diversamente se produz *significação*” (BARRETO, 1986, p. 25, grifo do autor).

Após este longo excerto acima, chego às últimas palavras da minha narrativa. No título desta dissertação, o verbo “reler” (no gerúndio) foi proposital. Nesse estado, em sua forma simples e nominal, o verbo indica uma ação que ainda é prolongada no tempo, dando ideia de continuidade da ação verbal. Com efeito, os

textos dos literários canônicos e tradicionais, prestigiados neste trabalho (Alencar, Almeida, Machado de Assis e Pompeia), ainda continuam a fornecer teorias e interpretações para as histórias literárias. Pelas minhas razões, que são outras e não daqueles outros, a continuidade da tradição, mais uma vez, foi revivida: palavras estas são razões do apreço da herança literária.

Benedito Nunes (1998, p. 245) assevera que há uma “crise teórica da Historiografia literária, erguida quanto ao vínculo permanente que a tem ligado à História geral, talvez prejudicando a determinação do seu objeto específico” e, talvez, ainda em crise (seria verdadeiramente uma crise ou uma crise pessoal e subjetiva?), estejamos confinados ao historicismo. Em todo caso, a História da literatura é coisa pública, pertencente às pessoas, a sua construção não depende de uma ou outra teoria – de uma ou outra crise. Nesse sentido, reviver a tradição da História da literatura não é um problema narrativo; repeti-las muito menos.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- BARRENTO, João. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986
- BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- CAIRO, Luiz Roberto Velloso (org.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2012.
- CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ELLIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- HARRIS, Wendell V. La canonicidad. In: SULLÀ, Enric (org.). *El canon literario*. Madrid: Arco, 1998, p. 37-60.

KREBS, Maurício Osório. A nossa realidade: problemas historiográficos na representação do ambiente na literatura brasileira. *Letrônica*, 2009, v. 2, n. 2, p. 137-151. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/5717>. Acesso em: 14 dez 2017.

LAJOLO, Marisa (org.). *História da literatura: ensaios*. Campinas: Unicamp, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: do realismo à belle époque*. São Paulo: Cultrix, 2016.

MOREIRA, Maria Eunice. Cãnone e cânones: um plural singular. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*. Letras, UFSM, 2003, n. 26, p. 89-94. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11883/7310>. Acesso em: 11 jun 2018.

MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Percursos críticos em história da literatura*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: leituras contemporâneas*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2017.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NUNES, Benedito. Historiografia literária no Brasil. In: NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998, p. 205-246.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

OLINTO, Heidrun Krieger. Uma história literária afetiva. *Cadernos de pesquisas em literatura*. Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2008, p. 35-46.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999, p. 1-58. Séries Traduções.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Klick, 1997.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *La letteratura brasiliana*. Itália, Roma: Sansoni Accademia, 1972.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *La littérature brésilienne*. France, Paris: Universitaires de France, 1981.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *Literatura brasileira: das origens a 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Itália, Turim: Einaudi, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2013.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ZOLA, Emile. O senso do real. In: ZOLA, Emile. *Do Romance*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 23-48.