

“Histórias literárias da literatura”: uma pedagogia bárbara?

“Literary histories of literature”: a barbarian pedagogy?

David Lopes da Silva¹

Resumo: Propondo uma nomenclatura própria para o subgênero de textos que utiliza autores e obras da literatura universal como personagens de uma trama ficcional (ESTEVES, 2010), é feita uma comparação entre alguns romances da coleção “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras, e o livro-filme *Invenção do Brasil*, de Guel Arraes e Jorge Furtado, objetivando analisar se obras produzidas a partir desse princípio poderiam vir a ser aproveitadas com propósitos didáticos no ensino de literatura. Toma-se o conceito de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991) como medida, a fim de discriminar as diferenças entre as duas empresas, concluindo pelo cuidado com a utilização de tais livros, embora seu uso possa ser recomendado em alguns casos.

Palavras-chave: Ensino de literatura; História da literatura; Metaficção historiográfica; Coleção “Literatura ou Morte”.

Abstract: Proposing a specific nomenclature for the subgenre of texts that use authors and works of world literature as characters in a fictional plot (ESTEVES, 2010), a comparison is made between some novels of collection “Literatura ou Morte”, and the book-movie *Invenção do Brasil*, by Guel Arraes and Jorge Furtado, aiming to analyze if works produced from that principle could turn out to be utilized for didactic purposes in the teaching of literature. It takes the concept of “metafiction historiographical” (HUTCHEON, 1991) as a measure in order to determine the differences between the two enterprises, concluding by the caution with the use of such books, although its use can be recommended in some cases.

Keywords: Teaching of literature; History of literature; Metafiction historiographical; Collection “Literatura ou Morte”.

Histórias da literatura podem ainda ser encontradas, quando muito, nas estantes de livros da burguesia instruída, burguesia esta que, na falta de um dicionário de literatura mais apropriado, as consulta principalmente para solucionar charadas literárias (JAUSS, 1994, p.6).

Introdução

À época da ditadura militar no Brasil, o romancista Osman Lins escreveu alguns textos sobre sua experiência como professor-titular de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da UNESP, campus de Marília. Uma pesquisa que fez com alunos dessa instituição revelou-se incrivelmente bizarra, como bem o demonstra a ambivalência do título de um dos artigos: “Reflexões sob um Quadro-Negro” (LINS, 1977, p. 79-84). Nesse diagnóstico da educação superior, feito há 40 anos, o professor Lins citava o “comportamento fora da realidade” dos professores que ministram aulas

¹ Bacharel em Filosofia pela UNICAMP, Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela UFSC. Desde 2009, professor do campus Arapiraca da UFAL. E-mail: david.ufal@palmeira.ufal.br.

sobre Auerbach, Barthes e Todorov a alunos que deram as respostas mais absurdas a questões de uma simplicidade constrangedora. A título de exemplo, na segunda pergunta, que pedia apenas o nome de cinco *prosadores* brasileiros anteriores ao Modernismo, está uma lista de nomes, nada mais que nomes, que certamente não têm referente textual, mas seriam apenas espécies de “marcas” de qualidade no mercado editorial-educacional brasileiro, recitados por alunos que até lhes respeitam, mas que absolutamente nada mais sabem sobre eles, e muito menos foram realmente educados com e por eles:

Cecília Meireles, Garrett, Castro Alves, Gonçalves de Magalhães, Afonso Pena, Cesário Verde, Gonçalves Dias, Manuel Bandeira, Fagundes Varela, Guilherme de Almeida, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira, Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Olavo Bilac e Camilo Castelo Branco. (LINS, 1977, p.80)

O que Lins critica, portanto, não é a indignação assombrosa dos alunos frente a uma questão tão simples, mas o hiato que separa as aulas que têm da sua experiência com os textos literários: “toda a abordagem dos textos literários, conduzida pelos professores e exigida de alunos que, na sua quase totalidade, não sabem sequer o que é um texto de ficção” transforma o ensino superior no Brasil “numa caricatura”, “numa gigantesca máquina de enganar”.

Embora não utilize o conceito de “semiformação” (ou “semicultura”), de Theodor Adorno, Lins aproxima-se bastante dessa ideia, ao perceber que esse “estado de calamidade” decorre de um currículo montado “para encantar alunos ingênuos com a magia do status cultural”. E Lins foi bem pessimista quando viu que a mudança, “uma drástica reforma nos currículos, então planejados para atender à realidade atual”, estava “bem longe de acontecer”.

Já no século XXI, graças à expansão do ensino superior público, certamente temos uma situação educacional bem diferente daquela, porém, sobrevivem os “problemas inculturais brasileiros” (que remetem também ao conceito de “incultura” de Nietzsche – “cultura a serviço da economia política, fomentada pelas escolas e universidades, cultura erudita e jornalística” (GARCIA, 2005, p.65)²), então identificados

² Cf.: “Não se atribui ao homem senão justamente o que é preciso de cultura no interesse do lucro geral e do comércio mundial” (NIETZSCHE, 2003, p.186).

por Lins na indústria do livro didático, mas que se ligam, ainda hoje, à “integração cultural mediante a semiformação” (BUENO, 2003, p.41), conforme teorizada por Adorno. Esta “caracteriza-se pelo oferecimento, ao consumo das massas, dos simulacros da formação, sob a forma de bens culturais neutralizados em sua dimensão crítica”:

Às massas proletárias, que nas grandes cidades podem usufruir de contatos culturais mais amplos, seja pela educação, seja pela indústria cultural, resta a incultura da semiformação. Isso significa que, no mundo atual, quando os conteúdos formativos diluem-se, reduzidos às demandas do mercado cultural, os clássicos da cultura burguesa estão acessíveis em qualquer banca de jornal, para leitores, entretanto, incapazes de compreendê-los. Na mesma medida em que os clássicos são prestigiados e supostamente democratizados, seu potencial crítico é derrotado. (BUENO, 2003, p.42)

No intuito, então, de analisar possíveis alternativas que podem ter tomado o lugar dos antigos manuais de literatura criticados por Lins, trazemos para reflexão alguns romances de um segmento que tem conquistado, desde o final do século passado, grande adesão do mercado editorial brasileiro, obras para as quais estamos propondo, despretensiosamente, o rótulo de *histórias literárias da literatura*, pois sua característica comum é de serem ficções que têm como personagens e/ou assunto principal autores e obras da literatura, brasileira e universal.³

O objetivo é investigar se tal subgênero tem potencial para ser explorado didaticamente no ensino de literatura, ou se essas obras são apenas mais um filão inócuo da indústria cultural, isto é, tão-somente simulacro de formação. Para tanto, tomaremos como amostra para análise os volumes de Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Ruy Castro para a coleção “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras, todos publicados em 2000.

A coleção “Literatura ou Morte”

³ Seguimos o direcionamento apontado por Esteves (2010, p.123), de que “Na vasta galeria de personagens históricos ficcionalizados nos últimos anos, merecem destaque os próprios escritores. Vários romances trazem como protagonistas escritores da literatura brasileira e, por intermédio deles, contam não apenas a história do Brasil, com seus múltiplos dilemas, mas sua inserção na vida cultural e especialmente a história do próprio cânone literário.”

Existem algumas *histórias literárias da literatura*, bastante praticadas pelo mercado editorial contemporâneo, que utilizam como assunto, em textos de ficção simples e acessíveis, a vida e a obra de grandes expoentes da literatura. É o caso, por exemplo, da série “Literatura ou Morte”, da editora Companhia das Letras.

Este tipo de produção pode ser dita *literária*, pois trabalha a biografia dos escritores de forma ficcional, pretendendo borrar a barreira que habitualmente separa ficção e história. No entanto, no caso da série da Companhia das Letras, a demarcação entre ficção e história é clara, já que há, no final de alguns volumes, uma breve biografia ‘real’ dos “escritores-personagens”⁴.

“[F]iccionalizando personagens cuja existência empírica marcou a história literária” (WEINHARDT, 1998, p. 104), embora esforcem-se por retirar a aura dos autores canônicos da grande literatura, ao descrever episódios corriqueiros de suas vidas, talvez tais obras não escapem, entretanto, da recente onda de biografismos que invadiu as prateleiras das livrarias (mesmo que essas narrações sejam explicitamente inventadas, como no caso de Verissimo), pois não falsificam a narrativa histórica tradicional, constituindo, por isso, meramente variações do romance realista.

Uma característica desses livros é que, quando bem-feitos, podem recriar com bastante fidelidade um determinado momento histórico⁵, e alguns até mesmo acrescentam, no final do volume, uma bibliografia teórica que foi consultada para pesquisa. Além disso, tanto Ruy Castro como Verissimo como Scliar adotam um tom francamente bem-humorado, quase de comédia mesmo, conferindo à leitura a leveza esperada para um texto que pretende atingir não apenas iniciados em literatura, mas leitores ocasionais. Mas seriam elas, no entanto, reelaborações críticas do passado, como se espera de um livro a ser adotado para ensino?

Não mais uma história monumental e idealizante, mas a narração de pequenos fatos do cotidiano dos autores, tornando-os supostamente próximos a pessoas comuns, como no caso de Ruy Castro, que insiste na vesguice de Olavo Bilac. Nesse

⁴ A expressão está em CASTRO, 2000, p.147 (aparece também em KONDER, 2000, p.155).

⁵ Em *Bilac vê estrelas* há “cuidadosa reconstrução do ambiente, sempre por meio da veia sarcástica. Há uma descrição detalhada tanto de figuras importantes do período quanto do ambiente físico, cultural e político da capital da República” (ESTEVES, 2010, p.166). O romance informa, por exemplo, que o poeta parnasiano ganhava dinheiro escrevendo para os jornais “quadrinhas para reclame de gotas contra calos ou outros produtos”, explicando os valores cobrados: “30 mil réis por quadrinha; se a quisessem assinada, 300 mil réis; e, por 600 mil réis, talvez ele fosse aplicar a domicílio as gotas nos clientes.” (CASTRO, 2000, p.11)

mesmo sentido, Moacyr Scliar desenha um caricato comunista russo atrapalhado, o “Ratinho”, que elabora páginas e páginas de interpretações imbecis sobre um parágrafo de texto de Kafka, o qual chega às suas mãos através de um quiproquó, capazes de suscitar afirmações que demonstrariam o mesmo espanto que o leitor comum teria diante de textos canônicos e herméticos dos autores modernistas:

Era complicado, aquele Kafka. Se pudesse, Ratinho pegaria o telefone e se queixaria: “Não entendo o que você escreve, camarada Kafka. Sinto muito, mas não entendo. Talvez o seu texto represente um novo estágio na literatura, um estágio que escapa ao alcance da maioria das pessoas. Mas permita-me perguntar, camarada: o que escapa ao alcance das pessoas – é revolucionário? Veja o meu caso. Não sou um intelectual, sou uma pessoa simples, um judeuzinho de aldeia que acredita na revolução como forma de mudar a sua vida e a vida de sua gente – não tenho direito a textos que me digam alguma coisa, que me transmitam uma mensagem progressista? Judeuzinhos de aldeia também são gente, camarada, também precisam de livros. Faça sua autocrítica e pense neles na próxima vez que escrever algo como este seu *Leopardos no Templo*”. (SCLIAR, 2000, p.54)

Vazado em linguagem coloquial, o clímax do livro de Scliar é atingido quando Ratinho, já no Brasil da Ditadura Militar, é interrogado no DOPS por um delegado de proverbial ignorância:

- Os agentes acharam um documento com ele, um documento escrito em alemão e assinado por um tal de Kafka. Este documento aqui. Mostrou a Ratinho o texto de Kafka.
- Tu sabes quem é esse cara?
- Sei – disse Ratinho. – É um escritor. Já morreu, mas eu o conheci quando [eu] morava na Europa. Ele mesmo me deu esse texto.
- Um escritor? – O delegado, ainda desconfiado. – Nunca ouvi falar nesse escritor.
- Uma ideia lhe ocorreu:
- Espera um pouco. Nós temos um investigador que é metido a literato. Vamos ver se ele sabe alguma coisa.
- [...]
- Me diz uma coisa, Ratinho. A gente se conhece há muito tempo, eu sei que tu lêes muito. Tu gostas desse tipo de escrito?
- Não – disse o Ratinho. – Acho uma merda.
- Não é? – O delegado, triunfante. – Não é mesmo uma merda, um troço incompreensível? Leopardos no templo... Quem é que quer saber de leopardos no templo? Isso aí não tem pé nem cabeça. Para mim,

não passa de uma bobagem, de uma coisa maluca. Queres saber de uma coisa, Ratinho? Que se fodam, esses leopardos no templo. (SCLIAR, 2000, p.111-112)

O texto em questão, os “Leopardos no Templo”, tratava-se de um original datilografado por Kafka, e por ele assinado, que acabou parando nas mãos do protagonista Ratinho, e com ele ficou durante algumas décadas. Valeria “pelo menos oito mil e quinhentos dólares” (SCLIAR, 2000, p.104), segundo Ratinho, na época, em 1964. Para além da lembrança do valor do papel, e escudado por uma de tantas explicações didáticas contidas no livro – quase sempre sobre informações históricas básicas – o leitor saberá também que “Kafka destruía quase sempre todos os seus escritos. É por isso que esse texto é uma raridade – e vale o que vale” (SCLIAR, 2000, p. 105).

O fragmento de Kafka não é apócrifo, e tampouco seu destino é ser consumido por um incêndio em uma biblioteca monumental como em *O nome da rosa*, de Umberto Eco: como a ação se passa no DOPS, ele é, muito mais prosaicamente, rasgado em pedacinhos pelo delegado e jogado no cesto do lixo, já que Ratinho mesmo dissera e repetira que era “uma merda” (SCLIAR, 2000, p. 113).

No entanto, o parecer de Ratinho e do delegado quanto ao texto de Kafka acaba refletindo e confirmando possível juízo preconceituoso do senso comum sobre o hermetismo de alguns textos literários⁶, já que, como afirma Ítalo Moriconi, “o tipo de treinamento necessário para que se possa operacionalizar a leitura de textos como esses” (o que chama de “*high modernists*”, Rosa, Cabral e Clarice, em seu exemplo, e que a Companhia das Letras teria traduzido em Borges e Kafka), “hoje em dia não se universaliza sequer na pós-graduação” (MORICONI, 1999, p. 82).

Segundo Moriconi, haveria um abismo entre as leituras privadas da “solidão gloriosa” e ociosa da “velha literatura”, desfrutada com tanto prazer por aqueles que se ocupam do ensino de literatura, o “profissional das letras, repetitivamente ruminando e didatizando a indescartável linguagem criada” no alto modernismo, e a tarefa de apresentar a literatura canônica, curricular, difícil e hermética, a alunos que pouco ou nenhum desejo têm de conhecê-las. (MORICONI, 1999, p.82)

⁶ Em posição contrária, Brito (2008, p.35) entende a profusão de exegeses dos personagens sobre o fragmento, que para nós é mirabolante, como demonstradora de “o quanto o texto kafkiano se abre para interpretações várias – como obra aberta, para ficar com a expressão de Umberto Eco”.

Um estorvo adicional relacionado a esse problema, embora não diretamente ligado a ele, é o fato de o agente desse processo ser hoje um professor que é chamado agora, por teóricos da educação adotados em muitas instituições de ensino superior, de ‘gerente da sala de aula’, de ‘facilitador de conteúdos’, e congêneres. Como conciliar, então, as ilhas da restauração literária com uma tarefa política maior, que não se refere somente à exposição ou não, na mídia e no mercado, do intelectual, “espécie de professor informal da opinião pública pela imprensa, mediante o corpo presente de sua assinatura pessoal e intransferível” (MORICONI, 1998, p. 64), mas concerne também a alguma pedagogia possível, ainda que bárbara e não mais iluminista e ilustrada?⁷

A questão torna-se, assim, saber se tais histórias literárias da literatura explorariam “a possibilidade positiva da barbárie” (MORICONI, 1996, p.130), a barbárie do mercado, da mídia, do *best seller*. Isto é, será que Ruy Castro, Moacyr Scliar e Luis Fernando Verissimo cumprem alguma parte no papel de educadores pós-modernos, simultaneamente criadores e divulgadores?

Contrapondo a leveza da leitura de entretenimento e diversão à austeridade (?) da literatura canônica modernista, e mesmo emprestando certo verniz culto a leitores não-especializados, será que está em jogo nesse tipo de texto o questionamento da sociedade do espetáculo a partir de dentro dela (o que apenas se pode fazer escrevendo-se e inscrevendo-se nela)?

A fim de não confundir hermetismo e reflexão, convém, antes de tudo, lembrar Umberto Eco, para quem “o potencial de ruptura e contestação” tradicionalmente atribuído às obras modernas, “poderá ser encontrado também em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil”, ao passo que aquelas obras escandalosas das vanguardas dos inícios do século XX, p.ex., “que ainda fazem o público pular da cadeira”, não contestariam hoje mais coisa nenhuma (ECO, 1985, p. 53).

Por isso, longe de desdenhar tais obras de consumo fácil, e em vez de emitir juízos de valor em bloco, que anulariam a diferença existente entre diversas empresas,

⁷ É (ou era) o ideal iluminista de “formar o sujeito crítico e transformador, disseminar a razão universal e instrumental descoberta pela cultura europeia, este o ideal da pedagogia ilustrada” que demanda(va) a “educação estético-literária”. Cf.: MORICONI, 1996, p.126.

tomemos ainda o caso de *Borges e os Orangotangos Eternos*, de Luís Fernando Verissimo, que passamos a descrever.

Borges e os Orangotangos Eternos começa com o capítulo maior dos sete do livro, chamado “O Crime”. Nele, o narrador-protagonista de meia-idade, morador de Porto Alegre e leitor contumaz de Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe, parece escrever uma carta, dirigida a ninguém menos que Borges, a quem se dirige como simplesmente Jorge:

Tenho cinquenta anos. Levei uma vida enclausurada, “*sin aventuras ni asombro*”, como no seu poema. Como você, mestre. Uma vida entre livros, protegida, em que raramente o inesperado entrou como um tigre. [...] Jamais poderia acreditar que o destino estava me chamando pelo nome, que tudo já estava decidido por mim e antes de mim por algum Borges oculto, que o meu papel estava me esperando como o *vide papier* de Mallarmé esperava seus poemas. (VERISSIMO, 2000, p. 14)

O detonador do enredo do livro: o narrador-personagem, Vogelstein, de quem não é citado o prenome, tem a oportunidade única de viajar a um congresso da “Israfel Society”, “primeiro encontro de especialistas em Edgar Allan Poe a se realizar fora do hemisfério norte”, em Buenos Aires, em 1985. Lá poderá finalmente conhecer alguns professores com quem mantinha contato por carta, ou de quem lia artigos na revista da sociedade, *The Golden Bug*. O único empecilho à viagem seria o seu gato Alef, que então morre providencialmente assim que Vogelstein recebe o anúncio do congresso.

Retrospectivamente, Vogelstein vai relatando sua história de vida, de como nascera judeu na Europa, e fora trazido ao Brasil por duas tias, ao passo em que sua mãe ficara na Alemanha nazista, contando com o auxílio de um “protetor”, que logo se revelaria um traidor, entregando-a à Gestapo. Da mãe, teria sobrado apenas, como recordação, as histórias que suas tias contavam e uma fotografia, em que apareciam, além das três, o tal “protetor”.

A seguir, o narrador menciona suas duas únicas viagens a Buenos Aires: uma quando criança, e a segunda, anos depois “para desfazer um mal-entendido com você, Borges”. O caso: Vogelstein, jovem tradutor, viera do espanhol, para uma revista, um conto

de um tal Jorge Luis Borges, de quem eu – um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar. Achei o conto ruim,

sem emoção e confuso. No fim, não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor. Quem notaria as mudanças, numa tradução para o português de uma tradução para o inglês de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido que deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentados ao seu texto? (VERISSIMO, 2000, p. 18)

Entretanto, logo a editora da revista recebe uma carta, “indignada mas irônica”, do autor do conto, o que dá início a uma troca de cartas entre Vogelstein e Borges, em que este, ao responder às defesas daquele de que apenas fizera uma operação de cirurgia plástica para recompor o “nariz” do conto, diz que fora acrescentado ao texto não um nariz, mas “um rabo, ‘*una cola*’ grotesca”, e a troca de cartas termina com um pedido de Borges “para que no futuro eu mantivesse distância tanto dos seus textos quanto do seu nariz”.

Nesse íterim, Vogelstein toma contato com a obra de Borges, e passa a escrever-lhe sistematicamente, pedindo perdão, declarando uma “conversão apaixonada a sua obra”, e querendo ir a Buenos Aires para desculpar-se pessoalmente, recebendo em resposta uma carta em que Borges o perdoava, “mas pedia que eu [Vogelstein], por favor, o deixasse em paz”. O narrador ignora o pedido e parte para Buenos Aires, mas lá consegue encontrar apenas “um velhinho chamado Juan Carlos Borges”, que escrevia poemas sobre botânica, e um Borges Luis Jorge, espécie de astrônomo que dispensava o uso de telescópios “pois enxergava até detalhes da lua a olho nu”. A tentativa de contato, portanto, fracassa, mas mesmo assim Vogelstein ainda envia várias cartas e mais “três histórias ‘borgianas’, misturas de plágio e homenagem”, que também ficaram “sem resposta”.

Vogelstein continua o relato, sempre se dirigindo ao destinatário-Borges, no que parece, então, ser mais uma das suas cartas, contando sua terceira viagem a Buenos Aires, ao congresso de 1985. Lá estão chegando também os outros congressistas, dentre eles Joachim Rotkopf, antipaticíssimo alemão radicado no México, que será o assassinado da história. Nesse ponto, um leitor familiarizado com histórias policiais *a la* Agatha Christie e Conan Doyle, facilmente associa este velho agressivo ao antigo “protetor” da mãe do narrador, fato cuja simples confirmação, ao final do livro, causaria

grande desapontamento no leitor, se não fosse pela hábil estratégia com que Verissimo a revelará.

A partir daí, o leitor é introduzido no universo acadêmico, ou, pelo menos, na imagem de senso comum desse mundo, em que respeitáveis senhores professores acusam-se, xingam-se, e ofendem-se mutuamente, chegando “quase a dentadas reais” (sic) – visão caricata de um ambiente de que o leitor comum não participa, e que contribui para torná-lo desprezível a seus olhos.

Por uma enorme coincidência, Vogelstein, Rotkopf e vários dos congressistas mais animosos ficariam hospedados no mesmo hotel. Depois de ter decidido desta vez não procurar Borges, já que “tinha ouvido dizer que você estava muito doente e não saía mais de casa”, Vogelstein vai a um coquetel do evento, em que acaba sendo apresentado exatamente a Borges, que demonstra não se lembrar de seu antigo tradutor-traidor, e a um seu amigo criminalista “apropriadamente” chamado Cuervo: os três serão os ‘detetives’ do livro, que investigarão o assassinato de Rotkopf, acontecido na madrugada da noite do coquetel.

O primeiro capítulo termina com a sanguinolenta descoberta do corpo do alemão pelo próprio narrador, e a este capítulo se seguem outros cinco, cujos títulos são apenas os caracteres X, O, W, M, \diamond , que identificarão as variantes de posições que o corpo morto e dobrado de Rotkopf formava com seu reflexo no espelho, segundo a lembrança do narrador, que foi o único a ver a cena original do crime e portanto a poder relatá-la aos outros dois ‘investigadores’, para deleite de Borges e desespero dos “métodos científicos” do Cuervo.

Assiste-se, nesses cinco capítulos, a uma incrível profusão de especulações delirantes sobre o autor do crime – exatamente como no livro de Scliar, o que parece demonstrar que a visão que o vulgo tem do trabalho da crítica literária, na imagem dos contratados da Companhia das Letras, é tirar as conclusões mais disparatadas possíveis, a partir de um texto simples: não há nunca o recurso a qualquer espécie de bom senso.

O penúltimo capítulo, o do losango, que tem apenas página e meia, retoma a carta para Borges, e o narrador revela que todo o livro, então, teria sido mais um pedido de perdão por ter mexido no final do conto que havia traído-traduzido, agora de forma bem mais engenhosa: Vogelstein pede que Borges termine o livro por ele, que

escreva “o último capítulo – o desenlace, a conclusão, o resultado final”, e que ele, Vogelstein, traduzirá “para o português mas não mudarei nada, juro”: “A palavra escrita agora é sua, Jorge”.

Assim, o leitor se defronta agora com um texto apócrifo de Borges, escrito por Verissimo, no último capítulo do livro, que se chama, então, “*La Cola*”, no qual “Borges” se dirige, em carta, a “Meu caro V.” – identificando, portanto, o narrador ao autor do livro, Verissimo – dizendo “ser muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história”. Será “Borges”, portanto, quem fará a associação entre Rotkopf e o “protetor” de Vogelstein – e o leitor, bajulado em sua ilusão, sentir-se-á talvez recompensado por ter a mesma imaginação de “Borges”. Mas o personagem-coautor não fará apenas isso, e sim “revelará” que Rotkopf era, na verdade, o verdadeiro pai de Vogelstein, e que o assassino, portanto, era o próprio narrador, que, mesmo ocultando alguns fatos (um “narrador inconfiável”⁸), deixou, propositalmente, vários indícios da autoria do crime em seu relato.

Para a análise desse grupo de livros da coleção, partimos, em primeiro lugar, da declaração do editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, que teria pedido aos seus “contratados de maior prestígio” que escrevessem romances com duas regras básicas: “um crime no enredo e o nome de um autor consagrado já falecido no título” (KORACKIS, 2004).

Por um lado, o romance policial parece ser preferido pelo público por este viver numa violenta sociedade policiaesca, mas onde os crimes são banais, cometidos por assaltantes indigentes física e intelectualmente, e esse gênero emprestaria, então, uma aura de idealidade que compensaria o vazio deixado pela violência trivial na vida do cidadão comum (cf. MANDEL, 1988), ainda mais se a violência é dosada com bastante humor.

Por outro lado, como muito do teatro nacional na sociedade do espetáculo sobrevive graças às peças montadas com atores da televisão, que levam multidões às salas de espetáculo, também os livros da série deverão emprestar a aura dos nomes

⁸ Assim fazendo, Verissimo contraria uma das famosas vinte regras para histórias de detetive, formuladas por S. S. van Dine: “O detetive e o narrador não devem ser o criminoso. – Este é um pacto de confiança que existe entre o autor e o leitor” (KOTHE, 1994, p.151), retomada no resumo que delas faz Todorov: “O culpado [...] não deve ser o detetive.” (2006, p.100).

consagrados dos autores modernistas, que devem, portanto, fazer o papel do ator global famoso.

Ou seja, acontece com o livro de Verissimo o mesmo que a todo um filão de filmes norte-americanos, como *Todo Mundo em Pânico* (EUA, 2000), sátira a filmes de terror, recheadíssimo de citações de filmes do gênero; ou *Cliente Morto não Paga* (EUA, 1982), para o qual tanto o cinéfilo é atraído, graças à inserção na montagem de inúmeras cenas clássicas dos filmes policiais *noir* dos anos 1930 e 1940, como também são atraídos os espectadores comuns de saquinho de pipoca, por causa do enredo simples e do ator (hoje) famoso, apesar da filmagem em branco e preto.

Assim, será possível tais livros agradarem tanto aos conhecedores de Borges e Kafka, devido às referências que descobre mais ou menos escondidas no texto, como também ao leitor ocasional, que além de se prender a um enredo semipolicial mais ou menos envolvente, toma emprestado o verniz que adquire a preços módicos a fim de estampar sua ‘alta cultura’.

Saindo da série “Literatura ou Morte”, mas permanecendo no catálogo policial da mesma editora, igualmente pode deleitar o leitor culto encontrar um detetive chamado Espinosa, que, embora raramente cite o seu homônimo filósofo, constrói em sua casa uma original estante de livros, na qual uns se sobrepõem aos outros, sem ajuda de outro material (GARCIA-ROZA, 1996). Dessa outra coleção da Companhia das Letras (“Série Policial”), há ainda as histórias passadas em Denver (EUA), em que, devido ao fato de o detetive ser um livreiro alfarrabista, passeamos por um universo lotado de livros raros, primeiras edições autografadas, e histórias pitorescas sobre os escritores norte-americanos. (DUNNING, 1994)

No entanto, devido não só, como veremos, à falta de autorreflexão desses textos, mas especialmente à visão estereotipada do conhecimento literário (tanto na avaliação de “Kafka” como na primeira impressão negativa que Vogelstein teve de “Borges”, além das induções excêntricas dos personagens), tais livros, embora possam paradoxalmente divertir o leitor familiarizado com os autores que os inspiraram, nada mais fazem do que reforçar o preconceito do senso comum em relação aos estudos de literatura.

A Invenção do Brasil, de Guel Arraes e Jorge Furtado

Mais adequado do que esses exemplos ao propósito de investigar uma possível pertinência dessas ‘histórias literárias da literatura’ a positivo trabalho pedagógico, embora não propriamente ficcionalize a biografia de um escritor, mas reelabore inventivamente uma obra, é a bem-humorada recriação da história de Diogo Álvares Correia, o Caramuru, por Jorge Furtado e Guel Arraes, em *A Invenção do Brasil*.

O livro começa asseverando que “Esta história é uma ficção baseada em fatos reais, como toda história. E também em outras histórias, em parte reais e em parte inventadas. Como toda ficção” (FURTADO; ARRAES, 2000, p.7).⁹ O resultado é um produto híbrido, pois ao mesmo tempo em que conta uma história que teria realmente tido lugar nos primeiros anos do século XVI, a partir de um poema épico do século XVIII, também apresenta elementos contemporâneos do leitor do início do século XXI, numa relação sempre irônica e autoconsciente, típica, segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, da produção artística pós-moderna, “que é, ao mesmo tempo, intensamente autorreflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p.12). Assim fazendo, os autores do livro, apesar de falarem sobre o passado, falam *do* presente, quer dizer, falam também sobre o passado, mas o fazem declaradamente a partir do presente. É desse modo que, numa praia do sul da Bahia do século XVI, o chefe Taparica, cercado de marinheiros europeus, pode fazer o seguinte “escambo”, que zomba da visão do Brasil como paraíso natural, propagada desde os primeiros anos da colonização e transformada posteriormente em propaganda de turismo:

- Olha a pulseira, uma é três, três é dez. Está acabando. Leva o remédio curativo do índio, maravilha curativa da floresta. Traz força pro marido e felicidade para a esposa. Na minha mão é mais barato. Olha o remédio do índio. Feito de semente rara e da raiz mais profunda, é bom pra passar na cara, é bom pra passar nas costas.

Depois de terminar seu escambo, Taparica mostra a bela paisagem para Vasco.

- O terreno é uma beleza! Não tem terremoto, vulcão, maremoto, furacão, nada disso. Vista consolidada. Tem a praia para as crianças,

⁹ Caso semelhante, embora também não propriamente relacionado à literatura, mas já que se falou no Caramuru, é a história do Bacharel de Cananéia, contada por outra boa dupla de escritores, José Roberto Torero & Marcus Aurelius Pimenta, em *Terra Papagalli* (Objetiva, 2000).

5000 quilômetros. E a localização? No caminho das Índias. Florestas, minérios, lugar para estacionar. Lá para o sul tem até neve. Para você, eu faço por um espelho. Mas um espelho bom. (FURTADO; ARRAES, 2000, p.107-108)

Ou, quando do primeiro contato entre Diogo Álvares, futuro Caramuru, e Paraguaçu, pouco antes de citar José de Alencar¹⁰ – nas obras de quem “os índios falam português castiço” (FURTADO; ARRAES, 2000, p.75) – afirma-se que

Na ficção, raramente faz-se uso de intérpretes. Nos filmes americanos, todo mundo fala inglês. E os povos selvagens falam uma língua inventada qualquer. Um truque muito usado é fazer com que os índios repitam muito as palavras, bem alto, pra ver se a gente entende. (FURTADO; ARRAES, 2000, p.73)

Tal brincadeira desvela as convenções do nosso indianismo romântico, por exemplo, mas também conta “com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios – sua arbitrariedade e sua convencionalidade” (HUTCHEON, 1991, p.69)¹¹.

Assim, mais que as obras da coleção “Literatura ou Morte”, as quais, para nós, fazem apenas a ridicularização populista do trabalho da crítica literária, *Invenção do Brasil* mostra potencial crítico, tendo assumido que “o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica” (HUTCHEON, 1991, p.65). Dado o reconhecimento de que é “contraproducente o ataque indiscriminado à cultura de massa, ignorando as contracorrentes ou as forças de resistência que estão dentro dela” (HUTCHEON, 1991, p. 69), ao contrário, portanto, de menosprezar a cultura de massa, numa atitude purista, o pós-modernismo se vale de posturas de inserção e insubordinação em um contexto pragmático. Por isso a necessidade de se analisar produtos da indústria cultural que possam desempenhar papel transgressor, insurgindo-se contra a dominante mercadológica em tempos de barbárie generalizada.

¹⁰ O diálogo começa com a ‘citação’ da primeira conversa entre Martim e o pai de Iracema: “- Vieste? / - Vim, respondeu o desconhecido [Martim]”.

¹¹ No exemplo da autora, os “acessórios” são “narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada”.

Logo, há que se distinguir e analisar caso a caso para conferir se tais obras constituem “metaficções historiográficas”¹², as quais atuam sempre “dentro das convenções a fim de subvertê-las”, e que não são apenas “mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional” (HUTCHEON, 1991, p.22)¹³, subversão que é essencial para o propósito de nelas enxergar potencial pedagógico.

Comparação entre os dois casos analisados

Portanto, contrariamente à obra de Arraes e Furtado, que é deliberadamente anacrônica ao misturar dois tempos (passado do narrado e presente da narração), os livros analisados da coleção “Literatura ou Morte”, embora tenham sido considerados como metaficções historiográficas (MILREU, 2011), não diferem de romances históricos como, por exemplo, *As Brumas de Avalon*, pois “não têm vergonha de contar uma história linear”, como conclui Márcio Souza a respeito da tetralogia de Marion Zimmer Bradley, sendo somente “verdadeiros simulacros do romance popular do século XIX” – a que se agrega “o interesse pela informação que é tipicamente do século XX” –, redigidos “com requintes de *fast-food*” (SOUZA, 1989, p. 66-67)¹⁴.

Isso porque eles não contêm o saudável “ceticismo” que, segundo Gustavo Bernardo, marca a metaficção, a qual “se dedica a revelar, a abalar e a glosar as convenções do realismo, sem todavia destruí-las, ignorá-las ou abandoná-las.” (2010, p.49) Já, por outro lado, *Invenção do Brasil* ativa “o contexto do próprio leitor, o que lhe permite um ponto de vista não ilusionista sobre a época em que se passa a narrativa”. (PUCCI JR., 2004, p.121)

Por conseguinte, na contramão de uma visão ingênua que poderia encontrar nos três romances da coleção “Literatura ou Morte” (Scliar, Verissimo e Ruy Castro) um apoio, ou mesmo substituto, dos clássicos, para aulas de literatura, apesar de eles terem como assunto o universo literário, e encontrarem abrigo na cultura de massa, frisamos que não fazem, nesse movimento, efetiva contestação da indústria cultural, ficando restritos, portanto, ao âmbito da semicultura.

¹² Cf.: “Escrever a história da literatura a partir da própria literatura é um caminho bastante usado pela metaficção historiográfica.” (ESTEVEZ, 2010, p.123).

¹³ Nas citações, os itálicos são sempre dos autores.

¹⁴ Muito embora um ou outro gracejo ocasional, como o narrador de *Bilac vê estrelas* afirmar que “não escutou” algo que um personagem sussurrou a outro (CASTRO, 2000, p.104).

Conclusão: um protótipo

Embora coubesse, ainda, a análise dos outros livros da coleção¹⁵, e mesmo a comparação das obras de ficção mencionadas com outras tantas histórias literárias da literatura, ressaltaremos aqui, à guisa de conclusão, apenas o caso modelar que é *Em Liberdade*, de Silviano Santiago (1981), o qual, embora busque a “dimensão histórica”, recusa o “modelo realista tradicional”, encontrando “como forma ficcional alternativa [...] para abordar a historicidade”, “de inspiração borgiana”, “a *estrutura em abismo*, em que os tempos passado e presente refletem-se mutuamente como imagens invertidas de um espelho” – conforme analisa Moriconi (1989, p. 82-83) –, caracterizando nitidamente uma metaficção historiográfica, pois, devido à substituição da “ênfase na exploração das virtualidades da linguagem pela tematização do ato de escrever enquanto *situação autoral* historicamente constituída: a mão que escreve – onde, como, e acima de tudo, *quem*” (MORICONI, 1989, p. 82-83), realiza, de modo exemplar, a autorreflexão necessária a um texto crítico e simultaneamente literário.

Assim, ao finalizar com a obra arquitetada por Silviano Santiago, observamos que, na seleção de materiais para uma aula de literatura, deve-se ter em mente “a questão de saber até que ponto o trabalho artístico e intelectual, enquanto meio de subsistência do escritor, contribui para o trabalho de dominação por parte do sistema que o oprime [ao escritor]” (MIRANDA, 1992, p.153-154), decidindo-se sempre pelos textos que tenham o intento lúcido de desnudar e revelar a estrutura e o funcionamento das demandas do mercado cultural.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BRITO, Eduardo Manoel de. “Os leopardos kafkianos de Moacyr Scliar: provocações, ditadura e humor entre dois judeus”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v.17, 2008, p.33-44.
- BUENO, Sinésio Ferraz. *Pedagogia sem sujeito: qualidade total e neoliberalismo na educação*. São Paulo: Annablume, 2003.

¹⁵ Sobre *O doente Molière*, de Rubem Fonseca, outro romance da coleção em foco, cf. p.ex. a análise de Lins (2011), que o considera como metaficção historiográfica no sentido de Hutcheon.

- CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção "Literatura ou Morte")
- DUNNING, John. *Edições perigosas*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ESTEVES, Antônio Roberto. "O novo romance histórico brasileiro". In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis-SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p.123-158.
- ESTEVES, Antônio Roberto. "O romance histórico conta a história da literatura brasileira". In: ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010, p.124-167.
- FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- GARCIA, Wladimir. "Osman Lins educador". *Outra travessia: revista de literatura*, n.4, Ilha de Santa Catarina, 1º. Semestre de 2005. pp.63-68.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O Silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KONDER, Leandro. *A morte de Rimbaud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção "Literatura ou Morte")
- KORACKIS, Teodoro. "As coleções ficcionais de encomenda na literatura brasileira (1995-2004)". Texto apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, realizado na Casa de Rui Barbosa, RJ, entre 8 e 11 de novembro de 2004. Disponível em <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/teodorokoracakis.pdf> (acessado em 06/05/2016).
- KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994 (1ª. reimp. 2007).
- LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- LINS, Renata Alves de Oliveira. *Simulacro e metaficção historiográfica em O doente Molière (2000), de Rubem Fonseca*. 2011, 132f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Pós-Graduação em Letras, Vitória.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MILREU, Isis. "Quando o relato é o principal suspeito...: uma leitura de *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo". *Miscelânea*. Assis-SP, UNESP, vol.9, jan./jun. 2011. Disponível em

http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/Artigo_03_IsisMilreu.pdf (Acessado em 03/05/2016).

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MORICONI, Ítalo. “Formas da história, formas da ficção”. *34 Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1989, n.4, p.76-84.

MORICONI, Ítalo. “Pedagogia e nova barbárie”. In: PAIVA, Márcia de; MOREIRA, Maria Ester (coords.). *Cultura. Substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura*. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.125-145.

MORICONI, Ítalo. “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)”. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lúcia Barros; ANTELO, Raúl (orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p.75-86.

MORICONI, Ítalo. “Sublime da estética, corpo da cultura”. In: ANTELO et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / ABRALIC, 1998. p.63-70.

NIETZSCHE, Friedrich. “III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador”. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre educação*. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003, p.138-222.

PUCCI JR., Renato. “A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV”. *Significação – Revista de cultura audiovisual*. V.31, n.22. 2004, p.115-129. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65597/68208>, acesso em 05/05/2016.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 [1981].

SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção “Literatura ou Morte”)

SOUZA, Márcio. “Impressões sobre história, literatura e romances históricos”. *34 Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1989, n.4, pp.62-67.

TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial”. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.93-104.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra Papagalli: narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Coleção “Literatura ou Morte”)

WEINHARDT, Marilene. “Quando a história literária vira ficção”. In: ANTELO et al. (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas / ABRALIC, 1998. pp.103-109.

Recebido em: 02/12/2017

Aceito em: 25/05/2018