

SUSAN WISE BAUER



Educação Clássica



Edição
revista e
ampliada



COMO



EDUCAR

SUA

MENTE

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ **O GUIA** ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★



para ler e entender



OS GRANDES AUTORES



DADOS DE ODINRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [eLivros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo.

Sobre nós:

O [eLivros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [eLivros](#).

Como posso contribuir?

Você pode ajudar contribuindo de várias maneiras, enviando livros para gente postar [Envie um livro](#) ;)

Ou ainda podendo ajudar financeiramente a pagar custo de servidores e obras que compramos para postar, [faça uma doação aqui](#) :)

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e

***poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir
a um novo nível."***

eLivros.love

Converted by [convertEPub](#)

Table of Contents

1. [Capa](#)
2. [Créditos](#)
3. [Folha de rosto](#)
4. [Dedicatória](#)
5. [Sumário](#)
6. [Agradecimentos](#)
7. [Prefácio](#)
8. [Nota da Tradutora](#)
9. [Parte 1 - Para começo de conversa: prepare-se para a educação clássica](#)
 1. [1. Treine a própria mente: a educação clássica que você nunca teve](#)
 2. [2. Enfrente os livros: o ato de ler](#)
 3. [3. Mantenha um diário: o registro escrito de novas ideias](#)
 4. [4. Comece a ler: preparativos finais](#)
10. [Parte 2 - Leitura: ingresse na “Grande Conversação”](#)
 1. [5. A história das pessoas: leia a história através do romance](#)
 2. [6. A história do eu: autobiografias e memórias](#)
 3. [7. A história do passado: narrativas de historiadores \(e políticos\)](#)
 4. [8. O palco do mundo: ler a história através do teatro](#)
 5. [9. História refratária: os poetas e seus poemas](#)
 6. [10. A história cósmica: compreendendo a Terra, o céu e a nós mesmos](#)
11. [Direitos adquiridos](#)
12. [Notas](#)

COMO
EDUCAR
SUA
MENTE

Copyright © 2016, 2003 by Susan Wise Bauer

Copyright desta edição © 2022 É Realizações

Título original: *The Well-Educated Mind – A Guide to the Classical Education You Never Had*

Editor | Edson Manoel de Oliveira Filho

Produção editorial e projeto gráfico | É Realizações Editora

Revisão da tradução e tradução de poemas do capítulo 9 | André de Leones

Preparação | Marta Almeida de Sá

Revisão | Luciane H. Gomide

Diagramação e adaptação de capa | Mauricio Nisi / Nine Design

Produção de ebook | S2 Books

ISBN: 978-65-86217-65-0

Reservados todos os direitos desta obra. Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Eireli

Rua França Pinto, 498 · São Paulo SP · 04016-002

Telefone: (5511) 5572 5363

atendimento@erealizacoes.com.br · www.erealizacoes.com.br

SUSAN WISE BAUER



COMO



EDUCAR
SUA

MENTE

***** O GUIA *****



para ler e entender



OS GRANDES AUTORES

Tradução

GABRIELE GREGGERSEN E JULIANA AMATO

2ª edição revista e ampliada



É Realizações
Editora

*Para a minha mãe,
que me ensinou a ler;
e para o meu pai,
que me passou todos os seus livros prediletos.*

SUMÁRIO

Capa

Créditos

Folha de rosto

Dedicatória

Agradecimentos

Prefácio

Nota da Tradutora

Parte 1 – Para começo de conversa: prepare-se para a educação clássica

1. Treine a própria mente: a educação clássica que você nunca teve
2. Enfrente os livros: o ato de ler
3. Mantenha um diário: o registro escrito de novas ideias
4. Comece a ler: preparativos finais

Parte 2 – Leitura: ingresse na “Grande Conversação”

5. A história das pessoas: leia a história através do romance
6. A história do eu: autobiografias e memórias
7. A história do passado: narrativas de historiadores (e políticos)
8. O palco do mundo: ler a história através do teatro
9. História refratária: os poetas e seus poemas
10. A história cósmica: compreendendo a Terra, o céu e a nós mesmos

Direitos adquiridos

Notas

AGRADECIMENTOS

A edição original deste livro não seria possível sem a ajuda de Sara-Buffington, que cumpriu a ingrata missão de obter os direitos autorais e manteve os esforços editoriais da Peace Hill funcionando ininterruptamente; Justin Moore, que foi inúmeras vezes à biblioteca por mim (inclusive naquelas em que devolveu os livros fora do prazo, pois fiquei com vergonha de ir), verificou fatos, acrescentou intermináveis números de ISBN, iniciou-me na música dos Proclaimers, combinando tudo isso com leituras perspicazes (em particular do capítulo sobre história) e ainda me ajudando a manter minha caixa postal em dia; Lauren Winner, estudiosa e escritora, que leu meu capítulo sobre história e ofereceu inestimável ajuda; John Wilson, editor de *Books & Culture*; Maureen Fitzgerald, da Universidade William and Mary; e meus pais, Jay e Jessie, que me deram todo o apoio moral e prático.

Nesta revisão, agradeço mais uma vez ao meu editor na W. W. Norton, Starling Lawrence, que continua lendo o que escrevo e sempre conhece um restaurante melhor do que aquele que sugeri. Obrigada também a Ryan Harrington, da Norton, que responde prontamente aos e-mails, sempre encontra as respostas e faz o que disse que iria fazer.

Tenho uma enorme dívida com Patricia Worth, assistente executiva fora do comum; Justin Moore (mais uma vez); Richie Gunn, pelas ilustrações; o charmoso e competente Michael Carlisle da Inkwell Management; a incrível Julia Kaziewicz, pela ajuda com os direitos autorais e pelos conselhos em diversos assuntos acadêmicos; Greg

Smith, por seus insights nos grandes textos científicos (não acatei todas as sugestões de Greg; então, ele leva os créditos, mas não tem responsabilidade nenhuma, pelo Capítulo 10); e, como sempre, meu marido Peter.

PREFÁCIO

Gabriel Perissé

Estamos em plena “Idade Mídia”. Tempo de velocidade vertiginosa, atualizações frenéticas, medo de ficar obsoleto. Por isso, mais do que nunca, vale a pena aprender a ler e a pensar com calma e profundidade. Conselho paradoxal, bem sei, mas que nada tem de contraditório. A dispersão causada pelo excesso de meios, modas e mudanças requer uma nova concentração de princípios e finalidades.

O mérito deste livro, deste oportuno livro, reside aí: trazer de volta, em meio aos tsunamis e terremotos do século XXI, ideias claras e critérios seguros sobre a arte de ler com a mente tranquila, de pensar com rigor, de estudar com energia e autonomia, construindo um sistema pessoal de convicções e crescendo intelectualmente sem pressa, mas com urgência.

A leitura em primeiro lugar. Não uma leitura qualquer: leitura como método de autoaperfeiçoamento. Evitaremos os juízos precipitados e nos libertaremos do “intrusismo” (essa nossa mania de entrar em discussões sem a devida preparação, sem conhecimento de causa) quando dedicarmos tempo e atenção à leitura das linhas e entrelinhas. Guimarães Rosa dizia que existem os “analfabetos para as entrelinhas”. Para nelas habitar precisamos trilhar as linhas, compreender o óbvio, saber o já sabido, e de vereda em vereda buscar novos horizontes e novos sentidos.

Pensar com rigor está muito longe da inflexibilidade. Justamente por ser rigoroso, esse modo de pensar não se impressiona com os “paradogmas” (trocadilho inventado por José Guilherme Merquior) do presente, nem despreza por princípio o que vem do passado. Aliás, é experiência prazerosa perceber que antigos autores já haviam pensado em tantos problemas que voltam a nos atormentar. O passado, dizia um autor, é aquilo que não passou. Ou, com palavras de Chesterton, é preciso “ir aos velhos livros para encontrar as novas ideias”.

Autonomia não significa isolamento. Educar-se é, na realidade, a verdadeira forma de aprender, em diálogo intenso com os mestres de ontem e de hoje. Exige sair da passividade cômoda e abrir espaço para a reflexão pessoal. Claro que é mais fácil falar do que pôr em prática o que acabo de escrever. Mas é mais fácil (e disso a autora Susan Bauer nos convence!) de fazer do que se imagina! Quando começamos a saborear ideias, a exercitar nossa inteligência na aparente solidão (porque as leituras trazem, para morar dentro de nós, centenas de interlocutores), tomamos consciência de como é vital termos uma visão de mundo que dê conta (até onde for possível) dos incontáveis problemas da existência.

Essa visão de mundo a elaborar é, em outros termos, um sistema pessoal de convicções. Mais do que certezas (que por vezes nos aprisionam e nos cegam), as convicções são fruto de uma vitória contra nossa preguiça intelectual, nosso medo de assumir posições e nossa incapacidade de avaliar e criticar o que nos é proposto. Visão, em suma, é teoria. “Sejamos práticos”, ensinava um velho professor, “façamos uma teoria”! E nada mais estimulante do que descobrir que nossas teorias são ainda insuficientes, que ainda precisam de lapidação para continuarmos sendo coerentes com a busca da verdade.

“Cansei de ser moderno”, escreveu certa vez Carlos Drummond de Andrade num de seus poemas. Em outro verso, o poeta mineiro brincava, dizendo-se “atrasadíssimo nos gregos”, e, portanto, sem tempo para ler os contemporâneos ou conceder entrevistas nas quais lhe faziam perguntas repetitivas. De fato, ser moderno pode cansar um pouco. Ser clássico, por outro lado, nos faz descobrir novidades esquecidas. A maior surpresa, talvez, é a de que a educação clássica, aberta para o futuro, nos torna pessoas mais atuais. Eternamente atuais.

NOTA DA TRADUTORA

Gabrielle Greggersen

Como Educar sua Mente: O Guia para Ler e Entender os Grandes Autores é um livro para quem se interessa em obter a educação que desejava e não teve. No entanto, você poderá se perguntar: como posso querer algo que me foi negado? Como posso saber o que faltou na minha educação e querer ampliar a minha formação e o meu horizonte?

Ora, da mesma forma que podemos querer melhorar em termos de conduta e caráter, ainda que nossa educação tenha sido precária. E da mesma forma que podemos ter esperança em um mundo melhor, mesmo quando ele nos dá poucas perspectivas disso; ou, ainda, da mesma maneira que podemos ter esperança na vida após a morte e na existência de um céu, mesmo quando a vida terrena parece um inferno.

Também podemos reconhecer a educação que nos falta, observando a educação de outras pessoas e também a de outros povos, no nível global. Daí a razão pela qual a leitura do legado de culturas diferentes da nossa seja tão enriquecedora.

A obra *Como Educar sua Mente: O Guia para Ler e Entender os Grandes Autores*, por se tratar de um recorte da literatura mundial anglo-saxônica, poderá interessar a todos os que desejam dispor de conteúdo para uma boa conversa com pessoas daquela cultura, que é uma das mais valorizadas do mundo – e não sem bons motivos para isso (mas também por outras razões que não pretendo discutir aqui).

Assim sendo, mesmo que você tenha tido uma educação clássica em termos de autores brasileiros, as leituras sugeridas aqui pela autora deverão interessar a você, pois tratam de temas universais da humanidade, como o amor, a amizade, o patriotismo, o orgulho, o preconceito, a traição, o assassinato, a bandidagem, a construção da identidade e da consciência, além de tantos outros temas, expressos em quatro grandes gêneros literários: o romance, a autobiografia, o teatro e a poesia.

Quanto ao projeto do livro em si, tenho a dizer que ele vai ao encontro da linha editorial da É Realizações e tem muito a ver com meus próprios estudos, particularmente da tradução recente que fiz de *As Ferramentas Perdidas da Aprendizagem*, disponível em formato eletrônico, em que Dorothy L. Sayers, a autora, resgata a importância da chamada educação nas “Artes Liberais”, ou seja, do *trivium* (gramática, lógica ou dialética, retórica), que são as “ferramentas” do aprendizado; e do *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia), que já eram ensinadas nas escolas da Grécia antiga e foram apropriadas pela educação romana e por toda a Idade Média. Até hoje há escolas especiais, particularmente nos países anglo-saxônicos, que adotam esse currículo. Em outras palavras, trata-se de uma das pedagogias mais perenes e universais da história da educação ocidental e um dos métodos didáticos mais dinâmicos e democráticos de que se tem registro, uma vez que o trabalho com o texto envolve uma multiplicidade de interpretações e perspectivas possíveis.

A base para todo o ensino na Grécia e Roma antigas eram as histórias, inicialmente da mitologia. Entretanto, o repertório cultural de tipos e gêneros de texto foi se enriquecendo, diversificando e acumulando ao longo da história da humanidade.

Na mesma esteira, o projeto educacional dos Grandes Livros se destaca pelo seu foco no legado dos grandes autores e nas ideias da literatura mundial, e de toda a riqueza cultural, ética e pedagógica, no sentido de *Bildung* [formação integral] do mundo ocidental. Esses livros pretendem representar o fundamento da cultura ocidental (no caso, da anglo-saxônica). Os Grandes Livros também podem representar um método didático que gira em torno das obras mais importantes da humanidade e de seu significado abrangente para a formação, principalmente, do pensamento, mas, também, da imaginação e do sentimento.

O movimento, fundado nos anos 1920 e 1930 por um grupo de intelectuais que incluía Mortimer Adler, John Erskine e Robert Hutchins, foi responsável pela publicação de uma grande enciclopédia de livros e ideias que marcaram a história mundial. No entanto, desde pelo menos os tempos de Thomas Jefferson, quando ele estabeleceu uma lista de vários autores para seus amigos, entre 1785 e 1787, existem esforços para estabelecer uma relação de autores e obras, que hoje abarcam de 50 a 100 nomes. (Sem falar das listas de *best-sellers*, normalmente publicadas em jornais e revistas de grande circulação.)

Em relação a aspectos técnicos, devo dizer que esta tradução envolveu muita pesquisa (para além da exigida pela tradução de qualquer texto), principalmente quanto à disponibilidade de traduções das obras recomendadas no mercado editorial brasileiro. Para isso, consultamos os maiores bancos de dados e as melhores bibliotecas universitárias do Brasil, atentando principalmente para a autoria da tradução e para a editora e a data da publicação. Infelizmente, nem todas as bibliotecas e bases de dados têm exemplares de todos os títulos em língua portuguesa, o que vale em particular para a poesia.

Algumas das traduções existentes também são muito antigas, das décadas de 1960, 1970 e 1980, ou, ainda, não possuem data, mas são históricas, como a tradução de *As Aventuras de Huckleberry Finn* feita por Monteiro Lobato. Várias dessas obras já são de domínio público e podem ser localizadas e baixadas da internet, sem infração de direitos autorais. Mas em muitos casos não há tradução.

Em relação às peças, é possível encontrar encenações disponíveis no YouTube, que podem ser assistidas ou baixadas também sem infração de direitos autorais.

Quanto aos poemas, a É Realizações encarregou o poeta Érico Nogueira de traduzi-los para o português, preservando a qualidade estética dos originais, os poemas e trechos de poemas citados pela autora que não possuíssem tradução poética em nossa língua.

Além disso, há obras que não têm tradução para o português do Brasil (ou de Portugal), o que revela certo desinteresse do nosso mercado editorial; ou, então, são tão difíceis de achar que só um historiador ou especialista naquele tipo de literatura e de cada época poderia localizá-las. Nesses casos, colocamos um asterisco para indicar a falta de tradução da referida obra. Também usamos outro critério, que foi acrescentar a versão inglesa original de algumas das citações da autora em nota de rodapé.

Resta dizer o óbvio: foi um grande prazer traduzir esta metaobra ou obra transcendente; espero que meu entusiasmo por ela contagie o leitor.

PARTE 1



Para começo de conversa:
prepare-se para a
educação clássica

CAPÍTULO 1

Treine a própria mente: a educação clássica que você nunca teve

Hoje em dia, toda a civilização nos chega por intermédio dos livros, especialmente em nosso país. O grego desenvolveu a sua civilização falando e olhando, e, em certa medida, os parisienses talvez ainda o façam. Mas nós, que vivemos afastados da história e dos monumentos, temos de ler ou cair na barbárie.

William Dean Howells, *The Rise of Silas Lapham* [A Ascensão de Silas Lapham]

Quando completei trinta anos, decidi fazer uma pós-graduação. Eu havia me afastado da faculdade por longos anos para escrever, lecionar literatura como professora adjunta e dar à luz quatro crianças. Agora eu estava de volta à sala de aula, só que do lado errado da mesa do professor. Todos os meus colegas pareciam adolescentes. E programas de pós-graduação não são adequados para adultos; esperavam que eu encaixasse minha família no horário que me havia sido designado pela *American Studies*, que vivesse com cerca de 6 mil dólares por ano, recusando qualquer outro emprego remunerado, e que me contentasse com um plano de saúde fomentado pela universidade, com cobertura precária e que classificava a anestesia obstétrica como um luxo. E me vi

temendo os dias letivos que viriam pela frente. Eu já havia lecionado e moderado debates por cinco anos. Não acreditava que seria capaz de voltar a ser uma estudante passiva, que ficaria sentadinha, tomando notas, enquanto um professor me dizia o que eu deveria fazer e saber.

Mas, para o meu alívio, os seminários de pós-graduação não se reduziram a palestras em que eu teria de captar placidamente a sabedoria de outra pessoa. As sessões de três horas semanais tornaram-se, assim, um trampolim para um processo de autoaprendizado. Ao longo do ano e meio seguinte, foram-me apresentados listas de livros e conselhos sobre como lê-los. Esperavam que eu estudasse de forma autônoma. Li livro após livro e resenhei o conteúdo de cada um, procurando verificar se seus argumentos eram falhos. Seriam exageradas as conclusões a que chegaram? As evidências usadas eram suficientes? Será que os escritores estavam ignorando fatos ou os distorcendo para defender uma causa? Em que ponto suas teorias apresentavam inconsistências? Contestar os argumentos de estudiosos mais velhos, que ganham oitenta vezes o valor de uma bolsa de pós-graduação, era muito divertido e uma das poucas compensações do trabalho escravo a que me submetia com os demais estudantes.

Todas essas leituras serviam como preparação para os seminários, quando os estudantes de pós-graduação juntavam suas mesas e discutiam em voz alta o livro da semana. O professor encarregado apontava os argumentos frouxos, corrigia o uso incorreto da linguagem e eventualmente acalmava as discussões muito acaloradas. Esses diálogos (mais ou menos) socráticos eram construídos com fundamento nas leituras que eu havia feito em casa. Nas noites em que normalmente estaria assistindo a *Arquivo X* ou lavando o banheiro, passei a me dedicar, com atenção concentrada, à leitura de uma lista de livros. As

atividades domésticas passaram para o segundo plano e deixei de acompanhar as caçadas de Mulder ao paranormal; mas me vi criando na mente estruturas de sentido inteiramente novas, fazendo conexões entre teorias e construindo as minhas próprias teorias a partir dessas conexões. Passei a escrever melhor, pensar com mais clareza e ler mais.

Também desenvolvi uma psicose em relação ao trabalho. Ficava até altas horas da madrugada finalizando meus artigos e acordava cedo, junto com o bebê. Escrevi meu projeto de tese no chão da sala de estar, com a estrada de ferro da locomotiva *Thomas e seus Amigos* em construção ao meu redor; passei a noite anterior à da minha prova de francês lavando os lençóis e o travesseiro da minha filha de quatro anos, depois que ela teve uma gastroenterite; assisti a vários *workshops* obrigatórios nos quais *nada* de importante foi dito.

Entretanto, eis a boa notícia: você não tem de passar pelo rolo compressor da pós-graduação para educar sua mente – a não ser que pretenda conquistar uma vaga como professor universitário (não que isso ofereça grandes perspectivas de emprego, em todo caso). Há séculos homens e mulheres passam por esse tipo de aprendizado com base em textos – lendo, tomando notas, discutindo livros e ideias com os amigos – sem ter de se submeter a bolsas de pós-graduação e políticas de seguros de saúde.

Na verdade, Thomas Jefferson via as preleções universitárias como desnecessárias para desenvolver uma leitura de obras históricas. Em 1786, Jefferson escreveu a seu sobrinho Thomas Mann Randolph Jr., que estava na idade de entrar na universidade, aconselhando-o a buscar a maior parte de sua formação de forma autônoma. “Vá em frente e participe de um curso que envolva palestras sobre ciência”, recomendava Jefferson. E, então, ele acrescentava:

Ao mesmo tempo que você participa desses cursos, pode, em paralelo, fazer regularmente uma série de leituras históricas, por conta própria. Seria perda de tempo consultar um professor para isso. Elas podem ser adquiridas a partir dos livros, e, se você for atrás dessas leituras por conta própria, poderá acomodá-las a outras que já tenha feito, de modo a preencher aqueles abismos de tempo que poderiam ser mal aproveitados.[01]

Historiadores profissionais podem até se ressentir por serem considerados supérfluos, mas a carta de Jefferson reflete uma compreensão comum da história: qualquer homem (ou mulher, acrescentaríamos) alfabetizado pode confiar no autodidatismo para educar a si mesmo e preencher sua mente. Tudo o que você precisa é de uma prateleira repleta de livros, um ou dois amigos capazes de discutir a sua leitura com você e alguns “abismos de tempo que poderiam ser mal aproveitados”. (Críticos contemporâneos da educação universitária poderiam acrescentar que, em todo caso, um ph.D. não exercita nem preenche a mente necessariamente; Harold Bloom suspeita de que essa seja uma “função amplamente esquecida da educação universitária”, já que nos dias atuais as universidades “falham em atender” à nossa busca pelos clássicos.)[02]

O jovem Randolph estava em condições de construir sobre os alicerces de uma educação privilegiada. Mas o seu curso caseiro de autoaperfeiçoamento foi seguido por muitos americanos de baixa escolaridade – inclusive por milhares de mulheres durante os séculos XVIII e XIX, que em geral recebiam muito menos instrução em sala de aula do que suas contrapartes masculinas. Limitadas ao aprendizado que podiam conquistar por si mesmas, uma vez encerrado seu breve período de educação formal, as mulheres norte-americanas dos últimos dois séculos mantinham diários e crônicas narrativas dos livros que liam em comum, encontravam-se para discuti-los e assumiam a responsabilidade

pelo desenvolvimento da própria mente. Eliza Farrar, autora de livros de etiqueta, não aconselhava suas jovens leitoras apenas sobre como se comportar e se vestir, mas também sobre como cultivar seu intelecto: “A autoeducação começa onde a educação escolar termina”, escrevia ela de forma contundente.[03]

Diversas mulheres levaram esse conselho a sério. Mary Wilson Gilchrist, uma mulher de Ohio da época da Guerra Civil e que viveu em casa até sua morte precoce, aos 24 anos, pôde desfrutar de um único ano no Ohio Female College, no qual estudou brevemente trigonometria, literatura inglesa, francês, música, lógica, retórica e teologia – tempo pouco para obter uma compreensão, por elementar que fosse, dessa lista de assuntos, muito menos para o domínio dos seus princípios. Entretanto, a educação de Gilchrist não foi interrompida quando ela voltou para casa. Manteve em seu diário uma lista de livros que havia lido: obras de Charlotte Brontë, William Makepeace Thackeray, Henry Fielding, William Wordsworth, Virgílio, Sófocles e David Hume (“difícil”, escreveu ela sobre Hume, na esperança de “reter alguma coisa dele”). Para se manter motivada, inaugurou um clube de leitura com uma vizinha. “Mary Carpenter acabou de me chamar”, escreveu em seu diário, “e combinamos de ler Shakespeare juntas”.[04] A adolescente sulista Hope Summerell Chamberlain escrevia em seu diário de leitura sobre *Cosmo*, de Humboldt; *Paraíso Perdido*, de Milton; *Corinne*, de Madame De Staël; e *História da Civilização*, de Guizot, entre outros livros difíceis: o clube de leitura que ela ajudou a organizar representava, em suas próprias palavras, “uma proposta de paz para uma mente sedenta”.[05]

No entanto, o que fazer quando sua mente está sedenta, mas você se sente despreparado, mal instruído e intimidado por todos aqueles livros que *devia* ter lido?

“Reconheça a própria ignorância”, Isaac Watts aconselhava seus leitores em *Improvement of the Mind* [Aperfeiçoamento da Mente], seu tratado de autoeducação originalmente publicado em 1741. “Imprima em sua mente uma consciência profunda e dura dos níveis inferiores e imperfeitos de seu conhecimento atual.” Essa advertência animadora pretendia ser uma reafirmação, não uma condenação: uma mente bem treinada é resultado de dedicação, e não uma genialidade inata. Watts nos assegura de que os pensadores não são pessoas que nasceram com um “gênio brilhante, uma sagacidade pronta e boa vontade” (o que é um alívio para a maioria de nós). Não importa quão ignorante e quão “modesta” uma mente possa ser, o “pensamento estudioso [...] o exercício de sua própria razão e julgamento sobre tudo o que você lê [...] favorece o bom senso [...] e uma melhoria real do seu entendimento”.

Hoje, do mesmo modo que no tempo de Watts, muitos adultos inteligentes e ambiciosos não se sentem preparados para entrar em contato com algum tipo de leitura mais profunda. Eles lutam para superar uma educação indiferente que não desenvolveu neles as competências básicas necessárias para uma leitura e uma escrita amadurecidas. Contudo, a advertência de Watts ainda é válida: não importa quão incompleta seja a sua educação, você sempre estará em condições de aprender a ler de forma inteligente, refletir sobre o que leu e falar com um amigo sobre suas descobertas. Você pode educar a si mesmo.

A leitura contínua e profunda está no centro do projeto de autoeducação. Observação, leitura, conversação e participação em

palestras, todas são atividades educativas, como Isaac Watts afirma em seguida. No entanto, ele conclui que a leitura é o método mais importante de autoaperfeiçoamento. A observação limita nosso aprendizado ao entorno imediato; as conversações e a participação em palestras são valiosas, mas nos expõem apenas às visões de algumas pessoas mais próximas. Somente a leitura permite a superação das restrições de tempo e espaço de forma a participar no que Mortimer Adler chamou de “Grande Conversação” de ideias, que começou na Antiguidade e permanece viva até os dias de hoje. A leitura nos faz participar dessa “Grande Conversação”, não importa onde e quando a busquemos.

Contudo, a leitura contínua e profunda sempre foi um projeto difícil – mesmo antes do advento da televisão. Muito tem sido escrito sobre o nosso distanciamento atual dos textos, em direção a uma cultura visual, baseada na imagem: as escolas não estão mais ensinando a ler e escrever da forma apropriada. A televisão, o cinema e agora a *web* reduziram a importância da palavra escrita. Estamos nos movendo para uma era pós-letrada. A cultura impressa está condenada. Que tragédia!

Não gosto desse tipo de reflexão apocalíptica. A televisão pode ser perniciososa, mas a leitura não está mais difícil (nem mais fácil) do que sempre foi. “Nossa juventude pós-revolucionária”, queixava-se Thomas Jefferson em uma carta de 1814 para John Adams, “nasceu com uma sorte melhor do que a minha e a sua. Ela adquire toda a sua educação no ventre da mãe, trazendo-a à luz pronta e acabada. A informação dos livros não é mais necessária; e todo o conhecimento que não seja inato está sendo desprezado ou, ao menos, negligenciado.” A queixa de Jefferson quanto ao estágio da cultura intelectual moderna lamenta a chegada de uma filosofia que exalta a autoexpressão acima da leitura.

Mesmo antes do advento da televisão, a leitura que requer concentração já era uma atividade difícil e negligenciada.

Na verdade, a leitura é uma disciplina: como correr regularmente, meditar ou ter aulas de canto. Qualquer adulto capaz pode cruzar o jardim correndo, mas a capacidade de pôr um pé diante do outro não deve fazê-lo pensar que, assim, pode enfrentar uma maratona sem investir tempo em um treinamento sério. A maioria de nós consegue cantar “Parabéns pra você” ou recitar a doxologia, quando invocada, mas isso não significa que iremos ao teatro mais próximo reivindicar o papel principal na ópera *Aida*.

Contudo, o fato de podermos ler o jornal, a revista *Time* ou Stephen King sem dificuldade nos inclina a pensar que já estamos aptos a enfrentar Homero ou Henry James diretamente, sem nenhum preparo prévio. E, assim, quando tropeçamos e ficamos confusos ou exaustos nessa leitura, acreditamos que é a prova da nossa inadequação mental: nunca teremos condições de ler os Grandes Livros.

A verdade é que o estudo da literatura requer *habilidades* diferentes das exigidas pela leitura por prazer. De fato, a inaptidão para lidar com as questões colocadas pelos Grandes Livros, sem ajuda e sem adesão ao projeto, não demonstra inadequação mental, apenas falta de preparo. Como Richard J. Foster argumenta de forma eloquente em *Celebração da Disciplina*, tendemos a pensar (de forma errônea) que qualquer um que seja capaz de ler deveria estar em condições de analisar ideias. “Convencer as pessoas de que elas precisam aprender a estudar é o maior obstáculo”, escreve Foster. “A maior parte das pessoas supõe que, por saber ler palavras, já saiba estudar.” Contudo, o oposto é que é verdade:

Estudar um livro é uma questão extremamente complexa, especialmente para o novato. Tal como acontece quando começamos a jogar tênis ou a aprender a digitar, no

início temos a impressão de que existem milhares de detalhes para dominar e ficamos nos perguntando como guardar tudo aquilo na cabeça ao mesmo tempo. Quando atingimos a proficiência, entretanto, a mecânica se tornará uma segunda natureza e seremos capazes de nos concentrar em nosso jogo de tênis ou no material a ser digitado. Isso também vale para o estudo de um livro. O estudo é uma arte exigente que envolve um labirinto de detalhes.[06]

O ensino médio não costuma nos preparar para a leitura em profundidade e não nos ensina como *estudar*. Seu objetivo é produzir estudantes capazes de ler no nível chamado de décimo grau, uma fluência que permite aos leitores assimilar jornais diários e livros de Stephen King com facilidade. Uma educação universitária deve dar continuidade a essa alfabetização básica, ensinando aos seus calouros como ler em profundidade, mas muitos estudantes de faculdade não estão muito mais bem preparados do que seus colegas do ensino médio. Frequentemente, eles se graduam incomodados com as próprias deficiências; quando chegam à maturidade, voltam-se para a leitura profunda e descobrem que ela não se tornou mais simples por um passe de mágica. Homero continua a nos tirar o fôlego, Platão continua impenetrável, Stoppard continua desconcertantemente aleatório. Não raro, esses leitores desistem, convencidos de que os grandes livros estão além da sua capacidade.

Tudo o que lhes falta, no entanto, é treino na arte de ler. Se você não aprendeu a ler da forma apropriada na escola, pode fazê-lo agora. Os métodos da educação clássica estão à sua disposição.

O mundo está cheio de métodos de autoaperfeiçoamento. O que distingue a educação clássica?

“Alguns livros devem ser degustados”, escreveu Francis Bacon, um filósofo do século XVI, “outros devem ser engolidos, e alguns poucos,

mastigados e digeridos.” Bacon, que tinha um talento especial para provérbios (ele também é o responsável por ditos como: “O remédio é pior do que a doença” e “Saber é poder”), sugeria que nem todo livro é digno de uma atenção profunda. Contudo, os três níveis de compreensão que ele descreve – degustar, engolir e digerir – refletem sua familiaridade com a educação clássica. Na escola clássica, a aprendizagem é um processo em três estágios. Primeiro, degustar: adquira conhecimentos básicos sobre um assunto. Segundo, engolir: insira o conhecimento em sua compreensão, avaliando-o. Ele é válido? É verdadeiro? Por quê? Terceiro, digerir: acomode o assunto de acordo com a sua compreensão. Deixe-o mudar sua forma de pensar – ou rejeite-o como inválido. Deguste, engula, faça a digestão; descubra os fatos, avalie-os, forme a sua opinião sobre eles.

Assim como Bacon, o professor da escola clássica divide o aprendizado em três estágios, em geral conhecidos como *trivium*. O primeiro estágio da educação é o chamado estágio da *gramática* (nesse caso, “gramática” representa os elementos constitutivos, o conhecimento fundamental de cada matéria acadêmica). No ensino fundamental, as crianças são incentivadas a absorver a informação – não a avaliá-la, mas apenas a aprendê-la. A memorização e a repetição são os métodos básicos para o ensino; espera-se que as crianças se familiarizem com certo corpo de conhecimentos, mas ainda não lhes é pedido que o analisem. O pensamento crítico entra em cena durante o segundo estágio de educação, o estágio *lógico* (ou “dialético”). Uma vez assentado o alicerce da informação, os estudantes começam a exercitar suas habilidades analíticas; eles decidem se a informação está correta ou não e fazem conexões entre causa e efeito, eventos históricos, fenômenos científicos, palavras e seus significados. No estágio final da educação

secundária, o estágio *retórico*, os estudantes aprendem a expressar as próprias opiniões sobre os fatos que acumularam e avaliaram. Assim, os anos finais da educação concentram-se na expressão elegante e articulada da opinião no discurso e na escrita – o estudo da retórica.^[07]

Os estudantes que passaram pela formação clássica sabem que esse padrão (aprender fatos, analisá-los e expressar suas opiniões sobre eles) se aplica a toda a educação posterior. No entanto, se você não usufruiu de uma educação clássica, poderá não reconhecer que esses três passos separados também se aplicam à leitura. É impossível fazer uma análise em uma primeira leitura; é necessário entender as ideias centrais de um livro *antes* de poder avaliá-las. E, depois de tê-las avaliado – perguntando: “Essas ideias são apresentadas de forma precisa? As conclusões são válidas?” –, você poderá fazer as perguntas finais: “O que pensar sobre essas ideias? Concordo ou discordo delas? Por quê?”.

As atividades de sala de aula muitas vezes pulam os dois primeiros passos e vão diretamente para o terceiro, que é a razão pela qual tantos textos elementares insistem em perguntar a crianças de seis anos como se sentem em relação ao que aprenderam, muito antes de elas realmente terem tido a oportunidade de compreender o que estão aprendendo. Esse atalho mental se tornou um hábito para muitos adultos, que estão prontos para dar sua opinião muito antes de terem tido a chance de entender o tópico sob análise. (É só prestar atenção a qualquer programa interativo de rádio.) E o hábito de saltar diretamente para o estágio retórico pode impedir até mesmo as mentes mais maduras de aprender a ler da maneira apropriada. A densidade de ideias em Platão, Shakespeare ou Thomas Hardy frustra aqueles que os abordam com a mente já pronta para tirar conclusões. Para obter sucesso em um curso de leitura, deve-se reorientar a mente para absorver novas ideias,

compreendendo-as primeiro, para depois avaliá-las e, por fim, formar as próprias opiniões sobre elas.

Como crianças de seis anos mal encaminhadas, somos muito rápidos em partir logo para a formação de opiniões, sem os passos intermediários da compreensão e da avaliação. A escritora de romances policiais Dorothy L. Sayers, ao propor uma retomada da educação clássica para o século XX, lamentou a perda das “ferramentas de aprendizado” da educação em uma palestra na Universidade de Oxford:

Nunca lhes pareceu estranho ou lamentável o fato de que, atualmente, nesta época em que a quantidade de livros é maior do que nunca, a suscetibilidade das pessoas à influência de anúncios e propagandas em massa tenha crescido em proporções até então desconhecidas ou sequer imaginadas? [...] Quem é que nunca se irritou ao acompanhar um debate entre indivíduos adultos e supostamente responsáveis, com a extraordinária incapacidade do debatedor, em geral, de se ater às questões em pauta ou de compreender e refutar os argumentos dos outros debatedores? [...] E, quando pensa nisso, e pensa também que a maioria de nossas questões públicas é resolvida em debates e reuniões entre essas pessoas, você não sente certa agonia? [...] Não é o grande defeito da nossa educação atual – detectável através de todos os inquietantes sintomas do problema que mencionei – que nós, embora muitas vezes tenhamos sucesso em ensinar “conteúdos” aos nossos alunos, falhemos lamentável e inteiramente em ensinar-lhes *como* pensar; eles aprendem tudo, menos a *arte de aprender*?^[08]

A gramática, a lógica e a retórica treinam a mente na arte do aprendizado. Contudo, se você nunca aprendeu a captar o conhecimento de forma rápida e boa, avaliar a validade dos argumentos e apresentar a própria opinião com graça e clareza, ainda há tempo. Você ainda pode aprender a compreender, avaliar e debater ideias. Como faria um tutor medieval com um promissor aluno particular, este livro vai guiá-lo através de cada um dos estágios da educação clássica, de modo que você venha a obter todas as ferramentas para encarar a contemplação profunda de livros como um prazer, em vez de algo frustrante.

Como começar?

Homens e mulheres autodidatas do passado oferecem alguns princípios gerais, à medida que damos início ao projeto de treinamento de nossa própria mente. “Não se empenhe na intensa busca intelectual de muitas coisas ao mesmo tempo”, adverte Isaac Watts, “principalmente se elas não têm relação umas com as outras. Isso será um obstáculo à sua compreensão e impedirá que você atinja a perfeição em qualquer um dos assuntos em estudo.” Pode parecer mais demorado, mas estude um assunto de cada vez. Comece com o presente livro, que o guiará na conquista das habilidades necessárias para a leitura e a análise; concentre-se nesse estudo até completá-lo. Depois de ter aprendido como progredir nos passos da compreensão (gramática), avaliação (lógica) e expressão de uma opinião (retórica), *só então* encare as “Listas de Leitura” da Parte 2 deste livro. Essas listas estão organizadas por gênero; se você ler os livros na ordem indicada, limitada a um gênero (ficção, autobiografia, história) de cada vez, descobrirá que suas leituras anteriores formarão uma base para os livros que vêm em seguida, enquanto sua leitura posterior reforçará e esclarecerá a que veio antes.

Concentre-se em uma lista por vez. Ao longo desse período de autoaprendizado, evite o tipo de leitura em que o teólogo alemão Friedrich Schleiermacher mergulhou em sua juventude: um devorar abrangente e impressionante, mas assistemático, de livros, que deixou sua mente, como ele declarou anos mais tarde, “como o Caos anterior à criação do mundo”.

Jefferson (sempre cheio de recomendações em todos os assuntos) orientou o sobrinho mais novo a organizar sua leitura sistemática de acordo com uma cronologia: “Depois de ter estabelecido seu plano [de

leitura]”, diz ele ao jovem Randolph, “a ordem cronológica será suficiente para guiá-lo.”^[09] Em outras palavras, leia os livros na ordem em que foram escritos. No século XIX, a educadora Lydia Sigourney concordava com isso; em seu *Letters to Young Ladies* [Cartas a Jovens Senhoras], ela recomendava que as leituras sempre fossem feitas com o apoio de uma “tabela cronológica [...] trata-se de uma boa prática para fixar algumas eras importantes na memória – a queda de um império, por exemplo –, para depois averiguar que eventos estavam acontecendo em todas as outras nações no mesmo período. Alguns desses paralelos, atravessando a História do Mundo, reunirão ricos conjuntos de conhecimentos, e os organizarão no conservatório da mente”.^[10] Por essa razão, as relações de livros que apresento aqui estão apresentadas em ordem cronológica; é mais fácil entender determinado assunto se você partir das obras fundamentais, e só então ler sistematicamente aqueles livros que foram sendo construídos, nível por nível, com base nesse fundamento.

Quando ler?

Lydia Sigourney chamava a atenção de suas “jovens senhoras” para o fato de a leitura sistemática ser “particularmente necessária” para as mulheres, “pois, demorando-nos muito na contemplação de pequenas coisas, corremos o risco de perder o apetite intelectual”.^[11] Sejamos igualitários: isso também se aplica aos homens. Todos nós conciliamos vários empregos, tarefas domésticas, contas a pagar, burocracia, filhos, família e dezenas de distrações menores: refeições, supermercado, e-mails e a onipresente sedução da programação noturna televisiva. A luta por cumprir uma agenda autoimposta de leituras perde-se muitas vezes naqueles momentos após o jantar, quando as crianças estão na cama, a

louça está lavada e pensamos: “Trabalhei o dia todo. Tudo o que preciso agora é vegetar por alguns minutos antes de tentar usar o meu cérebro”. E, três horas depois, teremos assistido uma hora de televisão, checado os e-mails que podem ter chegado depois do jantar, dado uma olhada nas páginas preferidas da *web*, colocado roupa na máquina e dado uma caprichada ao esfregar a pia da cozinha.

Ao mesmo tempo que evito pronunciamentos apocalípticos sobre a decadência da sociedade moderna, penso que a maior diferença entre a mídia moderna e o livro duradouro esteja na forma como a televisão e a internet conseguem se infiltrar nos momentos remanescentes do nosso tempo, engolindo prontamente os “intervalos”. Não posso dizer que já tenha me aprofundado tanto em Platão a ponto de ficar uma hora e meia dedicada a ele, até perceber admirada que o tempo que eu pretendia dedicar a responder a meus e-mails voou de uma hora para a outra, mas, ao contrário, já me aconteceu repetidas vezes de gastar o tempo que eu pretendia dedicar à leitura removendo *spams* da caixa de e-mails, checando *links* e (o que é pior) jogando Paciência Spider no computador (“Só mais um jogo”, penso eu, “só para aquecer o cérebro”).

O debate de alto nível a respeito da vida intelectual deverá render-se, a certa altura, a planos práticos de autoeducação. O domínio da gramática, escrita, lógica, análise e argumentação – que abordarei em cada um dos capítulos a seguir – depende de um único ato descomplicado: o de separar um espaço para cada um deles. A primeira tarefa da educação autônoma não é ler qualquer coisa sobre Platão, mas separar vinte minutos em que você possa se devotar ao pensamento, em detrimento da atividade.

PRIMEIRO PASSO: AGENDE SUAS LEITURAS REGULARES E ORGANIZE SEU TEMPO DE ESTUDO

AUTÔNOMO

Sua primeira tarefa na educação autônoma é bem simples: *separe um tempo para a educação autônoma.*

Lembre-se dos seguintes princípios:

De manhã é melhor do que à noite. “Existem períodos do dia em que a mente precisa de uma pausa”, escreveu Thomas Jefferson ao sobrinho Thomas Mann Randolph Jr. “Particularmente depois do jantar, ela deve aplicar-se a ocupações mais leves.” As altas horas da noite estão longe de ser ideais para um projeto de leitura profunda. Em geral, é bem melhor passar trinta minutos lendo antes do café da manhã do que dedicar duas horas a isso à noite. Como o autodidata Benjamin Franklin sugeriu com propriedade, dormir e acordar cedo é o caminho mais efetivo para a sabedoria. (Suspende-se o veredicto quando o assunto é saúde ou dinheiro.)

Comece devagar. O cérebro é um órgão, e o exercício mental, assim como o exercício físico, deve ser introduzido aos poucos. Não adote uma agenda ambiciosa, em que você acorda às cinco da manhã para passar duas horas lendo; é mais provável que desista logo de tudo. Para começar, reserve meia hora de leitura logo no início da manhã, e desenvolva o hábito de cumprir esse período de breve concentração antes de estendê-lo. E, mesmo que nunca chegue a ampliá-lo, ainda assim você vai ler mais do que antes de ter começado o programa de autoeducação.

Não se programe para estudar todos os dias da semana. O corpo começa a travar quando exercitado todos os dias sem descanso. Tenha por objetivo quatro dias por semana; isso tornará possível estabelecer um hábito de leitura, ao mesmo tempo em que você se concede um fim de semana “de folga” e uma “manhã flexível” naqueles dias em que ainda

estiver tentando dar conta dos trabalhos acadêmicos da semana anterior, esperando o encanador vir logo cedo, a bateria do carro morrer e o bebê ser acometido por uma gastroenterite.

Jamais verifique os e-mails antes de iniciar sua leitura. Achei que isso fosse um problema pessoal até me deparar com uma série de ensaios – do *Chronicle of Higher Education*, nosso jornal local, e com diversos artigos igualmente variados – sobre a capacidade de distração do e-mail. Há algo no formato do e-mail (Sua concisão? O mero volume de mensagens? Sua tendência de recompensar a superficialidade em vez da profundidade de leitura?) que afasta a mente de uma atitude contemplativa e relaxada, tão importante para a boa leitura. Se você receber boas notícias, ficará distraído com elas; se alguém lhe enviar uma notícia desagradável, passará os próximos 45 minutos formulando mentalmente respostas virulentas, em vez de se concentrar na sua leitura. Se ninguém lhe escrever, ficará deprimido, achando que de repente se tornou invisível no ciberespaço.

Respeite o período reservado para a leitura. Fazemos as coisas que nos dão retorno, e as gratificações imediatas sempre parecem mais recompensadoras do que o progresso lento em direção a um objetivo de longo prazo. Vivemos em um mundo que aplaude conquistas visíveis, e será quase sempre mais satisfatório *fazer* algo (limpar a garagem, esvaziar a caixa de e-mails, riscar algum item da lista de afazeres) do que *pensar*. A garagem limpa, a caixa de e-mails vazia, a lista completa: tudo testemunha a favor de sua produtividade, enquanto ler não representa nenhum ganho aparente. (Tudo o que você fez, no fim das contas, foi se sentar durante meia hora e mover os olhos.)

O projeto de autoeducação colocará a sua própria noção do que realmente vale a pena em destaque. Forçado a escolher entre mais um

capítulo de *A Cabana do Pai Tomás* e alguma tarefa instantaneamente recompensadora, você será colocado face a face com seus valores mais profundos: o que aprecia mais, uma realização visível e temporária ou o início de uma compreensão profunda das questões raciais nos Estados Unidos? Uma lista de afazeres concluída ou uma colher de chá de sabedoria?

Essa não é uma questão banal. O mundo que aplaude conquistas visíveis está lhe transmitindo uma mensagem bastante significativa em relação ao motivo pelo qual *você* vale a pena. Quando você opta por pensar em vez de fazer, está rejeitando a produção em favor da reflexão; está recusando um sistema que quer estabelecer seu valor como ser humano com base em sua capacidade de se tornar uma mercadoria. Mais do que trabalhar, ler é uma resistência mínima, mas importante.

Então, resista a outras formas de satisfação ou deveres que possam usurpar seu tempo de leitura.

Dê o primeiro passo agora. No seu calendário ou em sua agenda, reserve hoje mesmo quatro períodos de leitura semanais, de meia hora cada um. Na semana que vem, use esse tempo para ler o capítulo 2 deste livro e completar a tarefa do *Segundo Passo*.

CAPÍTULO 2

Enfrente os livros: o ato de ler

E Jacó ficou só. E alguém lutou com ele até surgir a aurora.

Gênesis 32,24

Os futuristas declararam há muito tempo: nossa cultura é pós-literária. Os livros são meios de comunicação ultrapassados. Em breve, a maré de informações que está contida em livros, revistas e jornais, em formato impresso, será apresentada em formatos multimídia.

Previsões como essa só toca de forma tangencial a *leitura* de livros em profundidade. A coleta de dados que você faz quando passa os olhos no jornal, lê a revista *People* no consultório médico ou usa um livro sobre técnicas para consertar a pia do banheiro já migrou da versão impressa para outras mídias. No entanto, reunir dados e *ler* – compreender ideias e como as pessoas agem quando tentam viver de acordo com elas – não são a mesma coisa.

Ao coletar dados de um site ou livro, você usa a mesma habilidade mecânica que lhe possibilita engajar-se na leitura profunda. Seus olhos se movem; as palavras transmitem sentidos à sua mente. Contudo, sua mente não funciona bem assim. Quando coleta dados, você se informa. Quando *lê*, desenvolve sabedoria – ou, nas palavras de Mortimer Adler, “fica iluminado”. “Estar informado”, escreve Adler em *Como Ler*

Livros,^[12] “é simplesmente saber o que está acontecendo. Ser esclarecido é saber, para além disso, do que é que se trata”. Estar informado é coletar fatos; ser esclarecido é entender uma ideia (a justiça, a caridade, ou a liberdade humana) e usá-la para dar sentido aos fatos coletados.

Quando você lê o jornal de manhã, pode ficar sabendo que um homem-bomba devastou um mercado em Gaza. Isso é informação – uma coleção de fatos. Não importa se você obteve esses fatos de um site de notícias, de um periódico impresso ou de um telejornal matutino da CNN; a informação será basicamente a mesma, por mais que o meio de transmissão usado possa alterar levemente a percepção que você tem dela. A engenhosa montagem de imagens feita para a TV ou uma transmissão via *streaming* na *web*, com imagens de sobreviventes ensanguentados, pode intensificar suas emoções ou fazê-lo associar esse atentado específico a outros que tenham ocorrido recentemente.

Contudo, para se tornar *esclarecido* sobre um atentado a bomba, você terá de fazer uma *leitura em profundidade*: da história, da teologia, da política, da propaganda, dos editoriais. As ideias que estimulam os homens-bomba suicidas não podem ser esclarecidas por reportagens breves ou pela mídia interativa. As causas de atos tão desesperados não podem ficar claras por meio de uma imagem ou manchete de um programa jornalístico, enquanto você toma o café da manhã. Coisas assim precisam ser expressas com palavras precisas e evocativas, formuladas em sentenças complexas e difíceis. Para se tornar esclarecido – para se tornar sábio –, você terá de encarar essas sentenças. A tecnologia pode contribuir muito para facilitar a coleta de informações, mas contribui pouco para simplificar a obtenção de sabedoria. As informações nos inundam como as ondas na praia, e

recuam sem deixar vestígios na areia. A luta com a verdade, como nos ensina a história de Jacó, é um processo que demanda tempo e nos deixa marcas permanentes.[13]

Mas eu leio tão devagar; vai me custar uma eternidade dar conta dessas relações de Grandes Livros! A leitura é um processo que se estende pela vida toda. Não há pressa, nenhuma agenda semestral a cumprir, nada de pânico de final de semestre ou exames finais. A ideia de que a leitura rápida é a melhor leitura é uma erva daninha do século XX, que se origina dos campos pedregosos cultivados pelos fabricantes de computadores. Como Kirkpatrick Sale destacou de modo eloquente, toda tecnologia tem o próprio sistema ético interno. Na era das máquinas a vapor, o tamanho se tornou uma virtude. No mundo computadorizado, mais rápido significa melhor, e a velocidade é a maior virtude de todas.[14] Quando há um dilúvio de conhecimento a ser assimilado, é melhor que os conduítes funcionem com o máximo de rapidez.

No entanto, a busca pelo conhecimento está centrada em outra ética. O leitor sério não estará preocupado em assimilar uma grande quantidade de informação o mais depressa possível, mas em compreender algumas poucas ideias multifacetadas e elusivas. A ética da velocidade não deve ser incorporada em um empreendimento regido por ideais tão diversos.

As técnicas de leitura dinâmica centram-se em duas habilidades primárias: movimentação apropriada dos olhos (mantenha os olhos avançando, e aprenda a fazê-los correr sobre a página em diagonal, em vez de ler cada linha individualmente) e identificação de palavras importantes (procure por substantivos concretos e verbos, e permita que seus olhos passem com mais rapidez sobre palavras “tapa-buraco” em

uma sentença). Peter Kump, ex-diretor pedagógico do mais antigo de todos os cursos de leitura dinâmica, o Evelyn Wood Reading Dynamics, apresenta os seguintes princípios aos candidatos a leitores dinâmicos:

Primeira Regra: quanto mais palavras abstratas tiver um trecho, mais difícil será ler com rapidez.

Segunda Regra: quanto menos ideias tiver um trecho, mais fácil será lê-lo.

Terceira Regra: quanto mais conhecimento prévio sobre o assunto de um texto escrito o leitor tiver, mais fácil será para ele ler com rapidez.[15]

Como se deve ler Aristóteles (na *Ética a Nicômaco*, quando analisa o nível de gravidade da má conduta humana) de acordo com essa escala?

Há, então, três tipos de dano nas diversas relações entre humanos. Os danos causados por ignorância são mais propriamente chamados erros. É o que acontece, por exemplo, quando alguém supõe agir relativamente a uma pessoa, a respeito de alguma coisa, com determinado instrumento ou em vista de certo fim, mas aquilo que supõe ser não se passa na realidade. Porque poderia ter pensado não atingir alguém, ou então não com aquela arma, ou então não essa pessoa, ou ainda não em vista desse fim, mas o que resultou da sua ação foi diferente do que pensara. Tal é o caso, por exemplo, quando alguém perfura quando apenas tinha a intenção de atingir, ou então alguém quer espetar um objeto perfurante em alguém, mas não naquela pessoa, ou, então, não com aquela arma específica. Quando um dano é provocado por um ato com um resultado contrário ao que se esperava, trata-se de um acaso infeliz; mas se for provocado por um ato que não tem um resultado contrário às nossas expectativas, e for provocado sem maldade, já se trata de um erro culposo (porque se o erro resulta de um motivo de ignorância ínsito no agente é culposo, mas, se esse motivo lhe for extrínseco, pode apenas dizer-se que foi um acaso infeliz); quando, por fim, um dano é causado conscientemente mas sem resultar de deliberação prévia, trata-se de um ato injusto. Tal é o caso de todas as ações que são causadas pela ira ou por qualquer outra afecção, bem como todas as situações em que o humano se encontra vinculado pela necessidade ou pela sua própria natureza.

Portanto, ao praticarem-se ações danosas e ao errar-se culposamente, pratica-se a injustiça e os atos assim praticados são injustos. Todavia, quem os pratica não pode ainda ser considerado injusto nem perverso, porque aqui o dano não tem como motivo a maldade. Ora só quando o dano resultar de uma decisão é que o seu agente pode ser chamado de injusto e perverso. [16]

Essa não é uma passagem difícil de *entender* (embora, com certeza, falte-lhe um apelo mordaz. Esse clássico em particular *não está* na nossa lista de leituras). Aristóteles está definindo os limites do que poderíamos chamar hoje de “contravenção” ou “delito leve” (ele adverte o leitor de que não está discutindo aqui a maldade deliberada ou a má conduta premeditada). Suponhamos que você tenha quebrado o nariz do seu vizinho. Desde que não tenha planejado o ato cuidadosamente e ficado de tocaia esperando por ele, há três possibilidades. Você cometeu um *erro*: a intenção era dar um leve soco nele, só para assustá-lo, mas você subestimou a própria força e bateu mais forte do que pretendia (trata-se de um *erro*, pois o problema do desconhecimento da própria força encontra-se dentro de você). Ou, quem sabe, o nariz tenha sido quebrado por um *acaso infeliz*: você pretendia bater levemente no seu vizinho, mas ele tropeçou enquanto você erguia o braço e caiu bem em cima do seu punho (lamentavelmente). Nesse caso, a causa real do nariz quebrado está fora de você (o tropeção do seu vizinho). Ou, então, você pode ter cometido um *ato injusto*: seu vizinho o deixou furioso, você deu um murro e quebrou o nariz dele em um momento de raiva, mas, quando esfriou a cabeça, ficou envergonhado pelo seu ato, pediu desculpas e jurou nunca mais fazer tal coisa.

Esse é um tipo interessante de quebra-cabeça: se sairmos do caso específico do soco movido pela testosterona e o aplicarmos a uma situação do meio acadêmico, como a ocorrência de um plágio, como avaliar o estudante que copia algo de forma deliberada? Como um ato não intencional? Como um ato de desespero? Questões assim estão na base de boa parte da legislação no mundo ocidental, que regula a gravidade dos mais diversos delitos. A distinção que fazemos entre homicídio doloso e homicídio culposo, por exemplo, depende de a morte

poder ser classificada como *erro*, *acaso infeliz* ou *ato injusto* (casos em que pode ser classificada como homicídio culposo), ou se ela se encontra no campo da má conduta deliberada, proposital.

Será que você conseguiria fazer uma leitura dinâmica desse trecho?

Não. Os princípios de Peter Kump não vão ajudá-lo. O trecho contém ao menos quatro ideias distintas, sem falar na enorme quantidade de palavras abstratas (expectativa razoável, má intenção, premeditação, sentimentos inevitáveis e naturais, atos nocivos e errôneos). E, a não ser que você seja um advogado, provavelmente não terá familiaridade prévia com a classificação de danos.

Em geral, é mais fácil ler ficção do que não ficção seguindo esse método. Ainda assim, a leitura dinâmica de ficção funciona quando o que importa é o enredo (James Patterson, por exemplo, ou Janet Evanovitch), mas pode frustrá-lo quando se trata da compreensão de ficção baseada em personagens. Em *Orgulho e Preconceito*, Jane Austen apresenta dois de seus protagonistas românticos masculinos da seguinte forma:

Mr. Bingley era simpático e cavalheiro. Sua aparência era agradável, os gestos sem afetação. Quanto às irmãs, era visível que se tratava de pessoas distintas. Vestiam-se segundo a última moda. O cunhado, Mr. Hurst, era o que se pode chamar de um *gentleman*, sem outras características. No entanto, seu amigo, Mr. Darcy, atraiu desde logo a atenção da sala, por sua estatura, elegância, belas feições e atitude nobre, e também pela notícia que circulou, cinco minutos depois da sua entrada, de que possuía um rendimento de dez mil libras por ano. Os cavalheiros declararam que ele era uma bela figura de homem, as senhoras foram de opinião que era muito mais elegante do que Mr. Bingley. Todos o olharam com grande admiração durante metade do baile, até que finalmente sua atitude provocou certo desapontamento que alterou sua maré de popularidade, pois descobriram que era orgulhoso, permanecia afastado do seu grupo e parecia impossível de contentar. Nem mesmo toda a sua grande propriedade, no Derbyshire, pôde salvá-lo da opinião que começava a se formar a seu respeito, de que ele tinha modos antipáticos e desagradáveis e de que era indigno de ser comparado ao amigo. E Mr. Bingley em pouco tempo travou relações com as principais pessoas da

sala. Era animado e franco, dançava todas as vezes e mostrou-se aborrecido por ter o baile terminado tão cedo. Chegou mesmo a falar em dar outro em Netherfield. Qualidades tão amáveis falam por si mesmas. Que contraste entre ele e o amigo! [17]

A prosa de Austen não é tão carregada de abstrações quanto a de Aristóteles, porém ela apresenta duas ideias bem diferentes nesse único parágrafo: a de que a prosperidade de um homem o torna mais atraente para quem o vê de fora, e a de que as boas maneiras (que é por si uma ideia à parte, definida em outro trecho) sejam mais importantes até do que o dinheiro.

As técnicas de leitura dinâmica são mais úteis quando se oferece pura informação, como quando se lê (por exemplo) na revista *People* sobre as maravilhas da aparência jovem de Jenna Elfman, na idade avançada de 29 anos:

Na medida em que se aproxima dos trinta, Elfman encontrou sua zona de conforto. Seu seriado *Dharma & Greg* é um sucesso. Ela e o marido, Bodhi, de 32, mantêm um casamento feliz há seis anos. E a Elfman quase trintona gosta do que vê quando olha no espelho. “Se você se sente bem em relação ao seu casamento e à sua carreira, terá uma boa aparência”, disse ela. Elfman definitivamente tem. “Ela gosta da vida que leva”, disse a sua maquiadora, Ann Masterson. “Ela é muito autoconfiante.” [...] Para manter o corpo em forma, Elfman tem aulas de balé três vezes por semana em sua casa, estuda ioga, toma em torno de três litros de água por dia, dorme bastante e tenta evitar o açúcar. E, se ela está sofrendo por envelhecer, não deixa transparecer. “Não acho que isso a preocupe”, diz [...] o diretor Peter Chesholm. “Ela ainda é tão criança por dentro.” [18]

Pode até haver (discutivelmente) algum tipo de ideia na última frase, mas, fora isso, o trecho é carregado de substantivos concretos e verbos. Certamente não é necessário ler cada linha do começo ao fim, e, se você der uma olhada geral e identificar as ideias principais – trinta anos, zona de conforto, *Dharma & Greg*, sucesso, marido, casamento feliz, espelho,

corpo em forma –, pode captar o mais importante do trecho sem se preocupar com as palavras de menor importância.

Em Aristóteles e Austen, no entanto, as pequenas palavras são *importantes*. “Todavia, quem os pratica não pode ainda ser considerado injusto nem perverso, porque aqui o dano não tem como motivo a maldade.” Sem “ainda” e “como motivo”, a sentença perde seu significado exato.

Há três dicas dos especialistas em leitura dinâmica que podem ser úteis para você.

Primeiro: um leitor comum não costuma passar os olhos da esquerda para direita por toda a página. Ele costuma retornar ao que já leu para depois voltar ao ponto em que estava. Às vezes, essa prática pode ser importante para a compreensão; ao ler o trecho da *Ética*, de Aristóteles, você poderá querer retornar à definição de *erro* quando ler sobre o *infortúnio*, a fim de manter clara a diferença em sua mente. Muitas vezes, porém, esses retornos compulsivos se tornam um mau hábito que representam uma perda de tempo desnecessária. Acompanhar o que lê com o dedo pode ajudá-lo a descobrir se desenvolveu esse hábito; comece com a prosa simples e veja se os seus olhos tendem a se desviar para trás ou para a frente do ponto marcado pelo dedo.

Segundo: ao ler um trecho difícil, pode ser proveitoso passar os olhos sobre o parágrafo, em busca de substantivos concretos, verbos de ação e letras maiúsculas, antes de se dedicar a lê-lo do começo ao fim. Ao analisar um parágrafo dessa maneira, tente seguir um padrão de zigue-zague, passando os olhos no sentido horizontal e vertical por toda a página. Uma análise do mencionado trecho da *Ética* pode lhe fornecer as palavras *erro*, *infortúnio* e *ato injusto* (que na edição da Penguin são escritas em letras maiúsculas); as palavras *ignorância*, *maldade*,

deliberação prévia e conhecimento também podem se destacar aos olhos. Assim, antes mesmo de ler, você saberá que Aristóteles fará distinção entre três tipos de erro, e que a intencionalidade humana tem a ver com essa classificação. A partir daí, sua “leitura lenta” do trecho provavelmente vai progredir de maneira um pouco mais rápida.

Terceiro: a regra número três de Peter Kump (“Quanto mais conhecimento prévio sobre o assunto de um texto escrito o leitor tiver, mais fácil será para ele ler com rapidez.”) vai motivá-lo: a leitura em profundidade, difícil no início, acabará se tornando cada vez mais fácil. As listas do presente livro estão organizadas cronologicamente e por gênero, de modo que, independentemente de você escolher livros históricos ou de poesia, começará pelas obras mais antigas de cada gênero. É provável que essas sejam as mais difíceis, pois você não estará familiarizado nem com as convenções do gênero, nem com seu vocabulário peculiar, nem com a estrutura dos argumentos, tampouco com as informações das quais elas partem. (E ninguém estava familiarizado quando essas obras fundamentais foram escritas). Entretanto, à medida que passar a ler os próximos livros do mesmo gênero, acabará topando, volta e meia, com os mesmos argumentos, o mesmo vocabulário, as mesmas preocupações. Toda vez que você passar por elas, mais rápido e confiante se tornará. Você lerá cada vez mais depressa e com maior poder de retenção – não em virtude de algum truque mecânico, mas porque irá educar sua mente.

SEGUNDO PASSO: PRATIQUE OS MECANISMOS DE LEITURA

Se você realmente tem dificuldade com o ato da leitura em si, pode ser necessário aprimorar algumas habilidades antes de enfrentar a

Ilíada. Tente fazer este teste: veja que horas são em seu relógio e então leia o trecho a seguir em sua velocidade normal.

Os livros que lemos pela primeira vez em lugares estranhos conservam o seu encanto, tenham sido lidos ou negligenciados. Assim, Hazlitt sempre se lembrou de que, no dia 10 de abril de 1798, ele “sentou-se para ler um volume de *A Nova Heloísa* na hospedaria de Llangollen, diante de uma garrafa de xerez e um frango frio”. Da mesma forma, lembro-me de quando, no colégio, o professor Longfellow nos recomendou, para desenvolver uma boa noção do estilo francês, ler *A Pele de Onagro*, de Balzac; e, no entanto, doze anos depois encontrei o volume em uma hospedaria no campo, em uma viagem profissional, e passei metade da noite acordado para lê-lo. Talvez, por outro lado, esses encontros fortuitos com os livros às vezes os apresentem em condições totalmente desfavoráveis, como quando encontrei as *Folhas de Relva*, de Whitman, pela primeira vez em minha primeira viagem em uma barca açoriana; e até hoje ele me inspira uma leve sensação de náusea, o que também poderia ter acontecido em terra.^[19]

Olhe novamente para seu relógio. Quanto tempo você levou para ler o trecho?

Faça um levantamento das palavras que não lhe são familiares. Quantas você encontrou?

Se não sabe o que é uma barca, consegue imaginá-la de acordo com o contexto?

Sobre o que Higginson está falando?

Se levou um minuto ou menos para ler o trecho, já está lendo em um ritmo apropriado para a prosa séria. Se não encontrou mais de dez palavras desconhecidas, seu vocabulário está no nível de alfabetização do ensino médio, o que significa ser tecnicamente capaz de ler qualquer coisa que seja escrita para um leigo inteligente. Se achou que uma barca é um tipo de embarcação náutica, sabe como reunir pistas para identificar uma palavra desconhecida com base no contexto. E, se conseguiu compreender (apesar dos nomes próprios desconhecidos) que Higginson acredita que as condições nas quais se lê um livro pela

primeira vez provavelmente afetarão a maneira como aquele livro será visto a partir de então, você é capaz de apreender a ideia principal de um parágrafo.

Se levou mais de um minuto para ler esse breve trecho e encontrou mais de dez palavras desconhecidas, você precisa reavaliar suas habilidades mecânicas reais de leitura (veja a seguir). Caso contrário, não será necessário nenhum tipo de trabalho corretivo.

Você levou mais de um minuto para ler o trecho? Pessoas extremamente lentas na leitura podem ter sido vítimas de uma educação básica deficiente. Se você aprendeu a ler pelo método da cartilha (no qual as crianças aprendem a ler cada palavra individualmente, “juntando as letras”, mais do que pela pronúncia de cada letra ou pela combinação de letras), poderá até reconhecer o formato de cada palavra na medida em que a lê.^[20] Embora muitos consigam fazê-lo de modo bastante rápido, outros não conseguem. E como a “leitura visual” depende da exposição repetitiva a uma palavra antes que você se torne capaz de reconhecê-la com segurança e lembrar-se dela, os “leitores visuais” podem ter grandes dificuldades com a leitura mais complexa, que contenha grande quantidade de palavras desconhecidas. Se, além da leitura lenta, você sente dificuldade em soletrar palavras, provavelmente está tentando adivinhar o sentido delas pelo seu formato, em vez de verdadeiramente reconhecê-las e entendê-las. Nesse caso, você não é capaz de soletrar porque não tem as letras que se encontram em cada palavra gravadas na memória (em vez disso, tente adivinhar o sentido da palavra pela sua forma). Contudo, poderá aperfeiçoar sua velocidade de leitura adotando um manual de correção fonética, que vai retreiná-lo para ler palavras da esquerda para a direita, decodificando-as de acordo com sua pronúncia. Isso permitirá que você reconheça palavras

desconhecidas com mais rapidez (e provavelmente também aperfeiçoará a sua soletração). Até o fim do livro, use os primeiros quinze minutos do seu tempo reservado à leitura diária para trabalhar na correção de sua fonética.

Você achou o vocabulário do trecho difícil demais? Um curso de construção de vocabulário aumentará seu repertório mental de palavras e vai acelerar sua velocidade de leitura, uma vez que não terá mais de parar tanto para pesquisar o significado de palavras desconhecidas. O *Wordly Wise 3000* [Manual de Desenvolvimento de Vocabulário 3000], publicado pela renomada instituição educacional Educators Publishing Service (SIE), apresenta 3 mil palavras com alto índice de ocorrência, escolhidas para elevar seu vocabulário ao nível do terceiro ano do ensino médio. Cada lição contém quinze palavras, junto com exercícios cujo objetivo é ajudar você a usá-las corretamente em cada contexto. A série começa pelo nível fundamental e vai até o ensino médio. A maior parte dos leitores adultos provavelmente começa pelo livro 6), embora você também possa começar pelo livro 5, caso se sinta realmente pouco preparado. Há um salto de dificuldade entre os livros 5 e 6; as analogias se tornam mais difíceis, e os exercícios de leitura, muito mais complexos.[21]

A série *Vocabulary from Classical Roots* [Vocabulário desde suas Raízes Clássicas], também do SIE, é uma ótima complementação ao *Wordly Wise*. Na verdade, a maior parte dos leitores (não apenas aqueles empenhados no trabalho de correção) verá nessa série uma ajuda preciosa para o preparo da leitura de literatura clássica. Cada lição apresenta várias raízes gregas ou latinas, uma relação de palavras conhecidas que usam essas raízes e uma relação de palavras desconhecidas, junto com exercícios para seu uso apropriado. Os cinco

livros da série (A, B, C, D e E) têm, todos eles, o mesmo nível de dificuldade, mas progridem das raízes mais familiares para aquelas usadas com menos frequência. No livro A, por exemplo, temos *duo*, a raiz latina de “dois”, e também de *duplicidade* e *duplicar*. Já no livro E, temos *umbra*, a expressão latina para “penumbra”, “sombra”, associada às palavras *umbrage* [ofensa] e *adumbrate* [eclipsar, obscurecer].^[22]

Quanto ao trabalho de correção fonética, gaste uns quinze minutos da hora reservada à leitura diária para trabalhar essas habilidades de vocabulário.

Você quer melhorar sua velocidade de leitura? Então, leia a primeira parte do Capítulo 3 e se exercite na leitura com acompanhamento do seu dedo, movendo-o da esquerda para a direita. Seus olhos tendem a voltar para trás, mesmo que já tenha entendido o que leu? Nesse caso, você deve passar várias semanas usando seu dedo para ler, a fim de evitar que seus olhos se desviem. Lembre-se de que é sempre bom voltar a fim de verificar *conteúdos* – mas você não vai querer que seus olhos voltem por pura e simples força do hábito.

FONTES RECOMENDADAS

O *Wordly Wise 3000* (SIE, 2001) pode ser comprado diretamente do Educators Publishing Service (SIE) (31 Smith Place, Cambridge, MA 02138-1089; I (800) 435-7728; www.epsbooks.com). Eles custam cerca de 9 dólares cada um, e os gabaritos de exercícios, aproximadamente 2 dólares.

Os livros 3, 4 e 5 equivalem, respectivamente, aos 7º, 8º e 9º anos do Ensino Fundamental.

Os livros 6, 7, 8 e 9 equivalem às séries do ensino médio.

Há gabaritos individuais para os livros 3 a 9.

O *Vocabulary from Classical Roots*, de Norma Fifer e Nancy Flowers (SIE, 1990), pode ser adquirido diretamente do SIE. Os livros se encontram na mesma faixa de preço que as séries *Wordly Wise*, com gabaritos um pouco mais caros.

Livros A, B, C, D e E.

Há gabaritos individuais para os livros A a E.

CAPÍTULO 3

Mantenha um diário: o registro escrito de novas ideias

Uma vez ao dia [...] organize-se para fazer um relatório das novas ideias, proposições ou verdades que você tenha conquistado, novas confirmações de verdades conhecidas e avanços que você teve, em quaisquer campos do saber.

Isaac Watts, *Improvement of the Mind* [Aperfeiçoamento da Mente]

Durante muitos anos, tive o costume de ler Agatha Christie antes de dormir. A prosa de Christie não é exatamente uma canção de ninar e, a essa altura, já sei como terminam todos os seus romances policiais. Contudo, posso ler e reler esses livros sem parar, porque preciso usar apenas metade do meu cérebro, enquanto a outra metade repassa os eventos do dia e os guarda novamente, um a um. Não ganho muito com o livro em si, mas tenho uma noite tranquila depois disso.

O mesmo método de atenção parcial me persegue quando me volto para a literatura mais profunda. Começo a ler; ouço o som de uma porta batendo; minha atenção se desvia para a porta, para a janela, para tarefas não cumpridas, para dilemas de família e problemas no trabalho. Não sou nenhuma exceção; nossa vida está repleta de coisas, assim como a

nossa mente. A queixa lírica de David Denby, em *Grandes Livros*, aplica-se a todos nós:

Já não consigo mais *submeter-me* à ficção [...]. Eu leio e paro, leio e paro, uma corrida com obstáculos pelo caminho, mau tempo, quedas de energia. Todos se queixam de que os jovens, que se formam vendo televisão, filmes, jogando videogames e ouvindo *rap*, não têm paciência para narrativas escritas, complexas; mesmo na minha infância, eu não assistia tanto assim à televisão, e também perdi minha paciência na meia-idade [...] [Minha] vida se tornou cada vez mais complexa. Eu havia casado com uma mulher inteligente e formidável, e havia duas crianças correndo à minha volta; eu tinha múltiplos empregos e muito mais sobre o que pensar do que tinha aos dezoito. O acúmulo de experiência lançava os seus ecos agora.^[23]

Quando nos sentamos para ler Platão, Shakespeare ou Conrad, não basta “simplesmente ler”. Temos de aprender a fixar nossa mente, organizar nossa leitura de modo que estejamos em condições de reter o esqueleto das ideias que desfilam diante dos nossos olhos. Isaac Watts nos diz que não devemos apenas ler, mas “meditar e estudar”, um ato que “transfere e veicula as noções e os sentimentos dos outros para nós, de modo que nos apropriemos deles”.

Como isso é feito? Mantendo um diário para organizar seus pensamentos sobre sua leitura. Nós nos lembramos do que colocamos no papel. Aquilo que resumimos com nossas próprias palavras se torna nosso.

Para gerações mais antigas, o diário não era – como é nos tempos modernos – uma ferramenta para refletir sobretudo acerca dos nossos sentimentos. O uso atual da palavra *diário* tende a insinuar que você está criando uma coleção de pensamentos e meditações subjetivos, intensamente voltados para seu interior. Veja, por exemplo, as ideias e os exercícios sugeridos em uma edição da revista *Personal Journaling*: registro de viagens (“Com que tipo de tradições ou costumes você se

sente confortável e quais o deixam preocupado? Por quê?”), registro de sonhos (“O que esse sonho me diz sobre a forma como me trato?”), registros criativos (“Foque em um assunto específico e escreva tudo o que lhe passar pela cabeça sobre ele, sem tirar o lápis do papel”) e registro da relação mente-corpo (“O mestre sábio está dentro de você, e, através da escrita, você pode “ouvi-lo” com mais clareza”). (*Personal Journaling* também lhe diz como confeccionar papel artesanal com restos de jornal, retalhos de tecido e um liquidificador, caso queira transformar seu diário em uma obra de arte.)

No entanto, o diário da autoeducação tem um foco mais voltado para fora. Ele segue o modelo do “bloco de anotações” do século passado, um diário ou fichário em branco no qual os leitores copiavam citações e excertos dos quais queriam se lembrar.

Em sua forma mais simples, o bloco de anotações era um *Bartlett’s Familiar Quotations*^[24] [Citações Familiares de Bartlett], feito artesanalmente e que servia de apoio à memória do escritor. Muitos cadernos de anotações se limitavam a uma coleção de citações. E eles podem ser instrutivos para o que o escritor deseja registrar. O *Bloco de Anotações* de Jefferson em seus tempos de faculdade continha, entre outras citações, a seguinte observação de Eurípides: “Ah, nenhum ser entre os mortais é livre; pois, ou ele é escravo da riqueza e da sorte, ou, então, o tecnicismo do povo ou da lei o compele a dedicar-se a práticas que são contrárias àquilo em que crê”. Os cadernos de anotações revelam, como observa Gilbert Chinard a respeito das próprias coleções de Jefferson, em que medida “o estudo dos clássicos teve [...] uma participação essencial no lançamento das bases morais de muitos dos homens que estruturaram as instituições americanas”.^[25] Contudo, esses cadernos de anotações tradicionais não contêm reflexões sobre as

citações coletadas e nenhuma pista sobre o pensamento do escritor ao copiar Eurípides ou Platão naquela página. O aspecto pessoal está ausente.

Contudo, ocasionalmente, os cadernos de anotações assumiam uma forma mais personalizada. Seus autores os carregavam consigo e neles faziam anotações em momentos especiais ao longo do dia. Os cadernos de anotações reuniam reflexões, fragmentos de versos originais e outros escritos criativos, e resenhas de livros lidos, assim como os trechos obrigatórios de informações copiadas. Eles se tornavam memórias artificiais.

O diário utilizado para a autoeducação deve se moldar em um tipo expandido de diário de anotações. Não se trata nem de uma coleção de fatos práticos, nem de um registro inteiramente voltado para o que está acontecendo em seu coração e em sua alma. Esse diário é antes um lugar em que o leitor pode coletar informações externas e registrá-las (com uso de citações, como no diário de anotações); apropriar-se delas em forma de resenhas, escritas nas próprias palavras do leitor; e depois avaliá-las através da reflexão e da opinião pessoal. Durante sua leitura, você deve adotar o seguinte método tripartite: anote frases específicas, sentenças e parágrafos à medida que se deparar com eles. Quando você tiver terminado sua leitura, volte e escreva um breve resumo do que aprendeu; e, então, anote as suas próprias reações, suas questões e seus pensamentos.

Dessa maneira, o diário associa aprendizados objetivos e subjetivos, um ideal descrito por Bronson Alcott em seu próprio diário, datado de 1834:

A educação é aquele processo pelo qual o pensamento sai da alma e se associa a coisas [...] externas, volta-se reflexivamente para si mesmo e, assim, torna-se consciente de sua realidade e sua forma. Trata-se da autorrealização [...]. Todo aquele

que esteja em busca do autoconhecimento deve buscar-se sempre em coisas externas, e, fazendo isso, estará em melhores condições de encontrar e explorar a sua luminosidade mais íntima.[26]

O objetivo da autoeducação clássica é este: não meramente “entupir” a mente de fatos, mas compreendê-los. Incorporá-los à sua estrutura mental. Refletir sobre o significado deles para o seu mundo interior. As “coisas externas” – sejam elas a filosofia platônica, as ações de uma heroína de Austen ou a biografia de algum político – nos tornam mais conscientes das nossas “realidades e formas”. Esse, e não a mera acumulação, é o objetivo da autoeducação. O diário é o espaço em que esse aprendizado ocorre.

O primeiro passo rumo à compreensão é captar mais precisamente o que está sendo dito, e a maneira mais antiga e mais confiável de entender informações é formulá-las em nossas próprias palavras. Para dominar o conteúdo do que você lê, faça um resumo dele.

Lydia Sigourney adverte suas jovens leitoras a resumir o que leram com frequência:

Ao final de cada semana, resuma por escrito todos aqueles assuntos que você julgou mais valiosos [...]. Anote-os ordenadamente em um caderno reservado para esse propósito – mas não nas palavras do autor [...]. Faça com que esse seja um repositório de conhecimentos condensados, o ouro puro do pensamento [...]. Para fortalecer a memória, o melhor a fazer não é registrar página por página literalmente [como a maioria de nós faria!], mas verter a essência do pensamento de um autor de forma correta e clara, usando as suas próprias palavras.[27]

O diário deve conter, em primeiro lugar, a “essência” do que foi lido.

Esses resumos muitas vezes podem vir a se tornar um trampolim para reflexões posteriores; o *Diário de Anotações*, de E. M. Forster, é um diário autodidata desse tipo. “Muito mais do que um dicionário-compêndio definido de “citações, poemas e comentários”

impressionantes –, escreve Philip Gardner, editor da versão do *Diário de Anotações* publicada depois da morte de Forster, “[ele] fornece um comentário – preciso, tendencioso e com frequência muito comovente – sobre a segunda metade da vida de Forster”. Aqui vão alguns registros das leituras de Forster:

Provérbios

Quem bendiz seu próximo em alta voz desde a manhã, isto ser-lhe-á considerado maldição. (27, 14)

Como a água dá o reflexo do rosto, assim é o coração do homem para o homem. (27, 19).

Tudo se foi: exceto o que jamais se vai.

(Shakespeare, Soneto 110, emenda de Tyrwhitt)[28]

Ele avalia a leitura, registrando as suas críticas:

Hedda Gabler fracassa porque nada de importante foi mudado [...]. Entretanto, Ibsen poderia saber disso da mesma forma que eu, e ter desejado encenar a desimportância absoluta como a sua heroína. Ele certamente quer apresentá-la como covarde, agitada e débil.[29]

Assuntos pessoais certamente não faltam ao *Diário de Anotações* de Forster. Em 1947, ele anota, a troco de nada:

O céu ao entardecer atrás do Fellow’s Building. Uma nuvem em forma de cone [...] salpicada de rosa e dourado – ambas de tom claro, e a palavra salpicada é muito forte. É imensamente grande, em termos estéticos. Não faço ideia de sua extensão linear.[30]

E, em 1953, ao se recuperar de uma visita ao dentista, ele escreve:

Escritores devem escrever e eu levanto o meu lápis na esperança de assim libertar o meu espírito [...]. São 6h45 do dia 26 de fevereiro. [...] Tony Hyndman veio [...] e eu não fui muito gentil com ele, porque não queria ser incomodado, e fui meio frio [...]. São 7h30. Será que os escritores não podem escrever mais depressa? Fiquei “pensando”. [31]

Isso já está bem próximo do “diário criativo” do *Personal Journaling*. Na maioria dos casos, porém, o lado pessoal está ancorado em alguma frase ou ideia que abalou Forster em sua leitura. Ele reflete, por exemplo, sobre um verso de Thomas Gray que registra o seguinte:

Quando Thomas Gray escreve: “Eu sei o que é perder uma pessoa à qual nossos olhos e nosso coração estavam acostumados há tempos...”. Eu sei reconhecer uma afinidade. A preguiça está associada à fidelidade.[32]

E os métodos de Forster de fazer os resumos e avaliar suas leituras demonstram de forma exata o propósito do diário clássico. Em 1942, Forster havia acabado de ler *Italy and Her Invaders 376-476* [A Itália e seus Invasores 376-476], de Thomas Hodgkin. Em seu diário, lê-se:

Qual foi o motivo da queda de Roma? [...]

As causas subsidiárias foram:

1. *A fundação de Constantinopla*, em virtude do medo da Pérsia: o perigo vindo do Norte nunca percebido. “Foi a difusão de sua força vital sobre os vários centros nervosos, Cartago, Antióquia, Alexandria, mas acima de tudo Constantinopla, que a arruinou. Algumas das velhas árvores pereceram.”
2. *O Cristianismo* – apesar da visão de Santo Agostinho. Porque ele era contra a deificação do imperador, que consagrava o Estado...[33]

Ele conclui seu resumo da leitura e então acrescenta as próprias reflexões sobre o assunto:

Meu impulso original nessa digressão foi a descoberta de paralelos, depois fui desviado pelo interesse pelo passado, agora até isso está esmorecendo, e eu me encaminhei com dificuldade à finalização dessa análise. Minha ignorância e a impotência do meu conhecimento pesaram contra mim...[34]

Esse é um modelo de resumo que Sigourney recomenda. Aqui, Forster reafirma os principais pontos da leitura, em suas próprias palavras; cita *ipsis litteris* aqueles trechos em que o próprio Hodgkin fornece uma sentença sucinta; associa cada um dos pontos de Hodgkin

com as preocupações de seu próprio tempo; e depois acrescenta um comentário sincero sobre as suas reações emocionais ao colapso de grandes impérios.

Thomas Merton adotou uma estratégia similar nos seus livros de notas. Em *The Asian Journal* [O Diário Asiático], uma coletânea das anotações que fez nos últimos anos de vida, encontramos três páginas de citações copiadas do livro de T. R. V. Murti, *The Central Philosophy of Buddhism* [A Filosofia Central do Budismo] (“a consciência reflexiva é necessariamente a consciência do falso”), um relato das suas caminhadas matinais (“Eu caminhava e entoava hinos de louvor sob as árvores coníferas do Observatory Hill, e a canção ecoava forte e clara lá embaixo. Um homem fazia exercícios vigorosos no abrigo com vista para o vale [...] mexendo-se sob o sol”), além de resumos das leituras do próprio Merton, incorporando citações diretas (“Conze comental³⁵] sobre o fato de que a comunicação entre o Oriente e o Ocidente não havia contribuído muito para a filosofia até aquele momento. “Até agora, os filósofos europeus, e particularmente os britânicos, reagiram, tornando-se mais provincianos do que nunca.”).[³⁶]

A autoeducação clássica demanda que se entendam e avaliem as ideias, reagindo a elas. Assim, no seu diário, você registrará os próprios resumos da sua leitura; essa é a sua ferramenta para entender as ideias que lê. Este – o domínio de fatos – é o primeiro estágio da educação clássica.

TERCEIRO PASSO: PRATIQUE A TOMADA DE NOTAS AO ESCREVER E, ENTÃO, FAÇA UM RESUMO

“Para fixarmos na memória todos os discursos que ouvimos”, escreve Watts, “ou tudo o que planejamos falar, o melhor a fazer é resumi-los

em breves compêndios e revisá-los com frequência”. Assim, o próximo passo de sua autoeducação será praticar essa habilidade com este livro.

1. Invista em um diário: fichário, caderno em branco ou outro tipo de diário.
2. Continue a seguir a sua agenda de leituras de quatro dias por semana. Use esse tempo para ler o Capítulo 4, fazendo apontamentos e depois resumos breves. Siga estas diretrizes:
 - a) Escreva o título do capítulo na primeira página do seu diário. Leia o capítulo todo sem parar. Se quaisquer ideias, frases ou sentenças chamarem a sua atenção, vá em frente e marque-as.
 - b) O Capítulo 4 está dividido em três seções maiores. Tente resumir cada seção com suas próprias palavras. Pergunte-se: qual é o ponto mais importante desenvolvido pelo autor nessa parte? Se eu pudesse resumir tudo em uma ideia, qual seria? Agora, o que mais o escritor está me dizendo sobre esse ponto importante que eu gostaria de gravar na memória? Faça um resumo, usando um parágrafo para cada seção. Deixe margens bem largas (de cinco centímetros cada) de cada lado dos seus parágrafos.
 - c) Feito isso para todo o capítulo, revise seus resumos. Anote agora suas reações às informações contidas em cada um. Use as margens para isso (você pode usar uma caneta de outra cor para ajudar).

CAPÍTULO 4

Comece a ler: preparativos finais

Se tiver sorte, você vai encontrar um professor particular que o ajude, até que, finalmente sozinho, possa ir em frente sem mediação.

Harold Bloom, *Como e Por Que Ler*.

Não tem jeito: se não começar a ler, um livro não pode fazer muito por você.

O que um livro (como este) *pode* fazer é tomá-lo pela mão até o ponto em que você comece a ler. Um livro sobre técnicas de leitura pode assegurar que a sua dificuldade em ler não reflete necessariamente a sua habilidade mental. Isso porque a leitura em profundidade exige trabalho duro.

Isso deveria deixar você aliviado. Se ler com sucesso fosse uma questão de inteligência inata, você poderia fazer muito pouco para se aperfeiçoar. Contudo, uma tarefa que é meramente *difícil* pode ser dividida em pequenos passos administráveis e dominados pelo esforço diligente. A leitura dos Grandes Livros não é exceção à regra.

O primeiro pequeno passo é simples: em vez de se lançar de forma determinada na tarefa de encarar os Grandes Livros (todos eles), decida

começar por uma das listas de leitura que estão na Parte 2 deste livro. Na leitura de um desses livros, você deverá seguir o modelo do *trivium*. Primeiro, você precisa tentar entender a estrutura e os argumentos básicos; em seguida, você avaliará as asserções do livro; e, finalmente, você formará uma opinião sobre as ideias apresentadas.

Você terá de exercitar essas três habilidades de leitura – compreensão, análise e avaliação – de forma diferente para cada tipo de livro. Se quiser avaliar a história, precisará se perguntar se a conclusão do historiador tem base nos fatos históricos que apresenta; se há informação suficiente; se essa informação é confiável. Se quiser avaliar um romance, deve se perguntar se ele o leva a um caminho diferente do início; se seus personagens têm motivações, ambições e manias que sejam reconhecidamente humanas; se essas motivações, ambições e manias são a causa das crises e das situações do romance. Para avaliar um livro científico, você deve se perguntar: que fenômenos o escritor tentou explicar? Como ele observou tais fenômenos? (Com os próprios olhos, por meio de cálculos matemáticos, com base em deduções do que *poderia* ser visto?) A explicação é suficiente? Se não, por que (ou quando) é insuficiente?

Esses três conjuntos de critérios originam-se do mesmo impulso geral: de se perguntar se a obra é *acurada*. Será que ela está *correta*? (Ou, para usar a palavra mais contundente de Mortimer Adler, ela é *verdadeira*?) Eles, porém, são tão diferentes na prática quanto os critérios empregados para avaliar uma pintura renascentista, uma paisagem do século XIX ou uma instalação artística do século XXI.

Considere, então, os seguintes princípios gerais de leitura, princípios estes que serão elucidados e alterados nos próximos capítulos.

1. Quando você fizer a primeira leitura de um livro, não se sinta obrigado a entender tudo o que o autor diz. Se ficar particularmente intrigado com algum ponto, ou não tiver total clareza sobre o que o autor quer dizer com determinado termo, dobre o canto inferior da página e dê prosseguimento à leitura. Você terá a chance de retornar a esse ponto confuso mais tarde. O segredo de ler um livro difícil é simplesmente este: continue lendo. Você não tem obrigação de “captar tudo” já na primeira leitura.

No caso da ficção, você pode se sentir esmagado por uma avalanche de palavras desconhecidas logo de cara, mas, se perseverar na leitura (sem aquela impressão de que precisa parar para averiguar tudo imediatamente), notará, na altura do terceiro ou quarto capítulo, que já terá se familiarizado com os personagens principais de modo quase imperceptível; e que os menos importantes já terão se retirado do palco. Em uma obra não ficcional mais séria, você se familiarizará com os termos e as frases preferidos do autor na medida em que avançar de capítulo em capítulo. Começará a formar uma ideia ampla, vaga ou até mesmo desarticulada do que ele quer dizer. Não pare para consultar palavras desconhecidas, a menos que não haja outro jeito. Não use edições comentadas, repletas de notas críticas, que fatalmente o façam parar toda vez que topar com um numerozinho sobrescrito. Não fique lamentando o fato de estar perdendo detalhes. Capte a ideia central, obtenha uma visão geral do começo, meio e fim. “Entender um livro difícil só pela metade”, escreve Mortimer Adler no seu clássico *Como Ler Livros – O Guia Clássico para a Leitura Inteligente*, “é bem melhor do que não entender absolutamente nada dele, o que será o caso se você se der ao luxo de parar na primeira dificuldade que encontrar”. Na verdade, será impossível entender inteiramente as partes difíceis

enquanto você não souber de que modo elas se encaixam no “esquema” geral do escritor.

Assim, o primeiro estágio da leitura deve ser libertador. É só ler e continuar lendo.

Sua primeira leitura é um aperto de mãos com o livro; seu objetivo é chegar a um conhecimento superficial, que se aprofundará em compreensão verdadeira quando fizer uma segunda leitura para avaliar e analisar a obra. Se você não entender o que está lendo, não pare; rabisque um ponto de interrogação na margem e prossiga. É bem possível que descubra que os primeiros capítulos de um livro, que lhe pareciam confusos na primeira leitura, de repente farão sentido para você quando chegar ao meio ou ao final do livro.

2. Sublinhe os textos, faça comentários às margens e dobre os cantos das páginas. A educação pública é um sonho bonito, mas as escolas públicas costumam treinar os estudantes a não marcar, rabisque, desfigurar, desencorajando a apropriação permanente do livro. Agora você já é um adulto. Então, compre os seus livros, sempre que possível. Na minha opinião, uma edição de brochura barata repleta de notas feitas por você é cinco vezes mais valiosa do que uma bela edição de colecionador.

Se você sabe que pode dobrar o canto de uma página confusa e continuar lendo, ou escrever uma observação na margem e continuar, ficará mais fácil fazer a primeira leitura sem interrupção. Se precisar usar os livros de uma biblioteca, compre papeletas adesivas (do tipo *post-it*) e use-as para marcar as páginas que quiser reler; rabisque nelas as suas notas e questões. Entretanto, as papeletas costumam cair, e, mais

cedo ou mais tarde, qualquer bom livro parecerá um porco-espinho de papel. Desfigurar o próprio livro é muito mais eficiente.

E-readers também são ótimas opções – mas apenas se estiver familiarizado com as ferramentas de marcação e notas. Se você as considera impossíveis de se usar, volte ao arcaico método da edição impressa e da esferográfica.

3. Quando iniciar a leitura de um livro pela primeira vez, leia a folha de rosto, a quarta capa e o sumário. Isso o deixará “por dentro” do assunto antes de começar a leitura. *Não* leia o prefácio logo de cara. No caso de um livro de não ficção, o prefácio poderá lhe fornecer o contexto do livro, resumir o argumento, ou lhe dizer por que o livro é tão importante – uma informação certamente importante de se ter antes de iniciar a leitura. Entretanto, o prefácio também pode lhe dar uma interpretação completa antes mesmo que você comece a ler o livro – o que deve ser evitado. Por exemplo, o prefácio de E. V. Rieu à sua tradução da *Ilíada* resume o enredo, fala sobre o uso que Homero faz da ação retardada e explica brevemente como o leitor deve entender os símiles e os epítetos do autor. Isso torna a leitura da *Ilíada* mais recompensadora, não menos. Já a introdução de Anita Brookner à edição Scribner de *A Casa da Felicidade*, de Edith Wharton, ainda que seja excelente, fornece um esquema muito conciso do caráter e da motivação da heroína – algo que você mesmo deve fazer, antes de recorrer a um especialista para fazê-lo por você.

De maneira geral, você só deve ler o prefácio que seja do próprio autor (ou do tradutor). Se o prefácio ou introdução tiver sido escrito por outro autor, pule-o.

Leia o primeiro capítulo e, a menos que esteja perdido ou confuso, vá em frente; guarde a leitura do prefácio para depois da leitura do livro todo. Se o primeiro capítulo deixar você atordoado, volte e leia o prefácio antes de seguir em frente.

4. Não faça um número excessivo de notas na primeira leitura. As notas da primeira leitura tendem a ser detalhadas demais. Você se verá fazendo muitas anotações que lhe parecem importantes, mas que acabarão se revelando irrelevantes – e farão você perder muito tempo. Em vez disso, interrompa a leitura no final de cada capítulo (ou seção substancial) para fazer uma ou – no máximo – duas anotações em seu diário. Essas anotações devem resumir o conteúdo do capítulo, o argumento principal ou os eventos mais importantes. Lembre-se, porém, de que você está escrevendo um esboço amplo, nada específico. Você está colorindo uma página, e não fazendo um desenho cuidadosamente. Deixe os detalhes de lado, até mesmo os importantes: “Páris e Menelau decidem lutar em um duelo para decidir a guerra, mas, quando Menelau começa a ganhar, Afrodite arrebatou Páris de volta para a segurança de seu quarto” é um bom resumo da primeira leitura do terceiro canto da *Ilíada*, mesmo que deixe de lado muitos detalhes importantes. (Esses resumos também tornam mais fácil retomar um livro longo e complicado se a sua leitura tiver sido interrompida, e se você já não conseguir se lembrar mais do que aconteceu a Dom Quixote no Capítulo 7 quando chegar ao Capítulo 43.)

5. À medida que avançar na leitura, use o diário para anotar questões que vierem à sua mente. Registre suas discordâncias ou concordâncias com o autor. Rabisque quaisquer reflexões ou pensamentos articulados

que o livro lhe trazer à mente. Essas questões, discordâncias e reflexões devem ser claramente distintas do seu resumo do conteúdo do capítulo. Você poderá escrever seus resumos em uma coluna estreita bem no meio da página do seu diário e anotar suas observações nas margens; ou usar uma caneta de uma cor para os resumos, e de outra cor para reflexões; ou, então, usar páginas separadas para os resumos e as observações. Tente anotar os números das páginas correspondentes ao lado de seus comentários, pois você poderá querer retomar e reler algumas seções do livro posteriormente.

6. Ao final da primeira leitura, volte e reúna seus resumos em um esquema informal, uma espécie de “sumário de conteúdos”. Você ainda não terá informações suficientes para traçar um verdadeiro panorama, organizando os pontos de forma hierárquica; tudo o que você precisa fazer é colocar as sentenças em ordem.

7. Agora, dê um título (de quatro a sete palavras) e um subtítulo ao livro.

Eles não devem ser parecidos com o título e o subtítulo na capa do livro, que são formulados, pelo menos em parte, para agradar aos olhos e aos ouvidos. Em vez disso, o título deve ser uma frase que descreva o tema central do livro, enquanto o subtítulo deve resumir seus pontos mais importantes. Inspire-se em títulos e subtítulos do século XVII: *O progresso do peregrino deste mundo para aquele que está por vir: narrado na forma de um sonho, em que se descobre as circunstâncias de sua partida, sua perigosa viagem e a chegada segura ao país desejado.*³⁷

³⁷ Os autores do século XVII sabiam que o título que dizia ao leitor o que estava exatamente para acontecer era a melhor maneira de garantir a compreensão. Então, dê ao seu livro um título curto – de três ou quatro

palavras que pareçam resumir o tema – e, depois, escreva um subtítulo que explique exatamente a que veio o livro.

Agora, você cumpriu a primeira e mais intimidante tarefa do leitor: leu o livro do início ao fim. Sua primeira leitura lhe forneceu uma compreensão básica das partes do livro e de que maneira elas se encaixam. Não se preocupe demais se essa sequência de passos pareceu muito trabalhosa e complicada; logo eles se tornarão instintivos para você, uma aproximação inicial a qualquer livro mais complicado.

Você já está pronto para o segundo e o terceiro estágio da sua investigação.

Embora você siga os mesmos passos básicos no estágio gramatical (inicial) da leitura de cada livro, o segundo estágio de investigação – o estágio lógico da avaliação – difere significativamente de acordo com o gênero. A poesia e a história podem não ser mundos à parte, mas por certo se encontram em hemisférios distintos, e a ciência pode muito bem orbitar uma lua menor.

Cada *tipo* de livro – todos os que estão contidos nas relações dos Capítulos 5 ao 10 – deve ser abordado com uma série distinta de questões, com uma expectativa própria. Contudo, o *procedimento* do estágio lógico não muda. Não importa que perguntas faça, você sempre progredirá para o segundo estágio de investigação fazendo o seguinte:

1. Retome e releia aquelas seções do livro que você identificou como difíceis. Você consegue entendê-las melhor agora que chegou ao final do livro? Reveja suas anotações: será que elas se concentram em certas partes do livro? Em caso afirmativo, releia aquelas páginas também. Por fim, releia seus resumos. Você consegue identificar em qual capítulo está

o clímax do livro, o argumento central do escritor, ou um resumo da obra, feito por ele mesmo? Releia também essa seção específica do livro.

2. Aprofunde-se na estrutura do livro: responda a perguntas que investiguem como o escritor compôs suas palavras. Os capítulos a seguir apresentam um questionário para cada gênero. Anote suas respostas em seu diário de anotações. Cite sentenças particulares, ou mesmo parágrafos. Essas notas podem ser mais detalhadas do que as da primeira leitura, tendo em vista que, a essa altura, você deverá ter uma ideia mais clara das partes do livro que merecem mais sua atenção.

3. Pergunte-se: por que o autor escreveu esse livro? Qual era a intenção dele? Expor os fatos, convencer o leitor da verdade por meio de um conjunto de deduções, oferecer uma experiência emocional? (Discutiremos isso em cada gênero separadamente.)

4. Pergunte-se agora: quão bem-sucedido foi o autor? Será que ele chegou com êxito aonde queria chegar? Se não, por quê? Onde foi que ele ficou aquém das expectativas? Serão os fatos improváveis, as provas inadequadas ou as cenas emocionais pouco profundas? Que partes do livro considere convicentes e quais me deixaram indiferente?

O uso contínuo do seu diário nesse processo fará com que as páginas comecem a refletir não apenas o conteúdo dos livros que você está lendo, mas o desenvolvimento do seu pensamento à medida que você se confronta com as ideias do livro. Lembre-se de que o objetivo da leitura do estágio gramatical é saber *o que* o autor diz; já o objetivo da investigação do estágio lógico é entender *por que e como*.

O estágio final da leitura – o estágio retórico da última leitura do volume – tem um terceiro objetivo. Agora que você já sabe *o quê, por*

quê e como, a pergunta final é: *e daí?*

O que esse autor quer que eu faça?

Em que esse autor quer que eu acredite?

O que esse autor quer que eu vivencie?

Será que eu estou convencido de que devo fazer ou crer (n) o que o autor quer que eu faça ou creia?

Será que vivenciei o que o autor queria que eu vivenciasse?

Se não, *por quê?*

É fácil ter opiniões desinformadas. Agora, pensar sobre os argumentos de alguém, concordar com eles por razões específicas e bem articuladas, ou discordar deles porque você é capaz de identificar furos na argumentação ou porque o autor deixou de lado fatos que deveria ter considerado e não considerou – isso é difícil. Por isso mesmo é que o estágio retórico vem depois do estágio lógico. O bom leitor baseia sua opinião em análises inteligentes, não na mera reação.

O diário é uma ferramenta excelente para o estágio lógico. No estágio retórico de investigação, porém, você precisa de algo mais. A retórica é a arte da comunicação clara e persuasiva, e a persuasão sempre envolve duas pessoas. No seu caso, uma dessas pessoas é o autor do livro: o livro está comunicando uma ideia a você, persuadindo-o de alguma coisa. No entanto, para você articular claramente as próprias ideias sobre o livro, precisará incluir mais alguém nesse processo.

Como fazer isso? Em seu *Letters to Young Ladies*, Lydia Sigourney louva as virtudes da “conversação com propósitos”, uma conversa centrada em torno de ideias particulares. No século XIX, as mulheres se encontravam frequentemente em “reuniões semanais” para discutir suas leituras – precursoras dos populares e atuais clubes de leitura. Essas discussões, sugere Sigourney, são essenciais para uma autoeducação

apropriada, pois “servem para fixar o conhecimento firmemente na memória”.^[38]

O problema dos clubes de leitura (como você deve saber, se já frequentou algum) é que os leitores nem sempre leem o livro de forma cuidadosa (ou sequer o leem), e, se ninguém tomar a frente da discussão com autoridade, ela tende a se desviar rapidamente para outros assuntos. Para o projeto de autoeducação, o melhor a fazer é encontrar outra pessoa que esteja disposta a encarar a leitura da lista dos Grandes Livros com você, e depois discutir o que ambos leram.

Esse parceiro de leitura, que é indispensável no estágio final, também pode ser útil para você nos dois primeiros. Nos estágios gramatical e lógico, seu parceiro pode lhe atribuir alguma responsabilidade – se vocês concordaram em terminar a primeira leitura do livro em um prazo específico, e você sabe que será cobrado por isso, é bem provável que você faça melhor uso de seu tempo de leitura para, de fato, terminar o livro.

Na fase retórica de sua investigação, quando estiver retomando o livro à procura de respostas para questões sobre as ideias do escritor, seu parceiro de leitura poderá conversar com você sobre essas ideias. Às vezes, algo que você achou problemático ou ilógico ficou completamente claro para o parceiro de leitura; discuta as diferenças e descubra qual de vocês está com a razão. Você poderá descobrir que a discordância entre vocês era só aparente, causada pelo uso de palavras diferentes para o mesmo conceito. Ou poderá descobrir que uma aparente concordância entre ambos desaparecerá durante a discussão, porque talvez estejam utilizando as mesmas palavras para representar coisas bem diferentes. Um parceiro de leitura o forçará a usar as palavras com mais precisão e a definir melhor os seus termos.

O ideal é que o seu parceiro leia mais ou menos na mesma velocidade que você e possa dedicar a mesma quantidade de horas ao projeto e à leitura. Contudo, não é necessário que você tenha uma bagagem, educacional ou qualquer outra, similar à do seu parceiro. Na verdade, um parceiro de leitura com uma bagagem bem diferente da sua pode ajudá-lo a pensar com mais precisão ao ter de explicar com clareza as ideias que você sempre tomou por certas.

Se não tiver um parceiro de leitura com o qual possa se encontrar pessoalmente, você poderá manter discussões por carta (ou e-mail, desde que dê um tom formal aos diálogos, que exija vocabulário, gramática, ortografia e pontuação adequados, sem recorrer à forma abreviada da comunicação eletrônica). Em 1814, Thomas Jefferson, sentindo-se obviamente isolado em seu refúgio nas montanhas da Virgínia, escreveu para John Adams dizendo que Platão é

um exemplar genuíno da espécie dos sofistas, que escapou do esquecimento de seus irmãos, primeiro, pela elegância de sua dicção, mas, principalmente, pela adoção e incorporação de suas extravagâncias ao corpo do cristianismo artificial. A sua mente nebulosa está sempre apresentando a imagem de objetos que, vislumbrados através de um nevoeiro, não podem ser definidos nem pela forma, nem pelas dimensões [...] Mas por que é que eu estou cansando você com esses assuntos tão antiquados? Porque estou contente de que exista quem os ache familiares e não os receba como se tivessem vindo da lua.[39]

Vizinhos que pensam como você podem até ser providenciais, mas há vantagens em manter as discussões do estágio retórico por carta. Você poderá armazenar as cartas e respostas em forma de ensaios informais e retomá-las para refrescar a memória sobre os livros que já leu (e publicá-las, depois que se tornar presidente).

UMA NOTA SOBRE AVALIAÇÃO

Os capítulos a seguir lhe fornecerão parâmetros para definir *como* ler diferentes tipos de literatura: em que elementos prestar atenção, quais técnicas ter em mente e, acima de tudo, quais questões levantar para cada tipo de livro. Suas respostas a essas questões demonstram sua compreensão definitiva dos livros que lerá.

Então, como saber se você deu as respostas certas?

Achar a resposta “certa” não é bem a razão de ser do exercício. Na educação clássica, o processo de pergunta e resposta era usado como método de ensino; hoje, chamamos isso de “diálogo socrático”. Um mestre da escola clássica não ensina as humanidades por meio de conferências que dizem aos estudantes exatamente o que devem pensar sobre um livro, mas fazendo perguntas selecionadas que orientam o pensamento deles de forma correta. O propósito do processo de pergunta e resposta não é o de providenciar a “resposta certa”, como nos testes de múltipla escolha. Você as responde como parte de seu esforço para *refletir* sobre os livros.

Isso não garante que você jamais venha com uma resposta absurda (ou o que os acadêmicos chamam de “perversa”). O ideal seria que tivesse um mestre da escola clássica à disposição, pronto para ouvir suas respostas, mantê-lo longe dos becos sem saída e guiá-lo para formas de pensar mais produtivas. No processo de autoeducação, você terá duas salvaguardas: seu parceiro de leitura, que ouvirá suas ideias e lhe dirá se elas são coerentes; e a prática de fazer citações. Ao começar a responder a qualquer uma das questões que apresentaremos nos capítulos a seguir (por exemplo, aquela que está no capítulo das autobiografias: “Por qual parte da sua vida o autor – ou autora – está se desculpando?”), procure sempre citar uma ou duas sentenças diretamente do trabalho em estudo. Isso vai ajudá-lo a ancorar suas ideias e o forçará a ser mais específico,

em vez de abstrato (é relativamente fácil fazer afirmações amplas e genéricas, mas as específicas requerem reflexão), e evitará que você caia em “leituras perversas”. (Por outro lado, o elemento “perverso” muitas vezes está nos olhos do espectador, como a leitura de qualquer peça recente de crítica literária poderá demonstrar.)

Embora sempre deva tentar formar as próprias ideias sobre um livro antes de ler o que os outros pensam a respeito dele, você poderá “dar uma checada” nas próprias ideias passando os olhos em uma ou duas resenhas que tratem da leitura em curso. Há várias páginas na internet que apresentam resenhas de grandes obras, acompanhadas de ensaios críticos. Procurando no Google o título da obra em questão, o autor e uma palavra ou expressão como “ensaios críticos”, “crítica” ou “análises críticas”, você também pode encontrar textos publicados para dar uma olhada. (Confira a editora de qualquer livro que aparecer nos resultados de sua busca; editoras universitárias publicam muito mais críticas “não perversas” do que “editoras” de autopublicação. Se não sabe quais são as editoras que publicam sob demanda, a internet pode ajudá-lo: faça uma busca por “editoras de autopublicação” e as vinte principais aparecerão imediatamente.)

Se você mora perto de uma faculdade ou universidade, podendo assim usar a biblioteca dela, consulte seu acervo (na maior parte dos casos, você poderá fazê-lo *on-line*, acessando o *site* da instituição e procurando pelo *link* “biblioteca”). Procure coleções de ensaios sobre uma obra em particular, em vez de obras críticas do tamanho de um livro, que são densas e complexas. A série *Modern Critical Essays* [Ensaio Crítico Moderno], editada por Harold Bloom (1984: *Modern Critical Essays*; *Anna Kariênina: Modern Critical Essays*, etc.), contém

ensaios de um grande número de críticos bem conhecidos e lhe dará uma boa visão geral da apreciação feita sobre determinada obra.

Se continuar a se perguntar se suas ideias são válidas ou completamente absurdas, poderá se valer de uma faculdade ou universidade de outra maneira. Telefone para a secretaria de alguns departamentos (o departamento de letras, para romances, autobiografias, poesia e teatro; o departamento de história, para história; você é provavelmente um azarado se estiver lendo sobre ciência) e peça a uma secretária que agende uma visita com um professor no horário de trabalho dele. Diga à secretária qual livro você desejaria discutir com o professor e ela estará em condições de encaminhá-lo para o instrutor adequado. Faça anotações antes da reunião (não precisa ser um “documento” formal, apenas uma série de parágrafos que expressem seus pensamentos). Conte ao instrutor que está lendo *Moby Dick*, ou a autobiografia de Harriet Jacobs, descreva suas ideias e pergunte o que foi que deixou escapar. Não abuse desse recurso (afinal, não está pagando mensalidade), mas, na maioria das vezes, o instrutor responderá gratuitamente a uma ou duas solicitações de ajuda. As universidades, em particular as públicas, têm a obrigação de estender suas atividades à comunidade, e, de mais a mais, pedir um ou dois encontros não é o mesmo que pedir orientações semanais regulares.

Professores universitários costumam ser muito ocupados; você terá mais sucesso se contatá-los nas férias ou em feriados. E não marque entrevistas logo no início, meio ou final do semestre, quando os novos planos de ensino, provas intermediárias e exames finais preenchem o horizonte de todo professor.

UMA NOTA SOBRE AS LISTAS A SEGUIR

As listas a seguir permitem que você leia em ordem cronológica seis gêneros diferentes de literatura: ficção; autobiografia; história e política; teatro; poesia; ciência e história natural.

Ao ler essas obras em ordem cronológica, você reunirá dois campos que, para começo de conversa, nunca deveriam ter sido separados: história e literatura. Estudar literatura significa estudar o que as pessoas pensavam, faziam, acreditavam, sofriam e discutiam no passado; e isso é história. E, apesar de aprendermos com as descobertas arqueológicas, nossas fontes primárias de informação sobre tempos pregressos sempre foram os escritos de pessoas que viveram no passado. É impossível separar a história do estudo da palavra escrita. A literatura também não deve ser separada do seu contexto histórico. Um romance pode lhe dizer mais sobre a época do escritor do que um texto didático de história; uma autobiografia revela a alma da época de uma sociedade inteira, não apenas da vida interior de um homem ou mulher individualmente. As ciências sofrem quando são tratadas como uma lente clara para a “verdade”, porque a teoria do biólogo, do astrônomo ou do físico tem a ver tanto com o contexto social do cientista – e as perguntas que a sociedade está fazendo – quanto com a simples descoberta.

Os escritores constroem em cima da obra daqueles que vieram antes deles, e a leitura cronológica dos livros fornecerá a você uma história contínua. E o que você aprendeu com um livro reaparecerá no próximo. E mais do que isso: você se verá seguindo uma história que tem a ver com o desenvolvimento da própria civilização. Ao chegar à lista de obras de poesia, por exemplo, você começará pelo épico de *Gilgamesh*, progredirá para a *Odisseia*, o *Inferno*, John Donne, William Blake, Walt Whitman, T. S. Eliot, Robert Frost, Langston Huges, entre outros. A estrutura poética mudará, conforme cada poeta avança para além do que

os escritores anteriores fizeram. Contudo, para além dessas diferenças técnicas, as preocupações dos poetas mudam e se alteram, tendo em vista que o mundo avança rapidamente em direção à modernidade: para longe da natureza do heroísmo e a questão da vida eterna, rumo às dificuldades da simples existência em um mundo caótico e aleatório. Quando você terminar de ler essa lista em particular, terá feito mais do que ler poesia. Terá aprendido algo sobre a evolução espiritual do Ocidente.

Embora você possa escolher começar por qualquer uma das listas, elas estão organizadas da forma menos intimidante de leitura (o romance) até as mais intimidantes (a poesia, que é difícil por causa da sua linguagem altamente estilizada, e a ciência, que assusta a maioria dos leitores que desistiram da matemática tão logo passaram no vestibular). As técnicas de leitura sugeridas para alguns dos últimos capítulos também se basearam em técnicas descritas anteriormente. Então, se quiser pular a lista de ficção e ir direto para autobiografia e política, considere a possibilidade de ler primeiro a minha introdução à lista de ficção.

Não se sinta obrigado a ler *cada* livro da lista. Se você ler apenas um ou dois livros de cada lista, é provável que perca a maioria das vantagens da leitura cronológica. No entanto, se você simplesmente não conseguir avançar em um livro depois de uma tentativa boa e séria, deixe-o de lado e vá para o próximo. Não abandone o projeto todo porque não consegue encarar o *Paraíso Perdido*. Até mesmo os estudiosos têm livros que não conseguiram ler do começo ao fim. Minha *bête noire* é *Moby Dick*; sei que se trata de uma das grandes obras da literatura norte-americana, mas tentei encará-lo pelo menos oito vezes ao longo da minha vida adulta e nunca fui capaz de ler mais do que a metade. Até participei de um

seminário de pós-graduação inteiro sobre Melville, fiz uma apresentação e tirei um A, embora não tenha terminado o livro. (O que revela algo sobre o estado da nossa educação, mas esse já é outro assunto.)

Há livros que falam conosco em determinado momento da vida e silenciam no momento seguinte. Se um livro permanece mudo para você, deixe-o de lado e encare o próximo da lista.

Você não precisa progredir em um voo sem escalas do estágio gramatical, passando pelo estágio lógico de investigação e chegando até as discussões do estágio retórico para cada livro. Se um livro o cativa, demore-se nele. Se você mal consegue passar da primeira leitura e sente alívio quando a termina, não há razão para achar que *tem* de partir para o próximo estágio de investigação.

Um aviso final: fazer listas é uma ocupação perigosa. Nenhuma lista de “Grandes Livros” é canônica, e todas elas têm o seu viés, que reflete o interesse da pessoa que as elaborou. As listas aqui apresentadas não pretendem ser completas. Elas nem mesmo incluem todas as “maiores” obras de seu gênero. São concebidas, antes, para introduzir os leitores ao estudo de uma área particular do pensamento. Em alguns casos, incluí certos livros por sua popularidade e influência, e não porque sejam os “melhores”. A autobiografia de Hitler, *Minha Luta*, não é satisfatória como autobiografia e é irracional como filosofia política, e *Mística Feminina*, de Betty Friedan, tem enormes falhas na forma como lida com os dados históricos. Entretanto, o livro de Friedan, deflagrou uma revolução, e o de Hitler deu início a uma guerra. Em ambos os casos, esses livros são importantes por causa de sua influência *cultural*; eles levaram os leitores a olhar para a vida conjugal dos norte-americanos ou para a questão da identidade nacional com interesse renovado. Sua

popularidade é parte da história que você estuda quando lê de forma cronológica.

Você tem toda a liberdade de acrescentar e tirar livros dessas listas. Elas são curtas de propósito; você pode expandi-las. Elas podem não incluir seu autor favorito; você tem, então, a opção de acrescentá-lo. E também podem incluir obras que você considera triviais ou ofensivas; então, risque-as da lista.

Aproprie-se dessa lista. Sobretudo, não ache que precisa escrever para quem criou a lista a fim de reclamar.

AVISO IMPORTANTE SOBRE OS FORMATOS

Muitos dos livros mais antigos dessas listas estão disponíveis em diversas edições. Tentei encontrar edições que combinem legibilidade (com tamanhos adequados de fonte que não cansem os olhos), acessibilidade (para que você possa comprar os livros e *escrever* neles) e, se possível, sem a invasão de comentários críticos. (As notas de rodapé ou anotações nas margens podem desviá-lo do verdadeiro conteúdo do livro; na pior das hipóteses, dão a interpretação errada do significado de um livro antes mesmo que você tenha tido a chance de pensar por si mesmo.)

Não listei todas as edições de *e-book* disponíveis para cada livro, mas as edições eletrônicas são boas, contanto que você esteja familiarizado com as notações e ferramentas de marcação de seu *e-reader*. É muito importante que você consiga anotar seus pensamentos e reações enquanto lê.

Tenha cuidado ao comprar versões de *e-books* de domínio público. Muitas vezes, a edição que você visualiza não é a mesma que baixa, e é

bastante comum acabar pagando por *e-books* malcuidados e mal editados, piores até do que edições *on-line* gratuitas.

Isso também vale para livros impressos. Se estiver comprando um exemplar de um título de domínio público, faça-o de uma editora respeitada em vez de uma versão sob demanda. Qualquer um pode pegar um texto de domínio público e colocá-lo à venda por meio de um desses serviços, e você poderá receber uma pilha de páginas mal-ajambradas, mal editadas e mal encadernadas em troca do número de seu cartão de crédito.

Muitos desses livros estão disponíveis como *audiobooks*. Não há absolutamente nada de errado em ouvir em vez de ler na sua primeira leitura. Você ainda estará vivenciando o texto. Mas escolha uma versão sem cortes e não muito dramática; caso contrário, vai adquirir uma interpretação, e não o livro em si. (E ainda será necessária uma versão impressa do livro para o segundo e terceiro níveis de investigação.) Não escutei todas as versões de áudio disponíveis, mas sei quando estão particularmente bem-feitas.

Consulte o *site* <http://susanwisebauer.com/welleducatedmind> para mais edições comentadas e *links* de livros de domínio público.^[40]

QUARTO PASSO: PRATIQUE AS HABILIDADES DE LEITURA DO ESTÁGIO GRAMATICAL

São seis os princípios que regem o “primeiro estágio” da leitura:

1. Planeje voltar a cada livro mais de uma vez para reler trechos e capítulos.
2. Sublinhe ou marque as passagens que você achou interessantes ou confusas. Dobre o canto das páginas que você achou difíceis; anote

suas dúvidas na margem.

3. Antes de começar, leia a capa, a quarta capa e o sumário.
4. Ao final de cada capítulo ou seção, escreva uma sentença ou duas que resumam o conteúdo. Lembre-se de não incluir detalhes (reserve-os para depois).
5. À medida que ler, use seu diário para anotar as dúvidas que vierem à sua mente.
6. Reúna seus resumos em um esboço informal e, depois, dê ao livro um título breve e um subtítulo amplo.

Se você completou o *Terceiro Passo*, já praticou algumas das habilidades ao resumir e reagir ao Capítulo 4. Agora, use todos os princípios da leitura gramatical nos dez primeiros capítulos de *D. Quixote*. Esse romance extenso é a primeira obra da lista dos Grandes Livros apresentada no capítulo a seguir. Sua extensão pode parecer amedrontadora, mas uma primeira leitura dos capítulos iniciais vai deixá-lo mais seguro: a história é atraente e o estilo, acessível.

1. Leia a capa, a quarta capa e o sumário. (Recomendo a tradução de Sérgio Molina, lançada em 2002 pela Editora 34.)
2. No caso dessa edição de *D. Quixote*, o prefácio foi escrito pela professora Maria Augusta da Costa Vieira. Pessoalmente, eu adiaría a leitura dele e do posfácio assinado pelo tradutor (preferiria fazer minha própria viagem ao livro antes). Quando os ler, faça anotações em seu diário, sob os títulos “prefácio” e “posfácio”, de quaisquer pontos importantes dos quais queira se lembrar.
3. Leia o prólogo do autor. Resuma seus principais pontos em duas ou três sentenças.

4. Leia os Capítulos 1 a 10. No fim de cada capítulo, anote duas ou três sentenças que o farão se lembrar exatamente do que aconteceu. Se você se interessar por um trecho em particular, coloque-o entre parênteses e dobre o canto da página. Anote quaisquer questões ou observações nas margens do seu diário.
5. Depois disso, volte e elabore o próprio sumário, usando suas sentenças-resumo dos Capítulos 1 a 10. Você provavelmente desejará condensar esse sumário em uma única sentença: qual é o evento central em cada capítulo? Essa sentença deve se tornar o título daquele capítulo em seu sumário.
6. Se essa fosse a história inteira de *D. Quixote*, que título você lhe daria? E qual seria o subtítulo?

PARTE 2



Leitura: ingresse na
“grande conversação”

CAPÍTULO 5

A história das pessoas: leia a história através do romance

Num lugarejo em La Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo.

Uma turba de homens barbados, paramentados em cores soturnas e chapéus cinzentos de copa alta, e algumas mulheres, umas de touca, outras com as cabeças descobertas, encontravam-se reunidos diante da construção de madeira cuja porta, pesadamente reforçada em carvalho, era ainda guarnecida por pinos de ferro.

Trate-me por Ishmael.

O frio deixava a terra com relutância, e a neblina em dispersão revelou um exército estirado ao pé do morro, repousando.

Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem.

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.[[]

41]

Ler as primeiras palavras de um romance é como avistar a primeira brecha de luz de uma porta que está se abrindo. O que haverá dentro do quarto invisível? O leitor avança, esperando que cada detalhe se encaixe no lugar apropriado no todo. O objeto intrigante do outro lado da porta se torna a borda de um biombo; a estranha mancha escura no chão se

revela como a sombra de uma mesa. Finalmente, a porta se abre. E o leitor cruza a soleira, rumo a outro mundo.

Algumas portas se abrem depressa. Aquela multidão tão sinistramente vestida, de homens barbados e mulheres de touca, está reunida em torno da prisão de Boston à espera de que Hester Prynne – a heroína do romance de Nathaniel Hawthorne sobre a culpa corruptora, datado de 1850, *A Letra Escarlate* – saia de lá com seu bebê nos braços. O gramado reflete o calor daquele verão. A luz forte do sol cai de forma incongruente sobre as paredes de tábua da prisão, com braçadeiras de ferro, manchadas de ferrugem. Há uma roseira selvagem no portão da frente, flores de um rosa intenso se destacam contra a madeira envelhecida.

O exército que descansa em *O Emblema Vermelho da Coragem* (1895), de Stephen Crane, em breve despertará e se espreguiçará. Soldados de casacos azuis brigam, lavam suas camisas e se amontoam em torno da fogueira do acampamento. As estradas de lama começam a secar sob o sol da manhã. Um jovem soldado raso está deitado em sua cama, envolvido por uma espiral de fumaça da fogueira que se apaga. A luz do sol tinge de um amarelo brilhante e difuso o teto de lona de sua tenda.

Essas duas cenas são tão claras e imediatas quanto uma pintura. Leia os primeiros parágrafos de qualquer livro e você se verá já cruzando o limiar. Contudo, outras portas se abrem mais devagar e com rangido. O narrador do romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, de 1942, não sabe quando, exatamente, sua mãe morreu. O telegrama que veio do asilo para idosos não é específico. O assunto, porém, não ocupou a mente dele por mais do que um instante ou dois. Seus preparativos para o funeral são desleixados; ele quase perde o ônibus. Quando chega ao

asilo, o administrador lhe indica o quarto em que o corpo de sua mãe está – mas ele não se preocupa em olhar para o rosto dela. Por quê? O que está acontecendo? O leitor tem de suspender essas questões, aceitando cada fragmento de informação, à medida que o narrador os deixa escapar de maneira descuidada, na expectativa de as peças do quebra-cabeça se encaixarem – bem mais adiante no livro –, formando uma cena reconhecível. *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, é ainda mais vagaroso, recuando no tempo a partir da morte iminente do coronel por um pelotão de fuzilamento, voltando ao vilarejo de Macondo e ao sossego de sua vida cotidiana, de volta a um tempo distante em que “o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo”. Quando será que vamos voltar à execução do coronel? Eventualmente. (Talvez.) Tenha paciência.

Em romances mais antigos, as portas se escancaram quase de imediato; conforme o século XXI se aproxima, as portas começam a hesitar, abrem e se arrastam de forma mais lenta, apenas um milímetro por vez. Mesmo assim, você poderá notar uma estranha semelhança entre a primeira frase – as famosas palavras de abertura de *D. Quixote*, originalmente publicado em espanhol em 1604 – e as linhas iniciais de um livro bem mais recente, o romance-dentro-de-um-romance-dentro-de-um-romance de Italo Calvino, *Se um Viajante numa Noite de Inverno*,^[42] de 1972:

Você vai ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido.^[43]

As primeiras linhas de um livro lançam o leitor em um novo mundo. Contudo, apenas Cervantes e Calvino lembram a você que, à medida que

cruza o limiar, o *outro* mundo, aquele que se encontra às suas costas, nunca vai embora; apenas Cervantes e Calvino o fazem se lembrar, assim que começa a ler, de que “este é um livro. É só um faz de conta. Lembra?”.

Entre 1604 e 1972, demos uma volta completa. Essa, em poucas palavras, é a história do romance.

Todo romance é regido por *convenções* – aquelas expectativas que o leitor traz para um livro. Algumas convenções são visuais. Se você pegar um livro de bolso com uma capa cor-de-rosa e um herói seminu nela, você vai esperar ler alguma coisa como: “Evangelina parou no topo da escada, juntando a saia de musseline creme ao redor de seus tornozelos finos”, como parágrafo inicial, e não: “Ao cair da tarde de um início de julho, calor extremo, um jovem deixou o cubículo que subalugava de inquilinos na travessa S, ganhou a rua e, ar meio indeciso, caminhou a passos lentos em direção à ponte K”.[⁴⁴]

Entretanto, os romances também são regidos por convenções linguísticas. Um romance que começa com “Meu Pai possuía uma pequena Propriedade em *Nottinghamshire*; era eu o Terceiro de cinco Filhos varões. Ele fez-me estudar no *Emanuel College* de Cambridge aos catorze anos de idade, e lá residi por três anos”[⁴⁵] quer dizer, para você, leitor, o seguinte: *esse é um relato sério e confiável. Está vendo quantos detalhes cuidadosos estou lhe oferecendo?* Por outro lado, um livro que começa com “Era um dia frio e claro de abril, e os relógios acabavam de soar as treze badaladas” está lhe dando uma dica verbal bem diferente: *Este livro não é sobre o mundo da forma como o conhecemos.*

O leitor experiente não deve partir do pressuposto de que os escritores sempre levam a sério as convenções. O narrador sério e confiável que lhe conta que o pai, que “possuía uma pequena Propriedade em *Nottinghamshire*”, chama-se Gulliver; em seguida, ele lhe contará sobre suas viagens para Lilipute, onde é capturado por pessoas que não medem mais que oito centímetros de altura, e para a Laputa, onde os nativos estão tão absortos em pensamentos que os visitantes têm de dar uma pancada na cabeça deles para começar uma conversa. Nas *Viagens de Gulliver*, Jonathan Swift usa as convenções de uma forma antiga de literatura, a narrativa da viagem, para zombar das convenções da própria sociedade. Contudo, você não será capaz de apreciar o abuso deliberado que Swift faz de detalhes cuidadosos e comprovados se não souber o que é uma narrativa de viagem. Esta nossa breve (e seletiva) história do romance vai lhe fornecer uma estrutura básica das convenções usadas no gênero – de modo que possa identificá-las quando os escritores as usarem ou alterarem.

UMA HISTÓRIA DO ROMANCE EM DEZ MINUTOS

Cleópatra e Júlio César não se divertiam com romances nas suas horas de folga, pois não existiam histórias extensas escritas em prosa na Antiguidade. O romance, da forma como o conhecemos hoje, emergiu no século XVIII, das mãos de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Defoe tomou emprestadas as convenções das narrativas de viagem e produziu *Robinson Crusóé*; Richardson usou a forma tradicional “epistolar” (conjunto de cartas escritas por um personagem) e a transformou em *Pamela*. Fielding, um dramaturgo, paralisado pelas novas leis contra a obscenidade nos palcos, passou então a escrever *Joseph Andrews* (os “trechos lascivos” de *Joseph Andrews* passariam

despercebidos aos olhos modernos, mas a história certamente não tinha como ser apresentada na Londres do século XVIII).

Essas três histórias usavam convenções antigas, mas as preenchiam com algo de novo: um vislumbre da vida interior de uma *pessoa* individual. Até o século XVIII, histórias extensas escritas em prosa eram verdadeiros tabuleiros de xadrez, repletos de peças estáticas que representavam personagens, os quais eram arrastados por uma série de eventos com o intuito de contar a história de uma nação, explicar uma ideia ou ilustrar certa quantidade de virtudes (como na *Rainha das Fadas*, de Spenser). Entretanto, Defoe, Richardson e Fielding produziram um novo tipo de livro: o Livro da Pessoa.

Eles não foram os primeiros. Na Espanha, um século e meio antes de Defoe, Miguel de Cervantes Saavedra já havia escrito o primeiro Livro da Pessoa: a história de D. Quixote, o fidalgo de La Mancha que decidiu se tornar um cavaleiro errante. Cervantes, no entanto, era um gênio solitário. Juntos, Defoe, Fielding e Richardson deram início a um movimento literário que fez brotar um tipo de literatura inteiramente novo: a narrativa em prosa que explora a vida interior de um personagem.

Essa nova forma, o “romance”, teve de competir com outra forma literária menos respeitável: o “folhetim”. O folhetim era mais ou menos equivalente à telenovela moderna. Folhetins, nas palavras de um crítico do século XVIII, envolviam “personagens exaltados” em “situações improváveis ou impossíveis”. Eles eram leves e escapistas e, portanto, eram leituras adequadas apenas para mulheres. (A sabedoria popular sustentava que o cérebro das mulheres não tinha capacidade de lidar com nenhum tipo de “vida real”, então, elas podiam muito bem ler

fantasias.) A leitura de folhetins não era um passatempo respeitável para os homens.

Por sua vez, os romancistas queriam ser levados extremamente a sério. Os romances lidavam com pessoas reais, em situações familiares; como Samuel Johnson escreveu em 1750, os romancistas tentavam “exibir a vida em seu estado puro, variando apenas por acidentes que acontecem diariamente no mundo, e influenciados por paixões e qualidades que podem ser realmente encontradas nas conversas entre os seres humanos”.^[46] Entretanto, os leitores do século XVIII ficavam um pouco confusos com a distinção entre o “folhetim” barato e nobre “romance” – e alguns romancistas, como Swift, que insistiam em fazer o seu herói passar por cenários fantásticos, não melhoravam as coisas. Por décadas a fio, os romances responderam por grande parte do desdém generalizado que os leitores cultos sentiam pelos folhetins. Os intelectuais do século XVIII se queixavam da influência corruptora dos romances da mesma maneira que os atuais defensores da comida orgânica fazem barulho para alertar para os perigos do açúcar refinado. Os clérigos advertiam seu rebanho de que a leitura de romances produziria aumento da prostituição, do adultério e (de acordo com o bispo de Londres em 1789) dos terremotos.

Não obstante, o romance prosperou. Defoe, Richardson e Fielding produziam suas inovações durante uma época em que o eu individual, com todos os seus traumas e dilemas, era de grande interesse para o público em geral. Graças em grande parte à Reforma Protestante, imaginava-se que a alma (pelo menos na Inglaterra e nos Estados Unidos, fonte de todos os romances do século XVIII e da maioria dos títulos do século XIX que estão na nossa lista) fosse uma entidade solitária, que abria seu caminho solitário por uma paisagem vasta e

confusa. O Cristão de John Bunyan, que o Evangelista chama para abandonar a sua cidade condenada e ir em direção à porta estreita, é chamado individualmente. Ele deveria tapar os ouvidos e fugir da esposa e dos filhos para achar a salvação, separando-se de todo laço humano a fim de unir-se a Deus.

O interesse pelo eu privado estava em processo de aprimoramento, impelido não apenas pelo protestantismo, mas pelo capitalismo, que encorajava cada pessoa a pensar em si mesma como um indivíduo capaz de ascender socialmente, em direção ao bem-estar e ao lazer. Esse eu não fazia mais parte de um sistema feudal rígido, inalterável, com responsabilidades que começam com o nascimento e não mudam nunca mais. O eu estava livre.

Muito tem sido escrito sobre o assunto, mas para os nossos propósitos é suficiente saber que esse senso de um eu individual, com uma vida interna privada, foi central para todos os progressos posteriores da vida ocidental moderna: o pensamento iluminista, a religião protestante, o desenvolvimento do capitalismo e (é claro) o romance. Os romancistas celebravam o indivíduo: os heróis torturados e passionais de Charlotte Brontë; as heroínas de Jane Austen, que se moviam por uma sociedade que as protegia ao mesmo tempo que as subjugava; os clérigos torturados e os adúlteros de Nathaniel Hawthorne. E o público comprava e lia.

Entretanto, a popularidade é sempre uma faca de dois gumes. A elite intelectual já via o romance com suspeição, por causa de sua identificação com o “folhetim”. Agora, ela estava duplamente desconfiada. Afinal de contas, os livros que todo mundo lê não podem realmente ser dignos da atenção dos mais cultos (podemos chamar isso de “efeito Oprah”). Para tornar as coisas piores, esse público leitor era

basicamente feminino, uma vez que as mulheres de classe média tinham dinheiro para comprar romances e tempo livre para lê-los, mas não tinham o latim e o grego necessários para apreciar os “clássicos” mais sérios, mais masculinos. O estudioso Charles Lamb intuía que os romances eram “o alimento intelectual precário de todo o público leitor feminino”. (Lamb é lembrado hoje, principalmente, como um adaptador de Shakespeare para crianças; bem-feito para ele.)

Como os romancistas se defenderam? Frisando sua associação com a vida real. Os contos fantásticos eram desprezados. As histórias sobre a realidade ganhavam o aplauso da crítica.

Os contos fantásticos não desapareceram, mas foram relegados ao desprezado domínio popular. No século XIX, a “novela” em alta era o “romance gótico”, uma história de mistério e vaga ameaça sobrenatural, passada em lugares assustadores (ou na Europa Central, o que, para a maioria dos leitores, era a mesma coisa). As heroínas góticas definhavam em castelos em ruínas, ameaçadas por feitiços antigos, esposas enlouquecidas e nobres misteriosos, que evitavam a luz do sol e os espelhos. Eis aqui Emily, do popularíssimo *Os Mistérios de Udolpho*: valente, mas não inteligente demais, caminhando pelo castelo pleno de ecos do conde Morano. Tendo em vista que está completamente sozinha no escuro, ela decide que esse é um bom momento para levantar o véu negro que cobre um quadro misterioso, em um cômodo deserto. “Ela parou outra vez”, conta-nos o desfolegado narrador, “e depois, com a mão tímida, levantou o véu; mas deixou-o cair instantaneamente – ao perceber que o que ele escondia não era um quadro, e, antes de conseguir deixar o aposento, caiu desmaiada no chão.”

Alguns romancistas mais ousados – notadamente Hawthorne, que nunca conseguiu resistir a um toque de horror sobrenatural, e Emily

Brontë, que tinha um fraco por fantasmas nas janelas – emprestavam elementos góticos para dar vida a suas histórias de puritanos adúlteros e infelizes moradores de charracas. A maioria dos escritores sérios, porém, rejeitou o fantástico em favor do real. O romance desenvolveu até mesmo uma consciência social. Charles Dickens e sua contraparte americana, Harriet Beecher Stowe, usavam suas histórias para criticar a economia de mercado que construía impérios às custas dos mais fracos; Dickens protestava contra o uso do trabalho infantil na sociedade inglesa, enquanto *A Cabana do Pai Tomás*, de Stowe, conferiu uma face humana ao trabalho escravo que movia a economia sulista americana. (Acidentalmente, Stowe transformou-se em um dínamo econômico por si só; de acordo com o historiador Joan D. Hedrick, *A Cabana do Pai Tomás* “gerou uma indústria de subprodutos do Pai Tomás, como pratos, talheres, castiçais, jogos, papéis de parede, músicas e roteiros de teatro, que se mantiveram populares pelos noventa anos seguintes”).^[47]

Os primeiros escritores não viam nada de errado em destacar a natureza ficcional de suas histórias (“eu quisera que este livro”, conta Cervantes ao leitor, “como filho do entendimento, fosse [...] [o] mais discreto^[48] que se pudesse imaginar”). Entretanto, os romancistas posteriores evitavam esse tipo de intromissão na narrativa. Eles queriam que os leitores descobrissem um mundo *real* e não imaginário. O romance do fim do século XIX não pretendia ser um produto da mente do escritor; ele tinha a intenção de ser um registro preciso da vida cotidiana.

Essa nova filosofia de *realismo* transformou o romancista em uma espécie de cientista. Como o cientista, o romancista registrava cada detalhe em vez de descrever cenas selecionadas – o que tendia a tornar a maior parte dos romances realistas extremamente extensa. O pai do

realismo, o romancista francês Gustave Flaubert, estava tão determinado a retratar personagens reais em uma cidade real do interior que desenhava mapas e diagramas de seu mundo imaginário. (Ocasionalmente, ele se perdia um pouco nos detalhes; se você prestar atenção à leitura, pegará a heroína tomando a direção errada para voltar para casa.) Emma Bovary, de Flaubert, representava a mulher que os clérigos do século XVIII mais criticavam, a leitora feminina, cujo amor pelos folhetins apagava a “vida real”. Ela era consumida pelo desejo de um romance folhetinesco, a “paixão maravilhosa que até então tinha se mantido como um grande pássaro de plumagem rosada planando no esplendor dos céus poéticos”, e essa absorção na fantasia fazia com que ela não conseguisse “imaginar agora que essa calma em que vivia fosse a felicidade com que havia sonhado”.^[49]

Emma Bovary chega a um fim trágico – ingere arsênico depois de se dar conta de que nunca será capaz de viver num folhetim –, mas o romance realista floresceu. Os personagens de Henry James não ficam às voltas com índios nas florestas, como o herói dos contos românticos *Leatherstocking* [Contos do Meias de Couro].^[50] Tampouco desenvolvem estigmas misteriosos e morrem de sentimento de culpa, como o clérigo agoniado de Hawthorne. Em vez disso, eles vão trabalhar, vivem em salões empoeirados de pé-direito alto, pegam doenças devastadoras e se casam com pessoas apresentáveis, mas que não causam grandes comoções – como a maior parte da gente “comum” deste mundo.^[51]

O que nos remete, mais ou menos, ao presente. O realismo nunca se ausentou totalmente. Mesmo hoje, as histórias que descrevem eventos “fora do comum” (*thrillers*, ficção científica, obras de fantasia e, até certo ponto, ficção religiosa) tendem a ser exiladas intelectualmente,

dispensadas como gêneros “populares” que não merecem aclamação crítica séria. No entanto, no final do século XIX e nos primórdios do século XX, o realismo desenvolveu ramificações. Dostoiévski e Kafka aperfeiçoaram um “realismo psicológico” que prestava menos atenção a detalhes físicos e mais aos psicológicos. Em vez de dar atenção à aparência exata das paisagens ou do mobiliário, o realismo psicológico tenta pintar um quadro preciso da *mente*, de modo que o leitor pareça estar em contato direto com os processos mentais de um personagem. Em 1900, William James (irmão de Henry) inventou a expressão “fluxo de consciência” para descrever o fluxo desordenado, mas natural, do pensamento humano, e romancistas, de Conrad a Virginia Woolf, trabalharam em cima dessa ideia. A descrição do “fluxo de consciência” é o equivalente psicológico da descrição detalhada do cenário físico: deseja-se que pensemos estar vendo os “fatos” da mente, livres da censura do escritor. “A guerra tinha chegado ao fim”, pensa a Sra. Dalloway, de Woolf, ao sair de manhã para comprar as flores,

exceto para alguém como a Sra. Foxcroft, morta de desgosto, na última noite, na Embaixada, porque aquele garoto maravilhoso tinha sido morto, e agora a antiga mansão senhorial ia ficar para um primo [...]. E por toda parte, embora fosse ainda tão cedo, havia um latejar, um bulício de pôneis a galope, um estalido de tacos de críquete; o Lord’s, o Ascot, o Ranelagh, e os outros todos; envolvidos na suave malha do ar azul-cinza da manhã que o dia, à medida que avançasse, iria desfazer, assentando em suas pistas e gramados saltitantes pôneis [...]; e lojistas remexiam em suas vitrines, com seus diamantes e suas pedras de imitação, seus adoráveis e antigos broches verde-mar em engastes do século dezoito para atrair americanos (mas é preciso economizar, não comprar precipitadamente coisas para Elizabeth), e também ela, gostando disso como gostava, com uma absurda e fiel paixão, sendo parte disso, pois as pessoas de sua família foram cortesões, outrora, na época dos George, também ela, ia, naquela mesma noite, brilhar e iluminar; ia dar a sua festa.[52]

Muito desse tipo de coisa é tão cansativo quanto as descrições detalhadas de açudes e brejos dos primórdios do realismo. Contudo, os

escritores do início do século XX eram fascinados pela técnica do fluxo de consciência.^[53] Os personagens de Faulkner raramente nos são apresentados de outro jeito, e James Joyce produziu (em *Ulysses*) um exemplar denso e famoso da escrita de fluxo de consciência que se estende por 45 páginas (*Ulysses* sempre aparece no topo das listas dos Grandes Livros modernos, mas não está na lista do fim deste capítulo porque é muito difícil de ler).

Outra forma de realismo – até mais moderna do que o “realismo psicológico” – foi o naturalismo. Escritores naturalistas estavam convencidos de que poderiam escrever romances “puramente científicos”. O indivíduo, que é o objeto de todo romance desde *D. Quixote*, já não estava mais livre. O “eu” era apenas um produto de características herdadas e da influência ambiental. Escritores naturalistas – notadamente Thomas Hardy – conferiam a seus personagens certas características genéticas, jogavam-nos num *inferno* de fatores ambientais, e depois descreviam o comportamento resultante deles. O trabalho do naturalista (a seus olhos, ao menos) era semelhante ao de um cientista: pôr um rato em um labirinto, ficar observando seu comportamento, e registrar o resultado sem maiores elaborações.

E, assim, chegamos ao século XX. O estilo do realismo, com sua catalogação rica dos detalhes, ainda está presente. Don DeLillo começa o seu romance *Ruído Branco* (1985) com o narrador assomando à janela, observando os jovens universitários que chegam para o primeiro dia de aula:

As caminhonetes chegaram ao meio-dia, uma longa fileira reluzente que atravessava a parte oeste do campus. Em fila indiana, contornavam a escultura metálica alaranjada e seguiam rumo aos dormitórios. As bagageiras estavam abarrotadas de malas cuidadosamente amarradas, cheias de roupas leves e agasalhos; caixas com cobertores, botas e sapatos, papéis e livros, lençóis, travesseiros, edredons; tapetes enrolados e

sacos de dormir; bicicletas, esquis, mochilas, selas de todos os tipos, botes infláveis.[[]
54]

E por aí vai.

No entanto, as *ideias* por trás do romance mudaram desde o apogeu do realismo. Geralmente, o romance é considerado algo que se move da “modernidade” para a “pós-modernidade”. Definir esses dois termos é delicado, uma vez que ninguém se deu conta de que a modernidade existiu até ser substituída pela pós-modernidade, que significa simplesmente “o que se seguiu à modernidade”.

“O segredo sórdido que se esconde no meio acadêmico”, disse-me um colega certo dia, “é que nenhum de nós sabe de fato o que exatamente é o pós-modernismo.” Provavelmente seria de grande ajuda se os críticos estivessem em condições de, primeiro, declarar em bom inglês o que é modernismo. O crítico James Bloom, por exemplo, escreve que modernismo envolve “densidade e ambiguidade genérica, e a compreensão [...] do status [do próprio romancista] como mediador e mediado”, o que não nos leva muito longe.^[55] A maior parte das outras definições é igualmente obscura.

Em termos mais simples, então: o modernismo é um tipo de realismo. Ele também tenta retratar a “vida real”. Entretanto, os modernistas, que escreveram durante e após as Guerras Mundiais, viram que os ancestrais vitorianos estavam iludidos. Os vitorianos pensavam ser capazes de compreender a essência da vida, mas os modernistas sabiam que a “vida real” estava, na verdade, além da compreensão. A “vida real” era caótica, aleatória e sem direção, e, da mesma forma, o “estilo científico” dos modernistas é caótico, recusando-se a levar os romances para qualquer tipo de resolução ordenada. Para citar Dorothy L. Sayers (uma genuína anglicana que criticou o modernismo, afirmando

sua crença em Deus e escrevendo romances policiais, uma forma extraordinariamente não caótica de literatura):

Disse o jovem escritor emergente:

“O que é, o que é?

Se acabo com a causalidade

Nenhuma palavra do meu texto

Suportará a próxima.

E o que será do enredo?”.[56]

A ausência de enredo tornou o romance modernista muito difícil de ler, especialmente para o leitor comum que anseia por uma *história*.

Os modernistas, no entanto, tendiam a desprezar a história. E tendiam ao esnobismo, um de seus aspectos menos atraentes. Escritores modernistas não confiavam nas massas e depositavam toda a sua confiança em uma pequena elite culta. Muitos entre os de maior destaque (notadamente Ezra Pound) apoiavam o fascismo e zombavam da democracia. E os mais conhecidos desprezavam ao máximo a “ficção popular”. O romance era um tipo de exercício e não uma forma de entretenimento, e os leitores que buscavam entretenimento eram orientados a comprar um faroeste em uma loja de conveniência. Virginia Woolf queixava-se de que o romancista era um “escravo” da necessidade de vender livros; ela aspirava à ficção que pudesse ser livre, “sem nenhum enredo, sem comédia, sem tragédia, sem interesse amoroso ou catástrofe nos moldes aceitos”. E. M. Forster escrevia: “Oh, Deus, é claro que o romance conta uma história”, mas, no fundo, desejava do fundo do coração que o mercado não demandasse uma “história”, esse “formato inferior, com sinais de atavismo”. (Tanto Forster quanto Woolf, porém, acabaram contando histórias bastante interessantes, o que indica que o mercado acabou vencendo no final.)

Ninguém gosta de ser condescendente, então não é de surpreender que a maioria dos estudantes do ensino médio desenvolva uma aversão aos romances modernistas, que são forçados a ler no curso avançado de inglês quando preferem ir ao cinema. (Afinal, os filmes têm enredos.) Assim, eles estão sendo bons pós-modernistas.

O pós-modernismo é o filho adolescente do modernismo. O pós-modernismo diz ao modernismo: “Quem foi que o nomeou chefe?”. (E para E. M. Forster: “Quem o tornou uma autoridade em ficção, seu branquelo morto?”.) O pós-modernismo rejeita a reivindicação do modernismo de conhecer a verdade sobre a vida real. O pós-modernismo diz: há várias maneiras de retratar a vida real e nenhuma autoridade pode afirmar qual delas é a correta. *Buffy, a Caça-Vampiros* tem tanto valor intelectual quanto *O Coração das Trevas*, isso sem mencionar uma melhor compreensão da vida das mulheres.

O romancista pós-moderno considerou que todas as tentativas prévias de escrever sobre o eu individual eram falhas porque insistiam em ver o eu como essencialmente livre. Não, não, diz o pós-modernista; o eu privado com o qual topamos pela primeira vez em *D. Quixote* e *O Peregrino* não é uma espécie de ser independente, livre, capaz de achar o próprio caminho em meio aos obstáculos, derrotando a hipocrisia da sociedade. Esse eu tampouco foi formado pela natureza ou pela genética. Em vez disso, esse eu privado foi *produzido* pela sociedade. Tudo o que pensamos sobre nós mesmos – toda a “verdade” que conhecemos sobre nossa existência – tem sido inculcado em nós, desde o nascimento, pela nossa cultura. Jamais poderemos “sair” das estruturas da sociedade para ver o que é a verdadeira realidade. E quando examinarmos os nossos eus mais profundos, tudo o que encontraremos será um punhado de convenções sociais.

Os romancistas pós-modernos não tentaram escrever histórias “originais”, uma vez que “original” significa alguma espécie de habilidade criativa livre da influência da sociedade. Em vez disso, eles escreveram *sobre* a sociedade, sobre a corrente de informações que nos molda desde o nascimento. Sua catalogação cuidadosa e demorada de detalhes da vida cotidiana é um lembrete ao leitor: eis aí o que você é. Você foi formado e moldado por esses pormenores. Você jamais poderá escapar deles.

Em *Ruído Branco*, de DeLillo, o narrador tenta obter certo controle sobre o caos da própria vida arrumando seu sótão (um impulso que todos nós temos). Contudo, no fim, ele é vencido pelos detalhes:

Joguei fora arame de moldura, suportes de livros de metal, descansos de copos de cortiça, chaveiros de plástico, vidros empoeirados de mercurocromo e vaselina, pincéis endurecidos de tinta, escovas de sapato com crostas de graxa nas cerdas, fluido corretivo empedrado. Joguei fora tocos de velas, peças de jogo americano de mesa, pegadores de panelas desfiados [...]. Joguei fora meu velho cantil cáqui, minhas ridículas botas de cano longo. Joguei fora diplomas, certificados, prêmios e menções honrosas. Quando as meninas me fizeram parar, eu estava atacando os banheiros, jogando fora sabonetes gastos, toalhas úmidas, vidros de xampu com rótulos rasgados e sem tampas.

O pós-modernismo consegue ser tão didático quanto os sermões de John Bunyan, e *Ruído Branco* (como seu romance posterior e maior, *Submundo*) martela sempre na mesma tecla de forma tão austera quanto qualquer alegorista puritano. Para aqueles que rejeitam a ideia de “uma verdade”, os pós-modernistas são incrivelmente barulhentos quando bradam suas conclusões: *Entendeu? Entendeu? Você é impotente. A sociedade joga você daqui para lá. Ela o governa. Ela é você.*

O pós-modernismo literário começou a perder força no final dos anos 1970, e nenhum outro “movimento” o substituiu (essas coisas são mais fáceis de ver em retrospecto). No entanto, parece que agora, quando o

romance atinge seu quatrocentésimo aniversário, demos uma volta completa e voltamos a *D. Quixote*. “Sentem-se”, diz Cervantes aos seus leitores, “e deixem que eu lhes conte uma história. É apenas um faz de conta, mas está tudo bem; vocês vão gostar, de qualquer maneira.” “Aqui está o meu livro”, anuncia o romancista do século XX, Italo Calvino: “Ponha os pés para cima e leia”.

Essa técnica é chamada de *metaficção*. Em vez de criar um mundo ficcional que faz de conta que é real, a metaficção admite, logo de cara, que se trata apenas de uma história; o escritor está bem atrás de você, enquanto você cruza o limiar para o novo mundo, bradando: “Não se esqueça de onde você veio!”. Assim, Calvino não precisava se preocupar em ser levado a sério. Ele tinha liberdade para admitir que estava escrevendo um romance, porque os pós-modernistas mostraram que o contraste entre o “verdadeiro” e o “falso” não passa do produto da busca do realista por uma verdade que sequer existe.

Desse modo, a tensão criada nos primeiros anos da existência do romance – a tensão entre real e ficcional, fantasia e realidade, romance e folhetim – enfim começou a ceder. Eventos fantásticos passam a ser admissíveis novamente, e os romances que fazem uso deles possuem o próprio rótulo (intelectualmente respeitável): realismo mágico. Até o enredo deu uma pequena volta por cima; *Possessão*, o penúltimo romance da lista a seguir, é uma história de amor, uma sarcástica reflexão sobre o estado da crítica literária, um mistério com um ponto de vista que alterna entre o presente e o passado, entre o narrador onisciente e a narrativa em primeira pessoa, usando cartas, sonhos, artigos críticos, biografias, porções de contos, excertos de poemas (todos escritos pelo autor, A. S. Byatt) e a contação de histórias à moda antiga para levar o leitor ao seu âmago. E o último romance da lista, *A Estrada*,

de Cormac McCarthy, ganhador do Prêmio Pulitzer, definitivamente combina a história de uma busca (um dos artifícios de enredo mais antigos do mundo) com a narrativa pós-apocalíptica. De fato, graças às sólidas *histórias* em seu âmago, *Possessão* e *A Estrada* tiveram seus direitos adquiridos por produtoras de cinema e foram transformados em filmes.

Depois de quatrocentos anos, a prática de escrever romances cresceu: os melhores escritores de metaficção ficam felizes ao serem chamados de contadores de histórias. O pós-modernismo, apesar de todas as suas falhas, afrouxou as forças repressoras do realismo do século XIX e de suas formas afins, devolvendo à imaginação um pouco do poder que lhe havia sido usurpado nos dias dos realistas e dos naturalistas.

COMO LER UM ROMANCE

PRIMEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO GRAMATICAL

Na primeira vez em que você ler um romance do começo ao fim, deve procurar respostas para três perguntas simples: quem são essas pessoas? O que acontece com elas? E quais foram as mudanças que elas sofreram? Ao longo da leitura, você deve também dobrar o canto das páginas (ou marcá-las) sempre que algo significativo acontecer. Não se preocupe em determinar o sentido desses trechos – você vai retomá-los mais tarde, depois que fizer sua primeira leitura sem interrupção.

Observe o título, a quarta capa e o sumário. Com o seu diário e um lápis por perto, leia o título e a contracapa. Se o livro possui um resumo biográfico do autor e/ou tradutor, leia-o também. Lembre-se: não leia o prefácio, a menos que tenha sido *escrito* pelo autor (ou tradutor); do

contrário, você terá uma interpretação completa do livro antes de ter a chance de formar as próprias ideias.

Anote o título do livro, o nome do autor e a data de composição no topo da página em branco. Logo abaixo, anote quaisquer fatos extraídos da contracapa ou da introdução que possam ajudá-lo na sua leitura do livro da forma como pretendia o autor. No caso da edição da Penguin de *D. Quixote*, por exemplo, a quarta capa lhe conta que Cervantes começou sua história como uma paródia de canções e novelas tradicionais de cavalaria; então, escreva: “Paródia das tradicionais histórias de cavalaria” (ou algo parecido), como um recado para você mesmo.

Agora, leia o sumário. *D. Quixote* tem muitos capítulos curtos; os títulos dos capítulos (Capítulo I: *Que trata da condição e do exercício do famoso e valente fidalgo D. Quixote de La Mancha*; Capítulo II: *Que trata da primeira saída que de sua terra fez o engenhoso D. Quixote*; Capítulo III: *Onde se conta a curiosa maneira como D. Quixote foi armado cavaleiro*) mostram que a história se desdobrará em eventos separados e breves. Os títulos dos capítulos de *A Letra Escarlate* (“Hester e o médico”; “Hester e Pearl”; “O pastor num labirinto”) apresentam a você os personagens principais da história. Em ambos os casos, os títulos dos capítulos lhe dizem como abordar o livro. *D. Quixote* é uma aventura episódica; *A Letra Escarlate*, um exame de personagens. Se um romance não possui capítulos com títulos (*1984*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *O Grande Gatsby*), isso também é importante; o escritor achou as várias partes da história tão intimamente relacionadas que ficou difícil dividi-las e intitulá-las. Se os títulos dos capítulos lhe dão alguma dica sobre o conteúdo do livro, você poderá registrar uma ou duas sentenças para sua referência.

Agora, comece a ler o Capítulo 1.

Elabore uma lista dos personagens ao longo da leitura. Em algum lugar de seu bloco de notas (bem debaixo do título ou, quem sabe, do lado esquerdo da página), você poderá criar uma lista de personagens: seus nomes, suas posições e seus relacionamentos uns com os outros. Algumas vezes (especialmente em obras russas), os personagens têm dois (ou mais) nomes; sua lista de personagens pode ajudá-lo a se lembrar deles corretamente. Se o romance trata de uma família, elabore uma tabela genealógica dos personagens (do contrário, jamais se lembrará corretamente dos parentes de *Oliver Twist*).

Identifique brevemente o principal evento de cada capítulo. Ao término de cada capítulo, escreva em seu bloco de notas uma ou duas sentenças que descrevam seu evento principal. Elas devem representar estímulos de memória para você, e não *resumos* detalhados do enredo. Tente limitar-se a um acontecimento importante por capítulo. “D. Quixote decide tornar-se um cavaleiro, então ele escolhe Aldonza Lorenzo para ser a sua dama e lhe dá o nome de Dulcineia del Toboso.” Esse é um resumo perfeito do Capítulo I de *Dom Quixote*. Sentenças como essa vão ajudá-lo a entender o andamento geral das coisas – sem falar que a retomada da leitura depois de uma interrupção vai ficar mais fácil. Em algum momento de sua leitura, surgirá pelo menos uma crise que o atrapalhará em seu estudo, e você não vai querer reler quatrocentas páginas do desenvolvimento do enredo só porque se esqueceu dos acontecimentos anteriores.

Faça anotações iniciais de passagens que lhe pareçam interessantes. Ao longo dessa leitura inicial, não pare para escrever reflexões longas sobre o conteúdo do livro. Entretanto, caso se depare com um trecho que lhe pareça particularmente importante, ponha-o entre parênteses, dobre o canto da página e escreva uma nota para si mesmo em seu diário (“Página 31: Será importante registrar que foram os *livros* que levaram D. Quixote à loucura?”). Dê um jeito de distinguir suas notas dos resumos de conteúdo; escreva-as nas margens de seu diário, em uma página diferente ou com uma cor diferente.

Dê ao livro seu próprio título e subtítulo. Quando você terminar de ler o livro, volte e releia seus resumos dos capítulos. Será que eles estão lhe fornecendo um esboço claro e coerente dos acontecimentos da obra? Em caso afirmativo, você pode passar para o próximo passo: a titulação. Caso contrário, terá de reescrever seus resumos: apague todos aqueles detalhes que não lhe parecem essenciais agora, acrescente eventos ou personagens importantes que possam ter-lhe escapado.

Assim que você estiver satisfeito com seu esboço, dê um título breve ao livro e um subtítulo mais longo. Antes de poder fazer isso, entretanto, você terá de responder a duas perguntas:

1. Qual é o personagem central deste livro?
2. Qual é o evento mais importante do livro?

Se você tiver dificuldade para responder a essas questões, pergunte-se o seguinte: há algum ponto do livro em que os personagens se transformam? Há algum acontecimento que faz com que todo mundo mude de comportamento? Existem muitos momentos importantes em *O*

Peregrino, mas a mudança mais radical do herói da história acontece logo no começo, quando ele ouve as palavras do Evangelista e atravessa correndo a cancela do portão, gritando: “Vida, vida, vida eterna!”. Ele é outro homem depois disso – e, embora passe por múltiplas provações e tentações, sua nova personalidade não se altera. Retome a lista dos principais acontecimentos que você anotou para cada capítulo e tente identificar qual foi o mais central e transformador da vida de todos.

Uma vez que você tenha identificado esse evento, pergunte-se: qual dos personagens é o mais afetado? Esse provavelmente será o herói (ou a heroína) do livro. (Contudo, não se preocupe demais com essa questão; você poderá mudar de ideia depois de ter feito uma segunda leitura, mais profunda, das partes importantes do livro.)

Agora, dê ao livro um título que mencione o personagem principal e um subtítulo que conte como esse personagem é afetado pelo evento principal do livro. *A Viagem do Cristão para a Cidade Celestial: como um homem comum respondeu ao convite do Evangelista, deixando seu lar para trás e iniciando a jornada durante a qual encontra várias figuras que representam verdades bíblicas; ele encara Apolião; vence uma série de tentações que tentam afastá-lo da estrada para a Cidade; e finalmente cruza o Jordão rumo à glória.* Isso resume a história.

SEGUNDO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO LÓGICO

Sua primeira leitura do livro deve lhe dar uma ideia da história como um todo – uma narrativa arrebatadora que você acompanhará do começo ao fim, sem parar para digerir ou verificar detalhes. Agora você vai focar seu olhar em elementos individuais do livro. A essa altura, o ideal seria que você relesse todo o romance, mas, a menos que seja uma pessoa

rica, independente e solteira (como os cavalheiros eruditos dos séculos passados), provavelmente não o fará. Então, retome os trechos entre parênteses ou marcados que você anotou na sua primeira leitura completa. Alguns parecerão irrelevantes agora; outros de repente se revelarão centrais.

Se você estava lendo não ficção, começará agora a analisar o argumento do escritor: de que ideia ele está querendo convencê-lo? Que evidência está lhe dando para você acreditar no argumento?

Entretanto, a ficção tem uma finalidade diferente da filosofia, ou da ciência, ou da história. O romance não lhe apresenta um argumento; ele o convida a entrar em outro mundo. Ao analisar um livro de não ficção, você poderá se perguntar: será que ele está sendo convincente? Quando você avalia um romance, no entanto, deve perguntar-se: eu fui transportado? Até que ponto consigo ver, sentir, ouvir esse outro mundo? Poderia eu simpatizar com as pessoas que ali vivem? Será que eu entenderia as vontades, os desejos e os problemas delas? Ou será que nada disso mexe comigo?

Como qualquer outra habilidade, o pensamento crítico sobre um romance se torna mais simples com a prática. O breve guia para a análise literária apresentado a seguir não pretende ser um curso de pós-graduação em crítica literária. Tampouco pretende torná-lo um crítico. Essas questões vão, antes, começar a conduzi-lo a um modo de pensar mais analítico. À medida que você se exercitar fazendo e respondendo essas perguntas, outras perguntas (e respostas) virão à sua mente.

Em seu diário, tome nota das respostas para as perguntas listadas a seguir. É claro que nem todas elas se aplicarão a qualquer romance; se para uma das questões você não encontrar uma boa resposta, deixe-a de lado e siga em frente. E lembre-se de que não há necessariamente

“respostas certas” para essas questões. (Os críticos poderiam ficar discutindo eternamente se *Moby Dick* está mais perto do realismo ou da fantasia.) Contudo, sempre que você tomar nota de uma resposta, cite-a *diretamente do romance*, a fim de dar sustentação à sua resposta. Isso o manterá focado no livro. Usar uma citação direta evitará que você faça asserções genéricas – e, portanto, sem sentido – como “*Moby Dick* trata da busca do homem por Deus”. Essa sentença deve ser seguida imediatamente por: “Isso pode ser visto na cena em que...” e uma descrição da cena.

Esse romance é uma “fábula” ou uma “crônica”? Todo romancista pertence a um desses dois campos. Alguns escritores querem nos puxar para um mundo bem parecido com o nosso; eles nos contam como as pessoas se comportam, a cada momento, em vidas regidas pelas mesmas regras que governam a nossa própria vida. Esses escritores nos convencem de que toda emoção provém de uma causa, toda ação, de uma reação. Esses autores produzem “crônicas” – histórias que se desenrolam em nosso próprio universo.

Outros romancistas nunca tentam nos convencer de que o mundo do livro seja real. Essas fábulas de “era uma vez” nos transportam para um lugar onde se aplicam leis diferentes. “Eu parti da Inglaterra”, observa Gulliver, “e fui capturado por uma gente de oito centímetros de altura.” “E então eu vi que havia um caminho para o inferno, mesmo diante dos portões do céu”, o Cristão nos diz. O escritor de fábulas não começa com “Às 9 horas da manhã de um sábado chuvoso de junho”, e, sim, com “Era uma vez...”. *O Peregrino e Viagens de Gulliver* foram escritos por contadores de fábulas; *Orgulho e Preconceito* e *Retrato de uma Senhora*, por cronistas.^[57]

Estas são as primeiras perguntas que você deve se fazer com relação ao romance: será que a narrativa está ocorrendo em um mundo regido pelas leis que governam *minha* existência? Ou será que há eventos fantásticos no livro que não se enquadram na realidade que eu conheço?

Uma vez que você tenha respondido a essas questões, pode então refletir sobre uma das três perguntas a seguir (mais uma vez, tente tomar nota de uma citação ou duas do romance que deem sustentação a cada resposta):

1. Se esse romance se passa no nosso mundo – uma crônica, portanto –, *como* o escritor nos revela essa realidade? Será que ele tenta nos convencer de que o mundo dele é real mediante a apresentação cuidadosa de detalhes físicos – as refeições que as pessoas fazem, o estilo e as cores de suas roupas, a paisagem que as cerca? Ou será que, para isso, ele foca no detalhe *psicológico*: os processos da mente, a ascensão e queda das emoções, a lenta descoberta das motivações?

2. Se o escritor está nos apresentando um mundo fantástico, qual é o seu objetivo? Será que está escrevendo de forma *alegórica*? Em uma alegoria, o escritor estabelece uma correspondência estrita e rigorosa entre uma parte da sua história (um personagem, um evento, um lugar) e alguma outra realidade literal. Em *O Peregrino*, Cristão carrega um enorme fardo nas costas; esse fardo representa o pecado. Nas *Viagens de Gulliver*, os personagens de Swift guerreiam entre si para ver se os ovos cozidos devem ser quebrados pela parte de cima ou de baixo; a disputa amarga entre os adeptos do quebrar de ovos pela parte de cima e pela parte de baixo é uma referência alegórica à controvérsia sobre a observância mais apropriada da Eucaristia, que fervilhava na época de Swift. (A escolha da alegoria por parte de um autor é em si a expressão

de uma opinião, e você pode ter problemas com isso: nem todo mundo acha que o debate sobre a Presença Real do corpo de Cristo na Eucaristia seja tão insignificante quanto o debate sobre a maneira de se quebrar um ovo.)^[58]

Na ausência de alegorias, o escritor de fábula estaria só *especulando*? Nesse caso, os elementos fantásticos não têm uma correspondência estrita e rigorosa com o nosso mundo; ao contrário, a estranheza de ambientes não familiares representa ideias levadas a seu extremo. George Orwell escreve de forma fantástica sobre um mundo que não existe, mas ele não quer fazer nenhum paralelo entre o Grande Irmão e algum político contemporâneo. No estranho universo de *1984*, certos aspectos da vida moderna são estendidos, exagerados e expandidos até um extremo impensável, a fim de demonstrar seu perigo potencial.

3. O romance é essencialmente realista, mas com alguns elementos fantásticos? Nesse caso, você não pode classificá-lo simplesmente como uma “fábula”. *A Letra Escarlate* narra eventos bastante corriqueiros – infidelidade, o nascimento de uma filha ilegítima –, mas seu clímax envolve ao menos um elemento fantástico. *Jane Eyre* é a história de pessoas verossímeis que vivem (de forma infeliz) em casas normais, mas Jane ouve uma voz fantasmagórica em um momento de clímax: seria um sonho? Quando um escritor introduz elementos fantásticos em narrativas de características inicialmente realistas, ele está ilustrando um fenômeno real que é poderoso demais para ser descrito em termos realistas. Você será capaz de identificar esse fenômeno?

O que o protagonista (ou os protagonistas) quer(em)? O que está em seu caminho? E que estratégia ele (ou ela) adota para superar esse obstáculo? Quase todo romance (mesmo o mais moderno) constrói-se ao redor dessas questões básicas. Você pode fazê-las em relação a

quantos personagens quiser, mas comece pelo que lhe pareça o mais proeminente.

O que Elizabeth Bennet quer? Essas questões mais centrais muitas vezes parecem ter uma resposta direta. Elizabeth Bennet quer se casar. O Cristão^[59] quer ir para a Cidade Celestial. Heathcliff quer Catherine. Ahab quer a baleia.

Mas, em geral, uma necessidade ou um desejo mais profundo, mais essencial, encontra-se além desse desejo superficial. Você muitas vezes consegue alcançar essa motivação mais profunda fazendo a segunda pergunta: *o que está no caminho?* O que está destruindo o preparo de Elizabeth Bennet para o casamento, o que complica a vida dela e ameaça destruir sua felicidade? Sua família: a impetuosidade de sua irmã mais nova; sua ridícula mãe; seu pai passivo e cínico. Elizabeth quer se casar, mas seu desejo mais profundo vai além do matrimônio. Ela deseja abandonar o mundo no qual nasceu e ingressar em um novo mundo. (Fazer essa pergunta também evitará que você dê uma resposta simplista demais: Ahab *não queria* apenas pegar a baleia.)

Agora, vamos classificar um pouco mais. Será que é uma *pessoa* que está impedindo a heroína de alcançar seus desejos mais profundos? Em caso positivo, será que essa pessoa é uma “vilã” no sentido clássico, ou uma malfeitora que deseja fazer mal a algum outro personagem? (Simon Legree, em *A Cabana do Pai Tomás*, é um vilão clássico.) Ou será que o “vilão” é simplesmente outro personagem com um profundo desejo pessoal que se choca com o propósito da heroína? (A mãe, o pai e a irmã de Elizabeth Bennet, ao perseguirem os próprios interesses, não estão conscientes dos seus efeitos desastrosos sobre o romance cheio de conflitos de Elizabeth.)

O obstáculo no caminho da heroína não precisa ser uma pessoa. Uma série de circunstâncias, uma força maligna que vive a empurrá-la na direção errada, um conjunto de eventos impessoais que se juntaram para complicar a vida dela – coisas assim também podem impedir a heroína de alcançar o que deseja. O mundo do romancista pode demonstrar que seres humanos estão sempre à mercê de uma criação falha e decaída – ou de um universo indiferente, mecânico, em que eles se tornam tão insignificantes quanto moscas.

Uma vez que você tenha identificado ou ao menos tenha feito uma tentativa de identificar o que um personagem deseja e qual é o “obstáculo” que o afasta da realização desse desejo, já pode começar a responder à terceira questão: que estratégia um personagem está adotando a fim de superar os obstáculos que estão no seu caminho? Ele abre caminho entre os opositores usando de força ou riqueza para superar as dificuldades? Ele manipula, arma esquemas ou planeja? Ele exercita a inteligência? Range os dentes e segue em frente? Ele se curva diante da pressão, murcha e morre? São estratégias assim que produzem o enredo de um romance.

Essas perguntas básicas poderão conduzi-lo ao final até dos romances mais modernos da nossa lista. Os personagens sempre ansiaram pela fuga, pela liberdade, por uma existência ideal, pelo controle da própria vida. Jack Gladney, em *Ruído Branco*, de DeLillo, deseja encontrar o sentido *inerente* à vida, não o sentido imposto a ele pelas corporações que já construíram a história de sua vida por ele (uma história que envolve a compra constante de todas as coisas que elas produzem). O que o impede de achar esse sentido? Ele consegue encontrá-lo no final? (Três chances para adivinhar.)

Quem está contando a história? As histórias não flutuam no ar; elas são contadas por uma voz. Que voz é essa? Ou, em outras palavras, qual é o *ponto de vista* que o escritor adota?

O ponto de vista, como outros aspectos da ficção, pode ser subdividido em uma dúzia de tipos, cada um deles sutilmente diferente dos demais. A menos que você pretenda fazer um estudo detalhado sobre a arte da ficção,^[60] só precisa familiarizar-se com os cinco pontos de vista básicos. Cada um deles tem suas vantagens e desvantagens.

1. O ponto de vista da primeira pessoa (“eu”), que oferece uma perspectiva bastante imediata, mas limitada. A primeira pessoa permite que você ouça os pensamentos mais íntimos de um personagem – mas, em troca, você pode ver apenas o que acontece dentro do alcance da visão desse personagem, só podendo conhecer os fatos dos quais ele tem consciência.

2. A segunda pessoa (“Tu caminhas rua abaixo e abres a porta...”) não é comum, e geralmente é usada em obras experimentais (e jogos de aventura). Assim como o ponto de vista da primeira pessoa, a segunda pessoa mantém o leitor intimamente envolvido com a história e leva o senso de imediatismo para além do que a primeira pessoa consegue levar. Entretanto, a segunda pessoa também tende a limitar o escritor ao tempo presente, impedindo qualquer reflexão sobre o passado.

3. A terceira pessoa limitada (também chamada de “terceira pessoa subjetiva”) conta a história do ponto de vista de um personagem particular, investigando a mente do personagem, mas usando os pronomes da terceira pessoa (*ele* ou *ela*), em vez dos pronomes da primeira pessoa. Essa perspectiva permite ao escritor ganhar um pouco de distância da história, mas ainda o limita aos eventos que o personagem, de cujo ponto de vista se lê a história, pode efetivamente

ver e ouvir. Uma variante útil disso – e talvez a estratégia narrativa mais comum nos romances listados a seguir – é a “terceira pessoa múltipla”, que permite ao escritor usar o ponto de vista de vários personagens diferentes, pulando do “lado de dentro” de um personagem para o “interior” de outro, com o intuito de oferecer perspectivas múltiplas.

4. A “terceira pessoa objetiva” conta a história de uma perspectiva distante, remota. O narrador pode ver tudo o que está acontecendo, como se ele estivesse pairando no espaço, acima da cena, mas não pode olhar para dentro do coração ou da mente de nenhum personagem. O escritor que usa a terceira pessoa objetiva ganha um tipo de perspectiva não passional, mas perde a habilidade de nos dizer o que os personagens estão pensando e sentindo; temos de deduzir isso das ações e das expressões dos próprios personagens. A terceira pessoa objetiva é o ponto de vista do diretor do filme.

5. O ponto de vista onisciente – o mais popular até o século XIX – coloca o escritor no lugar de Deus. Ele é capaz de ver e explicar tudo. É capaz de explicar tanto os grandes eventos do universo quanto os pensamentos que ocupam os cantos mais recônditos da alma de um personagem. O ponto de vista onisciente é muitas vezes também – mas nem sempre – o ponto de vista do autor; ele permite ao autor refletir sobre a moral e registrar suas ideias pessoais sobre os eventos do livro. (Nos tempos vitorianos, o ponto de vista onisciente permitia ao escritor dirigir-se diretamente ao leitor: “Querido leitor, que culpa profunda aquela mulher teve de sofrer!”.)

Que ponto de vista o escritor escolheu adotar? O que ele ganha e o que perde com isso? Uma vez que tenha identificado o ponto de vista,

faça uma experiência: reconte uma passagem crucial do romance de um ponto de vista diferente. O que isso mudaria na história?

Qual o cenário da história? Toda história acontece em um *lugar* físico. Esse lugar é natural ou construído pelo homem? Se for natural, até que ponto as florestas, campos e céus refletem as emoções e os problemas dos personagens? Nuvens cobrem o céu quando a heroína chora, o vento aumenta conforme os ânimos entram em conflito? Ou será a natureza indiferente às lutas do herói? As respostas a essas perguntas vão revelar para você como o romancista vê a relação humana com o mundo físico. Será que a humanidade está tão intimamente conectada com a natureza que a Terra responde ao dilema humano? Ou será que o universo é indiferente? Somos vistos como o centro do universo, ou simplesmente como insetos que rastejam sobre sua superfície apática?

Cenários construídos por homens – uma cidade, uma casa, um quarto – também podem refletir a vida interior dos personagens: ordenada e limpa, desarrumada e confusa. “À tarde”, escreve o narrador de *O Estrangeiro*, de Camus, “os grandes ventiladores continuavam a revolver a atmosfera espessa da sala, e os pequenos abanos multicoloridos dos jurados agitavam-se todos na mesma direção. A defesa do meu advogado parecia não ter fim.” A atmosfera pesada, imutável, reflete a própria inabilidade do narrador de atravessar a bruma de confusão em torno dele.

Procure outros trechos descritivos e pergunte a si mesmo: quem está presente na cena? Qual é o aspecto do cenário? Como o personagem o percebe? O que isso tem a ver com seu estado mental?

Que estilo o escritor está empregando? O “estilo” não diz respeito apenas ao vocabulário que um escritor usa (simples ou multissilábico?), mas também à extensão geral das sentenças. Elas são curtas e concisas? Ou são complexas, com muitas orações e ideias subordinadas?

No começo do século XX, romancistas realistas fizeram um esforço concentrado para se afastar de sentenças complexas e complicadas – produto do esforço reflexivo e de muitas reescritas – rumo a um estilo mais coloquial e informal, mais próximo do linguajar que as “pessoas reais e simples” usariam em conversas cotidianas. Esse afastamento da linguagem formal refletiu uma mudança nas ideias a respeito do “bom estilo”.

Você pode identificar se o escritor está usando linguagem (ou *dicção*) formal com alguns poucos artifícios simples e mecânicos. Em *Classical Rhetoric for the Modern Student* [Retórica Clássica para o Estudante Moderno], Edward Corbett sugere o seguinte:

1. Escolha um parágrafo longo e conte as palavras de cada sentença. Qual é a sentença mais curta? Qual é a mais longa? Qual é a quantidade média de palavras por sentença?
2. No mesmo parágrafo, conte o número de substantivos e verbos que tenham três ou mais sílabas.
3. Quantos substantivos no parágrafo se referem a *coisas* concretas (povos, paisagens, animais, vestuário, comida, etc.) e quantos se referem a *ideias* abstratas?
4. Quantos verbos do trecho descrevem atividade física (correr, pular, escalar, corar) e quantos descrevem atividade mental (preocupar-se, antecipar-se, alegrar-se)?^[61]

Esses exercícios mecânicos podem ajudá-lo a começar a avaliar se o estilo do escritor é “simples” (curto, palavras comuns, sentenças simples) ou mais complexo e ornamentado.

Agora, considere três trechos dos diálogos de três personagens diferentes e compare-os, usando o exercício anterior. Será que todos esses personagens têm falas semelhantes? (Esse é um erro comum – mesmo na obra de grandes escritores.) Ou será que seus padrões de discurso refletem o fato de que eles têm contextos diferentes, trabalhos diferentes, vidas diferentes?

Por fim, observe quaisquer mudanças em relação aos padrões de pontuação e letras maiúsculas. O autor se vale de fragmentos ou frases contínuas? Como são grafados os nomes próprios? O diálogo é marcado de forma tradicional ou destacado de outra maneira? Se *houver* mudanças de padrão, como isso altera sua experiência de leitura? Tente reescrever uma sentença ou um parágrafo (ou mais), reinserindo as convenções que você aprendeu na escola. Compare com o original. Qual é a nova impressão que causa sua reescrita?

Imagens e metáforas. Há alguma imagem particular repetida com frequência? Os personagens se veem constantemente atravessando rios ou caminhando por florestas? Há alguma cor em particular (um vestido branco, uma rosa branca, um céu branco) que aparece mais de uma vez? Em *O Grande Gatsby*, um par de enormes olhos de madeira, abandonados pelo oculista que queria usá-los em um *outdoor*, aparece triste sobre uma planície cinzenta. Em *Possessão*, A. S. Byatt faz um ótimo uso das cores verde e azul e de sua relação com a água e o gelo glacial.

Uma vez que você tenha identificado uma imagem recorrente, pergunte-se: isso é uma metáfora? Em caso afirmativo, o que ela representa? Uma *metáfora* é um objeto físico ou ato que representa outra coisa – uma atitude, uma situação, uma verdade. Uma metáfora é diferente de uma alegoria. Uma alegoria envolve uma correspondência equivalente entre diferentes elementos da história e as realidades que eles representam; uma alegoria é um *conjunto* de metáforas relacionadas, enquanto a metáfora é uma única imagem que pode ter múltiplos sentidos. Os enormes olhos de madeira em *Gatsby* são recorrentes. Como os olhos de Deus, eles estão vigiando os personagens constantemente, mas são cegos e indiferentes e não dão sentido à vida dos que estão sob seu olhar fixo. Eles também olham por sobre uma planície, que poderia ser transformada em um movimentado bairro comercial, mas se tornou um descampado. Assim, os olhos de madeira servem de metáfora para a ausência de Deus, mas também chamam a nossa atenção para o vazio essencial na vida esplêndida e próspera de Daisy e seu círculo.

Cenas de abertura e conclusão. Agora, tome um tempo para examinar as cenas de abertura e conclusão. O início de um romance deverá atraí-lo imediatamente para o problema central de uma história. O escritor está sugerindo um mistério ao começar a esboçar um cenário incompleto que você não consegue entender imediatamente? Se for isso, quem sabe a intenção do livro seja mostrar como os seres humanos são capazes de superar conhecimentos parciais, usando sua perspicácia e determinação para dar sentido à confusão. O livro começa com violência e cor, prendendo-o pela pura ação? Sendo assim, quem sabe a intenção seja a de retratar os seres humanos como ocupados e eficientes

em seu mundo. Ele começa com passividade e estagnação? Talvez a intenção seja justamente o contrário: revelar o desamparo essencial da humanidade. “É uma verdade universalmente reconhecida”, começa Jane Austen em *Orgulho e Preconceito*, “que um homem solteiro, de posse de boa fortuna, deve estar atrás de uma esposa”.^[62] Essa sentença simples contém todos os maiores temas do romance: a necessidade de casamento, o desejo de prosperidade e independência, e a natureza volúvel das “verdades universalmente reconhecidas”, pois os personagens veem suas convicções mais profundas serem rechaçadas, uma a uma, à medida que a história vai se desdobrando. Henry James começa *Retrato de uma Senhora* com um chá no jardim da frente de uma casa inglesa: “O verdadeiro crepúsculo tardaria ainda algumas horas”, escreve ele, “porém a torrente de luz de verão já refluía, a atmosfera tornara-se branda, as sombras alongavam-se sobre a relva macia e densa”.^[63] A tranquilidade e a languidez do cenário europeu são logo estilhaçadas pela chegada de um norte-americano vigoroso, e esse conflito entre as culturas antiga e nova é a preocupação central de James.

Agora que você considerou a abertura, vá ao final. John Gardner sugere, em *A Arte da Ficção*, que as histórias têm dois tipos de desfechos. Temos a *resolução*, quando “nenhum acontecimento adicional pode se dar (o assassino foi pego e enforcado, o diamante foi encontrado e devolvido ao seu dono, a dama arredia foi capturada e se casou)”. Em contraste a esse tipo, temos o final da *exaustão lógica*, em que os personagens alcançaram “o estágio da repetição infinita; mais eventos podem se seguir [...], mas todos eles vão expressar a mesma coisa – por exemplo, o aprisionamento dos personagens em rituais

vazios ou alguma reação consistentemente errada em relação às pressões de seu ambiente”.^[64]

Que tipo de final tem o livro? A *resolução* descrita por Gardner mostra certa confiança de que podemos triunfar sobre o nosso mundo, controlar nossa existência descobrindo regras que podemos seguir para obter sucesso (ou fracassar de forma desastrosa). O final da *exaustão lógica*, por outro lado, mostra que estamos imobilizados, impotentes, condenados a repetir sempre as mesmas ações. Cada tipo de final demonstra certa filosofia sobre a natureza da vida humana. Você concorda com essa filosofia?

Esta questão (será que eu *concordo*?) nos leva ao terceiro estágio de leitura: a fase retórica.

TERCEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO RETÓRICO

Suas respostas às questões do estágio lógico devem começar a revelar as ideias que estão no âmago de cada romance. Ao longo do estágio retórico, você terá de decidir se concorda com aquelas ideias ou não.

Esses grandes romances são tão diferentes entre si – e a sua abordagem dependerá muito das suas próprias filosofias de vida, crenças religiosas, experiências de trabalho e lazer e vida familiar – que não sou capaz de estabelecer “tópicos de discussão” assim de um modo rápido e concreto. Contudo, posso sugerir alguns tópicos que ajudarão você a começar o processo de interação com as ideias dos romances. Lembre-se de que o exame do romance feito no estágio retórico deve ocorrer com outro leitor. Você inicia o diálogo respondendo a uma das perguntas a seguir e pede que seu parceiro de leitura faça o mesmo. Se você conduzir suas discussões por carta ou e-mail, sua carta inicial poderá

consistir em apenas alguns parágrafos que respondam a uma das questões a seguir; seu parceiro de leitura poderá responder com as próprias ideias; e, então, você poderá partir para a próxima pergunta. Mesmo se estiver discutindo o livro cara a cara com seu parceiro, anote suas respostas no diário, de modo que essas anotações sirvam de “histórico” do desenvolvimento de suas ideias sobre a leitura de ficção.

Que perguntas você deve fazer? A maioria delas estará relacionada a uma dúvida central: esse livro apresenta um retrato preciso da vida? *Ele é verdadeiro?*

As ideias que você discutirá no estágio retórico da leitura de romances têm a ver com a natureza da experiência humana: qual o perfil das pessoas? O que as orienta e as molda? Será que somos livres? Se não, o que nos prende e restringe? Há algum homem ou mulher ideais? *Existe* algo como um ideal de homem ou mulher – ou essa ideia, em si, sugere algum tipo de “verdade” transcendental que não passa de ilusão?

Você simpatiza com os personagens? Com quais e por quê? Você é capaz de achar algum ponto de empatia (identificação emocional ou intelectual) com cada personagem principal? O dilema dos personagens, ou sua reação ao dilema, precisa provocar algum tipo de reconhecimento; mesmo nos personagens mais bizarros e maníacos deve haver alguma coisa que possamos reconhecer. “Embora possamos ver de cara que o Capitão Ahab é um louco”, observa John Gardner, “atestamos sua sede furiosa pelo conhecimento da verdade”.

Em um grande romance, mesmo os malfeitores possuem alguma emoção ou motivação com que o leitor possa se identificar. O bandido do romance é um vilão não por ser um monstro, mas porque alguma qualidade real dele foi distorcida e exagerada, até se tornar destrutiva.

De maneira semelhante, a heroína não deve possuir uma bondade em estado puro; ninguém se identificaria com um personagem assim. Sua grandeza deve resultar da sua vitória sobre defeitos que podemos compartilhar ou com os quais nos identificamos. Se ela deixa de ser vitoriosa, como Lily Bart em *A Casa da Felicidade*, de Edith Wharton, devemos sentir que sua derrota poderia ser a nossa; se estivéssemos no lugar dela, nós também poderíamos ter sucumbido.

Tente identificar qual traço de personalidade lhe permite simpatizar ou não com cada personagem: a busca de Ahab pela verdade; o desejo de beleza de Lily Bart; a sede de liberdade de Huck Finn. Você sente essa qualidade em si mesmo, ou a observa nos outros? Será que essa qualidade se encontra distorcida, ou exagerada, ou de alguma forma infringindo as regras no romance? Que tendência oposta a destrói ou se coloca no caminho de seu florescimento completo? Você também reconhece esse impulso contrário em si mesmo?

Depois, reflita: o autor escolheu essa qualidade como característica central do personagem. Será que ele está fazendo uma afirmação, através dessa escolha, sobre a condição humana – sobre os desejos universais que todos os seres humanos compartilham, e a oposição que todos nós também encaramos quando tentamos satisfazer esses anseios?

A técnica do escritor lhe dá uma ideia de sua “tese central” – de sua compreensão da condição humana? O ponto de vista, o cenário, o uso de detalhes, as reflexões via fluxo de consciência: cada uma dessas técnicas pode implicar certo compromisso filosófico do escritor. Considere as implicações do seu ponto de vista. Os narradores do século XIX gostavam do ponto de vista que lhes permitia (de fato) assumir a posição de Deus: ver tudo, descrever tudo e emitir juízos morais sobre

todos os fatos. No entanto, não são poucos os críticos que observaram que o declínio lento do uso do ponto de vista onisciente teve paralelo no declínio da crença tradicional em Deus como ser que tudo vê e tudo determina. Sem o ponto de vista onisciente, não há ponto de vista “padrão” único, normal; cada personagem tem uma perspectiva diferente sobre o que está acontecendo, e nenhum ponto de vista é definido como o *verdadeiro*.

O que a perspectiva do livro lhe diz sobre a forma como os seres humanos são moldados? Se o romancista acredita que somos produtos do nosso meio – que o espaço e o tempo em que vivemos determinam quem somos –, ele prestará atenção redobrada às paisagens físicas. No entanto, se ele crê que o homem é uma alma livre, com poder de controlar o seu entorno, será mais provável que se concentre no que se passa dentro da cabeça dos personagens. Em vez de descrições minuciosas do cenário físico, produzirá registros não menos detalhados de emoções, pensamentos e estados de espírito.

O romance é autorreflexivo? Descobrir mais sobre a condição humana a partir de um romance: isso é mesmo possível? Histórias sobre as pessoas podem expressar verdades? Será que as palavras escritas podem comunicar algo de verdadeiramente significativo sobre a existência?

A resposta a essas questões não é um *sim* automático. O romancista presume que, enquanto escreve, suas palavras transmitem algum tipo de sentido real para os leitores; que a existência humana pode ser reduzida a uma página e, ainda assim, permanecer reconhecível. A maioria dos escritores, no entanto, também tem sérias dúvidas sobre se isso realmente acontece. O romance reconhece essa tensão? Ele chama a

atenção para si mesmo ou para os atos de ler e escrever? Os personagens da história também leem? O que eles ganham com a sua leitura? Há tipos de leitura que são louvados e outros, condenados? Os personagens escrevem? Se esse for o caso, o que eles esperam alcançar através de seus escritos? Eles são imortalizados ou destruídos pelo que colocam no papel?

Se o romance for autorreflexivo, ele afirma que a narração de histórias *pode* levar a uma declaração dotada de sentido sobre a existência humana – ou será que ele questiona essa possibilidade? Os romances *D. Quixote* e *Possessão* estão separados um do outro por quase quatrocentos anos. Contudo, ambos os escritores refletem sobre o ato de ler e escrever. *D. Quixote* perde a noção da realidade pelo excesso de leitura; os personagens centrais de *Possessão* são redescobertos por meio de histórias, poemas e cartas que deixaram para trás.

O escritor foi influenciado por sua época? A resposta do senso comum a essa pergunta pareceria ser *afirmativa*. Entretanto, esse foi, por muitas décadas, um tópico bastante debatido, com os chamados *formalistas* afirmando que um romance deve ser tratado nos próprios termos, como um artefato que não tem nada a ver com seu tempo (ou com seu autor, se chegar a tanto), e que o conhecimento da época do autor não contribui em *nada* para a compreensão da obra em questão.

É cada vez mais difícil defender que seja possível ler *O Grande Gatsby*, por exemplo, sem saber nada sobre os Estados Unidos da década de 1920. Contudo, agora o pêndulo balançou para o extremo oposto, com críticos literários que afirmam que um romance não é nada *além* de um produto de seu tempo, devendo ser lido como um tipo de história imaginativa, uma reflexão sobre os costumes sociais – em

particular aqueles que oprimem uma raça, um gênero ou uma classe específica. Assim, *A Letra Escarlate* conta-nos como os puritanos tratavam as mulheres adúlteras, *As Aventuras de Huckleberry Finn* é sobre a escravidão em meados do século XIX, e *Coração das Trevas* revela a mentalidade dos colonialistas em relação aos povos nativos.

Tudo isso é verdade, mas esses romances são muito mais do que reflexões sobre seu próprio tempo; vê-los em princípio como mini-histórias da cultura seria reduzi-los. O leitor sensível deverá optar pelo caminho do meio: pressupor que o escritor tenha sido influenciado pela sabedoria aceita pela sua época, mas também conceder-lhe o benefício da imaginação. Talvez ele tenha sido capaz, quanto a alguns aspectos do romance, de dar um salto imaginativo que o levou além dos seus contemporâneos.

Como parte de sua discussão no estágio retórico, você pode querer ler uma breve história dos tempos em que o escritor viveu. Esse não precisa ser um projeto enorme; algumas poucas páginas de um texto básico lhe darão uma ideia da época do escritor. A lista de romances tende a focar obras americanas e inglesas, de modo que você pode pensar em adquirir *History of the American People* [História do Povo Americano], de Paul Johnson, ou *America: A Narrative History* [América: Uma História Narrativa], de George Brown Tindall, e *Oxford History of Britain* [História Britânica], de Kenneth O. Morgan. Uma história um pouco mais detalhada – e que dá um pouco mais de atenção às tendências sociais e culturais – é *A History of England* [História da Inglaterra], de Clayton Roberts e David Roberts, nos dois volumes que se seguem: *Volume I: Prehistory to 1714* [Volume I: Da Pré-História a 1714], e *Volume II: 1688 to the Present* [Volume II: De 1688 ao Presente]. Para uma visão mais ampla do mundo, procure por *Penguin History of the*

World [Penguin História do Mundo], de John Morris Roberts, edição revista em 2014.

Uma regra de ouro é ler as obras publicadas vinte anos antes e vinte anos depois do lançamento do livro em questão, de modo que, ao ler *O Peregrino*, por exemplo, você possa ler a respeito dos eventos ocorridos entre 1660 e 1700. Provavelmente será útil manter algum tipo de breve linha do tempo, em qualquer uma das margens da parte de cima do seu diário ou em folhas à parte, para que possa se lembrar de acontecimentos importantes.

Se isso for demais para você, pode pular essa parte do estágio retórico concernente a leituras complementares. É melhor ler o romance e deixar a parte histórica de lado do que desistir de todo o projeto. Por outro lado, você não entenderá *As Aventuras de Huckleberry Finn* por inteiro sem antes ter lido sobre a lei dos escravos fugitivos; e *1984* não terá sentido completo se você não souber alguma coisa sobre a política e a cultura britânicas de 1949, quando George Orwell escreveu sua arenga pessimista.

Há alguma tese nesse livro? Agora, tente reunir essas diferentes considerações em uma declaração final: o que exatamente o escritor está lhe dizendo?

Um romance não é uma tese, e uma história nunca deve ser reduzida a um silogismo. O propósito mais importante do romancista é conduzi-lo através da experiência, e não o convencer de alguma coisa. No entanto, muitos romances *contêm* alguma ideia. O escritor, ao descrever a vida de um personagem particular, faz uma declaração sobre a condição humana em geral. Jack Gladney, o professor de estudos sobre Hitler que protagoniza o romance *Ruído Branco*, de DeLillo, está se

afofando no caráter efêmero de sua cultura; e isso, DeLillo quer nos dizer, acontece com todos nós. Os personagens infelizes de Thomas Hardy lutam contra as forças naturais implacáveis que os empurram sucessivamente para a lama, da qual estão sempre se esforçando para sair. Só que eles *sempre* perdem. E isso, Hardy quer que você saiba, aplica-se a todos nós.

Então, pense sobre o que acontece aos personagens principais e *por quê*. Há alguma questão discutida em torno da sorte do herói (ou da heroína), ou da queda do vilão?

Você concorda? Agora, você pode se fazer aquela derradeira pergunta sugerida anteriormente: essa obra é *verdadeira*?

Aqui você deverá considerar dois sentidos da palavra *verdade*. Um romance que é convincente, vivo, atraente, cuidadosamente escrito, de modo que cada detalhe corresponda à realidade, um romance que o chama para dentro do seu mundo e o mantém interessado no destino dos seus personagens – esse romance é *real* e reflete nossas experiências do mundo. Contudo, uma obra pode ser verdadeira nesse sentido e, ao mesmo tempo, apresentar uma ideia sobre como a experiência humana *deveria ser* e que seja contrária às nossas convicções.

Ou, então, uma obra pode retratar em cores vivas um aspecto da existência humana, ao mesmo tempo que sugere que esse é o único nível de vida que os homens podem ter.

Uma história pode, ainda, sugerir que sequer *existe* um “deveria ser” – nada existe pelo que lutar além daquilo que vemos, nada para acreditar além do que já existe.

Podemos rejeitar essas ideias com todas as forças, sem, no entanto, deixar de “acreditar” no livro. Então, em que sentido pode o livro ser

considerado *verdadeiro*?

Relacionada a essa, há uma indagação final: o que *pretende* uma obra ficcional? A troco de que você está lendo ficção, afinal? Você esperava descobrir alguma verdade sobre a natureza humana? Um romance deve revelar alguma verdade dura, difícil de encarar sobre nós mesmos? Será que os romances revelam o fim inevitável de certas linhas de conduta? Ou será que são, pelo contrário, agentes de mudança moral? Será que eles nos propõem modelos para que possamos alinhar nossos caminhos? Essa ideia – de que a ficção nos fornece modelos – tem, em si, um pressuposto subjacente: de que existe algum padrão para o comportamento humano que se aplica a todos nós, a todas as culturas, e nosso objetivo na vida é descobrir tal padrão.

Certa vez, uma ideia oposta a essa foi expressa por Alexander Pope na frase: “Tudo o que é, está certo”. Nenhum romance esboça um ideal único, pois achar que existe um padrão imutável de comportamento, que rege os povos em todos os tempos, seria uma posição intolerante e míope. Não compete ao romance fornecer modelos. Ele simplesmente explora realidades: ele abre inúmeras portas para você perscrutar, mas não sugere quais limiares você deve cruzar.

LISTA COMENTADA DE ROMANCES

Defoe, Richardson e Fielding ajudaram a criar o romance, mas não estão nesta lista; os estudiosos de literatura os acham fascinantes, mas a prosa deles é indubitavelmente datada. “[E] tal se deu com Lady Booby”, escreve Richardson em *Pamela*, “que calhou de estar passeando de braços dados com Joey uma manhã no Hyde Park quando Lady Tittle e Lady Tattle passaram acidentalmente em seu coche. – Benzam-me –

disse Lady Tittle –, *posso crer em meus olhos? Será aquela Lady Booby?*”.[65]

Pamela e Joseph Andrews, de Fielding, são, os dois, sátiras, gênero que fica datado com mais rapidez. A prosa de Defoe se dá ligeiramente melhor, mas longos trechos de *Robinson Crusóé* são dedicados a pequenos diários de viagens, um gênero popular na época. (“Ocorreu, para minha maior infelicidade, que o tempo ficou encoberto por três ou quatro dias enquanto eu percorria esse vale. Não tendo como ver o sol, eu errava de um lado para outro num grande desconforto e fui finalmente obrigado a seguir até a beira-mar, procurar meu poste e depois voltar pelo mesmo caminho que já tinha percorrido. E então, em etapas fáceis, retornei até minha casa com um tempo muito quente, o que deixava muito pesadas minha arma, a munição, a machadinha e o mais que eu carregava.” E mais do mesmo, em que nada de especial acontece.)[66]

Assim, nossa Lista Comentada de Romances começa com Cervantes, que precedeu esses escritores ingleses, e depois passa para Bunyan e Swift. A lista tende a apresentar romances originalmente escritos em inglês (literaturas americana e britânica), embora eu tenha tentado incluir importantes obras da literatura mundial, disponíveis em traduções acessíveis. Essa lista é representativa, não detalhada; os romances que constam dela foram escolhidos não apenas pelo seu valor permanente, mas também porque ilustram um estágio importante no desenvolvimento do romance (o impulso alegórico, no caso de Bunyan), ou porque suas ideias e seus personagens hoje fazem parte da nossa linguagem.

Os comentários a seguir pretendem ajudá-lo a aproveitar mais sua primeira leitura. Para muitos dos romances mais antigos, disponibilizo

um breve resumo do enredo. O prazer em ler esses romances não está em descobrir o que acontece (como se fossem dramas policiais da TV), mas nos caminhos pelos quais o autor transita para falar das antigas estruturas de amor e matrimônio, ambição e falência, ganância e catástrofe. Se preferir se surpreender, pode pular esses comentários e deixar a leitura deles para depois.

Leia a lista a seguir em ordem cronológica:

MIGUEL DE CERVANTES

D. QUIXOTE

(1605)

Edições recomendadas: *Dom Quixote*. 2 vol. Trad. Ernani Ssó. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha. 2 vol. Trad. Sergio Molina. São Paulo, Editora 34, 2002-2007.

Alonso Quixada, um pobre fidalgo interiorano com muita imaginação e sem muito dinheiro, torna-se tão enfeitiçado pelas histórias de cavalaria que lê sem parar, a ponto de vender um terreno bom para o cultivo só para comprar livros. Em pouco tempo, passa a imaginar que está vivendo em uma história romanesca; ele se rebatiza como Dom Quixote, elege uma moça da vila como sua bela donzela, recruta o camponês Sancho Pança como escudeiro e parte para a sua busca. Cervantes faz uso das convenções literárias do conto *picaresco*, em que um vagabundo perambula pelos campos aproveitando-se da ingenuidade das pessoas que encontra pelo caminho. Contudo, Dom Quixote é inocente nessa jornada, e as pessoas que encontra (há 669 personagens em *D. Quixote*) em geral são cabeças-duras que não toleram as suas fantasias. Dom Quixote e Sancho Pança caminham de aventura em

aventura, enquanto os amigos e os vizinhos de Quixote tramam capturá-lo e trazê-lo de volta para casa. No fim, eles são bem-sucedidos, e Dom Quixote é levado de volta para La Mancha, para tratar sua loucura. Enquanto ele se recupera vestindo um pijama verde de flanela, o jovem Sansão Carrasco, filho de um vizinho, volta da universidade com a notícia de que as aventuras de Dom Quixote foram postas em livro com mais de mil e duzentos exemplares impressos! Entusiasmados com sua fama, Sancho e Dom Quixote partem para outra aventura. Carrasco, que foi recrutado pela vila para trazer o velho homem mais uma vez de volta, faz-se passar por outro cavaleiro e persegue a dupla através de uma série completa de aventuras. Por fim, atuando como o “Cavaleiro da Branca Lua”, ele derrota Dom Quixote e o manda para casa; Dom Quixote trota de volta para sua fazenda, mas logo adoece, tem febre alta e morre. À primeira vista, *Dom Quixote* é uma contradição, um romance antilivro. A loucura de Dom Quixote é provocada pela leitura; Sansão Carrasco, o universitário graduado, é vingativo e ineficaz. No final do romance, o pobre fidalgo, Alonso Quixada, morre e é enterrado. Entretanto, Dom Quixote, o cavaleiro criado pela leitura e mantido vivo pela escrita, vive para sempre. As aventuras de Dom Quixote são divertidas, mas o verdadeiro fascínio de *D. Quixote* encontra-se na atenção constante de Miguel de Cervantes à maneira como as fábulas podem se tornar verdadeiras na imaginação do leitor.

JOHN BUNYAN

O Peregrino

(1679)

Edição recomendada: *O Peregrino*. 2. ed. revisada. Trad. Gordon Silva Hop.

São Paulo, Mundo Cristão, 2008.

Tanto *Dom Quixote* quanto *O Peregrino* ocorrem no mundo da fantasia, em claro contraste com o mundo real. O herói de Cervantes é louco; a narrativa de John Bunyan é um sonho. No sonho, o herói esfarrapado, Cristão, tem um fardo nas costas e um livro na mão; o fardo está arruinando a vida dele, e o livro lhe diz que deve fugir de casa para não ser destruído. Um visitante misterioso, chamado Evangelista, indica-lhe uma porta estreita, coberta de vime. Cristão acaba conseguindo passar pela porta e encontra uma cruz, ponto no qual o fardo cai de suas costas. Contudo, esse é apenas o começo de sua missão espiritual; agora ele deve iniciar uma jornada até a Cidade Celestial. No caminho, ele luta contra o monstro Apolônio, escapa dos *goblins*,^[67] que assombram o Vale da Sombra da Morte, resiste às tentações da Feira das Vaidades (uma cidade convencida das virtudes do capitalismo desenfreado), cruza espadas com o Gigante Desespero e, finalmente, atinge o Rio da Morte, onde o “grande horror” recai sobre ele. Resgatado por Esperança, alcança a praia e é escoltado por homens reluzentes até a presença de Deus (a sequência de *O Peregrino*, escrita seis anos depois do primeiro livro, é muitas vezes reeditada como Parte II; ela conta a história da esposa de Cristão, Cristiana e seus quatro filhos, que seguem seus passos alguns anos mais tarde). Cristão, como bom clérigo puritano, está propenso a demonstrar verdades espirituais de forma sistemática, quantitativa, como se as verdades espirituais não fossem nada mais do que uma “questão de preencher um formulário pré-impresso. Não obstante, a ameaça do inferno nunca está ausente em *O Peregrino*. Quando Cristão entra triunfante na Cidade, ele vê outro peregrino levado a uma porta misteriosa aos pés da cidade, para a qual ele se precipita. “Então eu vi”, termina ele sobriamente, “que há um caminho para o Inferno, mesmo diante dos Portões do Céu”.

JONATHAN SWIFT

VIAGENS DE GULLIVER

(1726)

Edição recomendada: *Viagens de Gulliver*. Trad. Paulo Henriques Britto.

São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

Lemuel Gulliver, cirurgião de um navio, tenta navegar do ponto A ao ponto B, mas a má navegação, ataques de piratas, motins e tempestades fazem-no sair do curso o tempo todo. Primeiro ele naufraga na ilha de Lilipute, onde é aprisionado por pessoas de aproximadamente oito centímetros de altura (uma verdadeira façanha). Quando finalmente consegue escapar para a Inglaterra, seus conterrâneos o atacam como um ser grotescamente imenso. Na segunda viagem de Gulliver, ele acaba em uma ilha de gigantes, onde é tratado como um animal doméstico. Dessa vez, é resgatado por uma águia que o agarra e solta sobre o mar, perto de um navio britânico. De volta à Inglaterra, porém, ele sofre da mesma incômoda mudança de percepção; seus conterrâneos agora lhe parecem anões. Incansável, planeja outra viagem para longe de casa e descobre Laputa, uma ilha voadora onde os homens são obcecados pela música e pela matemática, enquanto as mulheres cobiçam os homens menos preocupados da ilha vizinha. A quarta e última viagem de Gulliver o leva a uma ilha habitada em parte por criaturas bárbaras, meio humanas, chamadas Yahoos, e em parte por cavalos graciosos, inteligentes, chamados Houyhnhnms. Quando finalmente volta são e salvo para a Inglaterra, Gulliver fica tão revoltado com os seus conterrâneos (que agora lhe parecem Yahoos) que compra dois cavalos e se muda para dentro de um estábulo, a fim de morar com eles. Pobre Gulliver: supõe-se que as viagens ampliam horizontes, mas conviver com versões exageradas do comportamento humano termina por

restringi-lo ao ódio obstinado por toda a raça humana. As *Viagens de Gulliver* são uma aventura da percepção e (parcialmente) do poder da propaganda; Swift leva você a ver as coisas através dos olhos de Gulliver e a aceitar as versões que ele tem dos eventos – fazendo com que, sem perceber, você muitas vezes se volte para bem longe da “verdade”.

JANE AUSTEN

ORGULHO E PRECONCEITO

(1815)

Edição recomendada: *Orgulho e Preconceito*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza.

São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Orgulho e Preconceito não lida com o mundo masculino de aventuras e viagens marítimas, mas com o mundo interno das mulheres, antecipando, desse modo, em dois séculos, o *boom* de Oprah na ficção feminina. O romance começa assim: “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro, de posse de boa fortuna, deve estar atrás de uma esposa”. Uma esposa é a cereja do bolo para Charles Bingley e Fitzwilliam Darcy, dois solteirões endinheirados e em uma posição incontestável no mundo. Sem maridos, entretanto, as cinco filhas da empobrecida família Bennet só podem ter perspectivas de um lento declínio para a pobreza. Quando o sr Bingley aluga uma casa na vizinhança, a filha mais velha, meiga e dócil, apaixonou-se por ele. No entanto, o amigo dele, Sr. Darcy, fica estupefocado com a vulgaridade da Sra. Bennet e a baixa condição social do resto da família, convencendo seu amigo volúvel a desistir de Jane. Nesse meio-tempo, o Sr. Darcy, contra a própria vontade, sente-se atraído pela segunda filha, Elizabeth, e acaba pedindo sua mão em casamento da forma mais desagradável possível. Elizabeth o rejeita, indignada. Um libertino dissoluto, que foi

amigo de infância de Darcy, seduz a irmã mais nova, a selvagem e incontrolável Lydia – e Darcy se empenha em corrigir a situação. Ele também empurra Bingley para Jane, e Elizabeth, tranquilizada por essas provas de mudança de atitude, concorda em se casar com ele. Seu pai consente (“De fato, ele é o tipo de homem”, observa o Sr. Bennet, “a quem eu não ousaria negar coisa nenhuma que ele condescendesse em me pedir”), e o livro termina com um casamento duplo. *Orgulho e Preconceito* é um dos romances mais agradáveis da literatura, mas termina com uma pergunta não respondida: Elizabeth, que se irritava com um mundo em que a aparência é tudo, muda-se para o meio dele ao se casar com um dos homens mais ricos (e mais conservadores) da Inglaterra. Como será que ela vai lidar com a nova vida?

CHARLES DICKENS

OLIVER TWIST

(1838)

Edição recomendada: *Oliver Twist*. Trad. Machado de Assis e Ricardo Lísias.

São Paulo, Hedra, 2002. (A tradução de Machado foi originalmente publicada no *Jornal da Tarde*, do Rio de Janeiro, entre 23 de abril e 23 de agosto de 1870.)

Uma garota desconhecida dá à luz uma criança em um asilo e morre sem revelar a sua identidade; seu bebê, que acabara de nascer, está deitado ofegante em um colchão de lã grossa. Se o bebê estivesse “cercado de avós cuidadosos [...] e de médicos de grande sabedoria, ele inevitável e indubitavelmente teria morrido em questão de minutos”. Como, no entanto, ninguém está presente, a não ser um médico sobrecarregado e uma enfermeira bêbada, o bebê sobrevive. É com essa ironia do destino que somos apresentados a Oliver Twist, a criança órfã que merece todo o amor e cuidado do mundo, mas que, ao contrário, é usada pelos adultos desde a sua infância. A enfermeira que o cria rouba

suas esmolas; a paróquia o aluga por cinco libras para um fabricante de caixões; quando ele foge para Londres, Fagin, um receptador de objetos roubados, o ensina a esvaziar os bolsos dos transeuntes. Oliver é resgatado das ruas pelo próspero Sr. Brownlow, mas dois outros ladrões, Monks e Sikes (com ajuda da amante prostituta de Sikes, Nancy), sequestram-no de volta e o forçam a ajudá-los em um roubo. As proprietárias da casa, Sra. Maylie e sua sobrinha, Rose, pegam Oliver em flagrante e decidem adotá-lo, mas Monks e Sikes estão determinados a sequestrar a criança novamente. Nancy, que começa a se arrepender de seu envolvimento, avisa Rose e a Sra. Maylie sobre o plano de sequestro; quando Sikes descobre a traição, bate nela até matá-la (Dickens é um observador perspicaz de fenômenos para os quais não há rótulo clínico: “Tenho de voltar”, conta Nancy a Rose, que tenta convencê-la a abandonar Sikes. “Sinto-me atraída por ele, apesar de todo o sofrimento e dos maus-tratos por que passei; e penso que sempre me sentiria, mesmo se soubesse que acabaria morrendo nas mãos dele.”) Oliver apresenta Rose e a Sra. Maylie ao seu benfeitor anterior, Sr. Brownlow, e os três adultos armam uma cilada para Sikes e Monks quando estes fazem sua tentativa de sequestro. Sikes se enforca por acidente enquanto tenta escapar da emboscada. Monks é capturado e revela ser o meio-irmão ilegítimo de Oliver; sua perseguição a Oliver devia-se à sua tentativa de roubar a herança do menino. Em duas das coincidências mais impressionantes, Rose revela ser tia de Oliver, e Brownlow se dá conta de que ambos, Monks e Oliver, são filhos de um antigo colega de escola dele, Edward Leeford. O enredo pouco provável de Dickens (deixei três quartos dele de fora) pretende demonstrar que as crianças só sobrevivem em Londres por pura sorte, porque indivíduos benevolentes ficam com pena delas. *Oliver Twist* recebeu originalmente o subtítulo de

The Parish Boy's Progress [O Progresso do Pequenino da Paróquia], em uma alusão satírica ao título de Bunyan. Cristão é um homem maduro, que pode ir atrás do próprio destino, mas *Oliver Twist* é inteiramente dependente da boa vontade de estranhos.

CHARLOTTE BRONTË

JANE EYRE

(1847)

Edições recomendadas: *Jane Eyre*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

Jane Eyre. Trad. Heloisa Seixas. Rio de Janeiro, José Olympio, 2021.

Jane Eyre, uma órfã criada por uma tia que não gosta dela e por primos que a atormentam, primeiro escapa da escola, depois assume o cargo de governanta em uma propriedade rural de Thornfield. Seu patrão, o arrojado e manipulador Sr. Rochester, persuade Jane a se casar com ele; ela aceita, mas no dia de seu casamento descobre que a risada estranha e maníaca e os acontecimentos sobrenaturais na casa são causados pela esposa do Dr. Rochester, Bertha, que havia ficado louca pouco tempo depois de seu casamento e se encontra confinada no sótão. Rochester, impedido de cometer bigamia, tenta convencer Jane a viver com ele; mas ela foge por entre os pântanos e acaba na casa de parentes distantes, a família Rivers. Ela fica com as irmãs Diana e Mary e é cortejada pelo irmão delas, o devoto e reservado St. John Rivers. Quando, porém, St. John se declara, dizendo a Jane que Deus a havia convocado para ser tanto sua esposa quanto sua assistente nas viagens missionárias que faz, Jane recusa. Felizmente, ela herda uma pequena quantia de dinheiro de um tio distante, o que lhe dá um pouco mais de independência. Ponderando seu próximo passo, Jane tem uma visão repentina e viva do Sr. Rochester chamando-a. Ela volta para uma

Thornfield em cinzas e ruínas. A esposa louca de Rochester havia posto fogo na casa consigo dentro; Rochester vê-se agora livre para casar-se de novo, embora tenha ficado cego e marcado pelo fogo. Jane casa-se com ele assim mesmo (“Querido Leitor”, anuncia ela, em um dos trechos mais famosos, “eu me casei com ele”), cuida dele e, no fim do romance, os dois têm um filho. Rochester é um dos grandes canalhas da literatura: *sexy*, charmoso, rico e de má reputação. Em Jane, Charlotte Brontë cria a mulher perfeita para ele; ela se recusa a tornar-se sua esposa até que ela, não ele, possa ser a parte dominante do casal.

NATHANIEL HAWTHORNE

A LETRA ESCARLATE

(1850)

Edições recomendadas: *A Letra Escarlata*. Trad. Cecília Gouvêa.

São Paulo, Abril, 2012.

A Letra Escarlata. Trad. Christian Schwartz. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Muitos anos depois de o marido se perder no mar, Hester Prynne fica grávida. Sua comunidade puritana ameaça executá-la por adultério, mas, quando o pastor, Arthur Dimmesdale, intervém em seu favor, os mais velhos da vila permitem que ela continue viva – desde que use uma letra A escarlata costurada na parte da frente de seu vestido. Hester dá à luz sua filha, Pearl, e vive sossegada, até que um estrangeiro aparece na cidade. Esse homem, marcado pelo tempo, passara longos anos entre os índios; ele diz se chamar Roger Chillingworth, mas Hester o reconhece como seu marido desaparecido. Humilhado pela gravidez de Hester, Chillingworth se recusa a revelar sua identidade real à cidade. Em vez disso, insinua-se como amigo de Arthur Dimmesdale, que ele suspeita (com razão) ser o pai de Pearl. Sob a aparência de camaradagem

masculina, ele submete Dimmesdale à tortura mental, até que o pastor sobe ao púlpito e confessa seu pecado diante da cidade toda; abre a camisa para revelar um estigma bizarro (um A que se formou na carne do seu peito), e morre em seguida. Chillingworth, privado do rato que fazia parte de seu joguinho de gato e rato, também morre. Hester se muda para longe com Pearl, mas reaparece inesperadamente alguns anos mais tarde, usando ainda o A costurado em seu vestido, e prossegue vivendo em Massachusetts até a sua morte. Pearl, que nasceu fora dos constrangimentos legais da sociedade, consegue escapar de todas as pressões sociais e viver feliz para sempre; mas só alcança essa liberdade abandonando definitivamente o mundo anglo-americano, casando-se com um nobre misterioso. (Ninguém nunca o viu, mas Hester recebe com frequência cartas com um “brasão desconhecido para a heráldica inglesa”.)

HERMAN MELVILLE

MOBY DICK

(1851)

Edição recomendada: *Moby Dick, ou A Baleia*. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, Editora 34, 2019.

Um diretor de escola (cujas verdadeira identidade nunca é revelada, ainda que ele nos diga para chamá-lo de “Ishmael”) decide, irrequieto, mudar de vida. Ele embarca no navio baleeiro *Pequod* junto com o arpoador Queequeg, um canibal tatuado dos mares do sul. O capitão do *Pequod* é Ahab, um baleeiro maníaco com uma cicatriz que atravessa todo o seu corpo e uma perna de madeira. Ahab está determinado a encontrar e matar a grande baleia branca Moby Dick. Quando finalmente a baleia é localizada, baixam-se barcos do navio para caçá-la;

Ahab está no barco da frente, mas Moby Dick ataca seu barco e o destrói. Ahab é resgatado e mais uma vez a tripulação persegue a baleia branca. No terceiro dia da caçada, a baleia se lança contra o próprio navio e o estilhaça; a corda do arpão de Ahab se enrola em torno do seu pescoço e o arrasta para debaixo da água; a tripulação toda morre, exceto Ishmael, que é resgatado por um navio que estava de passagem.

Isso pode soar bastante direto, mas o romance é um longo exercício de simbolismo. Do que se trata *realmente*? Do impulso humano de “criar e destruir deuses e heróis” (Eric Mottram); do “silêncio inescrupuloso” de Deus diante da busca humana pela verdade espiritual (James Wood); da linguagem, que tem “tantos sentidos que acabamos sem sentido” (Wood de novo); da busca humana pelo conhecimento, que traz “angústia tanto quanto maravilhamento” (James McIntosh); da rejeição da autoridade cultural e da subversão de verdades culturais aceitas (Carolyn Porter); de ansiedade heterossexual e identidade homossexual (há uma quantidade grande demais de críticos para serem citados aqui). O romance trata também da obsessão; da busca infrutífera pela verdade que é vislumbrada tantas vezes, mas jamais encontrada; do isolamento e da solidão essencial do *eu* humano, mesmo quando cercado de companhia; do conflito entre o homem natural, selvagem, descomplicado (Queequeg) e os homens educados, confusos, inconstantes (Ishmael). E mostra (é claro) como caçar, arpoar e retalhar uma baleia.

HARRIET BEECHER STOWE

A CABANA DO PAI TOMÁS

(1851)

Edição recomendada: *A Cabana do Pai Tomás: a Vida entre os Humildes*.
Trad. Nélia Maria Pinheiro Padilha von Tempski-Silka. Curitiba, Juruá, 2011.

Pai Tomás é um escravo que trabalha na plantação de Arthur Shelby, no Kentucky. Shelby é um patrão consciencioso, mas não deixa de ser um dono de escravos, e Tomás continua sendo sua propriedade pessoal. Então, quando Shelby contrai dívidas, vende Tomás “rio abaixo” para os mercados de escravos do Sul, temidos pelos escravos por sua grande crueldade, pelo clima quente e úmido e pelo trabalho exaustivo nos campos. Vender Tomás, que havia convivido com a família por anos, é ruim, mas Shelby também vende Harry, um menino de cinco anos, arrancando-o de sua mãe, Eliza. Quando sua esposa protesta com indignação, Shelby insiste que suas dívidas não lhe deixam outra alternativa. Contudo, a Sra. Shelby, que, sendo mulher, possui maior sensibilidade moral do que qualquer homem, discute com o marido. Eliza, escondida, ouve a discussão, pega o filho e foge. Ela tenta convencer Pai Tomás a ir com ela, mas ele fica para trás por pura lealdade, sabendo que Shelby necessita do dinheiro da sua venda. Pai Tomás acaba pagando com a vida por essa sua identificação equivocada com os objetivos dos brancos. Ele viaja para o Sul, mas, no caminho, salva a vida da pequena Eva St. Clare, uma criança inacreditavelmente boa, de cachos dourados e tuberculosa. A pequena Eva convence seu pai a comprá-lo e, em seu leito de morte, implora ao Sr. St. Clare que liberte Pai Tomás. St. Clare concorda, mas, antes de poder cumprir sua promessa, acaba sendo morto acidentalmente. Sua esposa vende Tomás para pagar suas dívidas, e Tomás é espancado até morrer pelo seu novo dono, o bêbado e cruel Simon Legree.

Eliza chega a Ohio depois de cruzar um rio perigoso, cheio de placas de gelo flutuantes. Encontra refúgio na casa de um senador pró-escravidão, mas que, emocionado com os apelos dela, muda de ideia e a envia para uma comunidade quaker, que, por sua vez, a ajuda a escapar

para o Canadá. Nesse meio-tempo, Arthur Shelby, que se sente culpado por sua decisão de vender Harry e Tomás, decide cuidar melhor dos seus escravos.

Quando ele descobre as circunstâncias da morte de Tomás, depara-se com dois outros escravos que estavam fugindo do tratamento brutal de Simon Legree; um deles, Cassy, revela-se mãe de Eliza. Shelby volta para Kentucky e liberta todos os escravos remanescentes. Cassy e seus companheiros vão para o Canadá e se encontram com Eliza; todos os fugitivos decidem ir para a Libéria, a nova colônia para ex-escravos. Da mesma forma que Dickens, Stowe quer que os leitores sintam as emoções dos pobres infelizes. Contudo, enquanto Dickens consegue encontrar esperança em indivíduos benevolentes, Stowe, em última instância, os vê como pessoas impotentes diante de um sistema injusto. Ela deseja uma reforma social completa e utiliza temas bastante apelativos (crianças que correm perigo, mães desoladas, mulheres santas) da ficção contemporânea “para mulheres” em uma tentativa de engajar as emoções (e assim a determinação) de seus leitores nesse projeto.

GUSTAVE FLAUBERT

MADAME BOVARY

(1857)

Edições recomendadas: *Madame Bovary*. Trad. Mario Laranjeira.

São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Madame Bovary: Costumes da província. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto.

São Paulo, Nova Alexandria, 2009.

Madame Bovary. 2. ed. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

Gustave Flaubert, o “pai do realismo”, mata sua heroína porque ela tenta viver em um romance de folhetim. Emma Rouault casa-se com o

médico de um vilarejo, Charles Bovary, porque gosta da ideia de ser esposa de um médico. No entanto, a realidade é tão tediosa que ela adocece. Seu marido desiste de praticar medicina na área rural e se muda com ela para a cidade de Rouen, onde ela dá à luz uma menina. A maternidade, porém, não preenche seu anseio por romance; quando a filha baba nela (certamente uma das grandes realidades da vida), Emma recua horrorizada. Ela se sente atraída pelo oficial de justiça Léon – até ele deixar a cidade – e provoca a ira de sua sogra, que reclama que Emma está ocupada demais lendo romances: “livros, livros ruins, obras que fazem piadas sobre padres”. Desejosa de romance e cansada do seu marido chato, com suas unhas sujas e seu jeito bruto de camponês, Emma está pronta para receber a atenção do solteirão da cidade, Rodolphe Boulanger, que é “uma espécie de galanteador: houve muitas mulheres na vida dele”. Boulanger, porém, não é nenhum príncipe. Ele tem um caso com Emma, promete fugir com ela e depois ignora o encontro marcado. (“Não posso carregar o peso de uma criança!”, ele pensa consigo. “Imagine o trabalho que daria. E quantas despesas!”) Emma, decepcionada, inicia um caso com Léon, que acabara de voltar para a cidade; ela se afunda em dívidas, gastando o dinheiro do marido sem que ele saiba, até que o oficial de justiça aparece para confiscar a propriedade deles. Nem Léon, nem Rodolphe a ajudam; então, ela toma veneno. Até nesse momento, ficção e realidade estão em guerra: “Como é bonita”, diz um empregado mirando o cadáver de Emma, belamente vestido, até que um “líquido negro” escorre da boca da falecida “como vômito” e mancha-lhe os babados da roupa. Charles Bovary morre de tanto desgosto, deixando órfã a filha, que precisará trabalhar em uma tecelagem de algodão – o que certamente é garantia de que ela não

cometerá os mesmos erros da mãe, que necessitavam de uma fonte regular de dinheiro para serem cometidos.

FIÓDOR DOSTOIÉVSKI

CRIME E CASTIGO

(1866)

Edições recomendadas: *Crime e Castigo*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra.

São Paulo, Editora 34, 2009.

Crime e Castigo. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Todavia, 2019.

Raskólnikov comete um assassinato que nem ele mesmo entende. Sua família é pobre e sua irmã Dúnia precisa de um dote, então Raskólnikov mata uma agiota idosa e sua irmã para pegar as joias que estão na casa delas – embora as joias fossem baratas e dificilmente os tornariam ricos. Raskólnikov acaba chamando a atenção do inspetor de polícia, Porfiri Pietróvitch. Quando se dá conta de que está sob suspeita, por um momento Raskólnikov considera se entregar, mas abandona o plano quando começa a se interessar pela prostituta Sônia, a devotada filha de um escriturário falecido e de uma tuberculosa.

Nesse meio-tempo, a irmã de Raskólnikov, Dúnia, consegue se envolver com três homens ao mesmo tempo. Ela termina seu noivado com o burocrata mesquinho Lujin e se envolve com o amigo de Raskólnikov, Razumíkhin. Lujin, amargurado com a rejeição sofrida, dá dinheiro a Sônia e depois a acusa de tê-lo roubado (felizmente, um vizinho o vê e a inocenta). Dúnia também atraiu a atenção de um ex-aluno seu, o sinistro Svidrigáilov, que a segue rumo a São Petersburgo. Quando Raskólnikov acaba confessando os assassinatos que havia cometido a Sônia, Svidrigáilov ouve tudo e convence Dúnia a entrar no seu quarto e a tranca lá dentro. Ele promete ajudar a salvar Raskólnikov

se Dúnia concordar em se casar com ele, mas ela se recusa; finalmente, Svidrigáilov a liberta e, desesperado, se suicida. Todos esses amores pervertidos contrastam com o amor oferecido a Raskólnikov por Sônia, Dúnia e sua mãe. Quando todas elas o aconselham a limpar a sua consciência, finalmente Raskólnikov se entrega e é sentenciado a oito anos de prisão na Sibéria. Dúnia e Razumíkhin se casam; Sônia vai com Raskólnikov para a Sibéria, onde passa a morar perto do presídio e a ajudar a cuidar dos presos. Encarcerado, Raskólnikov sofre de orgulho ferido: “Se ao menos eu estivesse sozinho e ninguém me amasse, se eu mesmo nunca tivesse amado!”, pensa ele consigo, “*Nada disso teria acontecido!*”. Entretanto, ele guarda uma edição da Bíblia debaixo de seu travesseiro, um presente de Sônia. Quando pega o livro, a história de seu crime termina e uma nova história começa – mas Dostoiévski não faz nenhuma tentativa de contar essa história. “Mas aqui já começa outra história”, escreve o autor, “a história da renovação gradual de um homem [...], da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído”. O relato cuidadoso de Dostoiévski sobre o crescente incômodo de Raskólnikov com o crime que cometeu é uma descrição clássica dos estágios da culpa; tem algo de contemporâneo, mesmo um século e meio depois.

LIEV TOLSTÓI

ANNA KARIÊNINA

(1877)

Edição recomendada: *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo.

São Paulo, Cosac Naify, 2005.

Stiepan Arcáditch está em apuros – foi pego traindo a esposa, Dolly. Felizmente, a irmã de Stiepan, Anna, está vindo para a cidade. Ela negocia uma trégua entre o irmão e a cunhada e se encontra com o Conde Vrónski, que estava de olho na irmã mais nova de Dolly, Kitty. Quando Vrónski vê Anna, se apaixona; Anna, apesar de ser casada e ter um filho de oito anos, tem um caso cada vez mais evidente com Vrónski; ela engravida do amante e foge com ele. Nesse meio-tempo, Kitty, que estava apaixonada por Vrónski, é aos poucos consolada por outro pretendente, o íntegro e bem-sucedido Liévin. Eles se casam e trabalham juntos para administrar a propriedade rural de Liévin.

Anna e Vrónski separam-se. Seu filho é tirado dela por ordem do marido; ela se consome de sofrimento, culpa e “uma irritação interna baseada em sua convicção de que o amor dele tinha diminuído”. Vrónski, por sua vez, “começa a lamentar o fato de ter se colocado em uma situação difícil por causa dela”. O relacionamento dos dois entra em decadência: eles brigam; Anna corre para a estação de trem, com a intenção de fugir. Enquanto olha para os vagões, pensa: “É isso... e eu hei de puni-lo e escapar de todos e de mim mesma”. Então, ela se joga debaixo do trem. Vrónski, devastado, alista-se no exército.

Liévin e Kitty também não estão felizes; Liévin está passando por uma crise de fé que quase o leva ao suicídio. Entretanto, os dois estão unidos por algo maior que o amor romântico – eles têm o tipo de estrutura formal de família que faltava a Vrónski e Anna. As responsabilidades de Liévin para com sua família e sua propriedade forçam-no a aguentar firme. E enquanto ele continua, perseverante, “abrindo mão de seu padrão de vida individual e definido”, recebe o dom da fé. Uma força espiritual preenche as estruturas vazias de sua existência. No final do livro, ele reflete: “Devo seguir em frente da

mesma forma [...] acontece que a minha vida agora [...] já não é mais sem sentido, como era antes, ela tem um sentido inquestionável de bondade que tenho o poder de lhe atribuir”. O romance de Tolstói termina com uma mistura habilidosa de esperança e realismo; a nova força de Liévin não depende das circunstâncias, mas da sua decisão de acreditar nas dimensões espirituais de sua vida cotidiana.

THOMAS HARDY

O RETORNO DO NATIVO

(1878)

Edição recomendada: *O Retorno do Nativo*. Trad. Jorge Henrique Bastos.
São Paulo, Martin Claret, 2017.

O Retorno do Nativo começa não com um herói ou uma heroína, mas com um capítulo inteiro sobre o cenário: Egdon Heath, uma força natural por si mesma, um “espaço sombrio de relevos altos e baixos [...] singularmente colossal e misterioso em sua monotonia tenebrosa”. Eustacia Vye vive em Egdon Heath. Ela é uma moça forte, com “instintos que tendem ao inconformismo social”, e planeja uma vida que mostra “a estratégia ampla de um general” em vez das “artes menores chamadas femininas”. Ela anseia escapar de Egdon Heath, e quando Clym Yeobright, um moço bem-sucedido da cidade, volta para o pequeno vilarejo, ela o vê como seu salvador. Os dois se casam – porém ela fica enfurecida com a decisão dele de permanecer em Egdon Heath, tornando-se mestre-escola. E as coisas ficam piores. Clym lê demais, arruína sua visão e torna-se, filosoficamente, um lenhador. Presa na armadilha de uma existência parecida com a de uma camponesa, à mercê de forças que se encontram além do seu controle, Eustacia tem um caso com seu antigo pretendente, Damon Wildeve. Quando a mãe de

Clym fica sabendo disso, visita a casa dos Yeobright para intervir. Entretanto, Eustacia está se divertindo com Wildeve (na ausência de Clym) e não ouve sua sogra bater à porta. A mãe de Clym vai embora, para num campo para descansar e é picada por uma cobra (Eustacia não é a única personagem à mercê de forças naturais hostis). Clym, ao voltar do trabalho, depara-se com a mãe à beira da morte. Ele fica sabendo pelos moradores do vilarejo que ela havia sido vista vindo da casa dele, então pede explicações à sua esposa e descobre o *affair*. Eustacia sai de casa para fugir com Wildeve, mas no caminho para se encontrar com ele, no meio da noite, cai (ou pula) em um moinho d'água e se afoga. Damon pula atrás dela e também se afoga. Como a água, as forças da natureza e da sociedade borbulham, formam poças e fluem em torno dos personagens de *O Retorno do Nativo*, terminando por submergi-los em suas tentativas frustradas de escapar. Hardy é o maior “escritor de paisagens” da língua inglesa, e seus pântanos, campos e montanhas são reais o bastante para serem tocados e degustados; suas densas e ameaçadoras florestas e seus poços profundos fazem o leitor se arrepiar.

HENRY JAMES

RETRATO DE UMA SENHORA

(1881)

Edição recomendada: *Retrato de uma Senhora*. Trad. Gilda Stuart.

São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Isabel Archer é uma moça americana com um pretendente tipicamente americano – Caspar Goodwood, homem de negócios, alto, moreno e com um maxilar bem definido. Contudo, a tia de Isabel, que vive há anos com o marido e o filho em uma propriedade rural inglesa, decide resgatá-la dos selvagens Estados Unidos e mostrar-lhe a Europa.

Na Inglaterra, Isabel é cortejada por Lorde Warbuton e está propensa a se apaixonar pelo primo dela, Ralph. Nesse meio-tempo, sua amiga americana Henrietta Stackpole, a independente e persistente repórter de uma publicação americana, chega à Inglaterra. Preocupada com a atração que a velha (e, a seus olhos, decadente) Europa exerce sobre Isabel, Henrietta convida Goodwood para visitá-la – mas Isabel, determinada a traçar o próprio destino, manda Goodwood embora.

Felizmente Isabel não precisa levar sua autoconfiança muito longe, pois seu tio morre e, a pedido de Ralph, deixa metade de seus bens para Isabel. Com dinheiro no bolso, Isabel conhece uma viúva da alta sociedade, Madame Merle, e decide viajar com ela. Madame Merle lhe apresenta Gilbert Osmond, um americano extravagante e dissimulado, que tem uma filha de quinze anos, Pansy. Isabel aceita o pedido de casamento de Osmond, mas Ralph alega que ela estaria renunciando à sua liberdade: “Você merece algo melhor do que cuidar das sensibilidades de um diletante estéril!”, lamenta ele. Isabel se recusa a lhe dar ouvidos. Três anos mais tarde, porém, o casamento acabou com ela: sua sabedoria, sua curiosidade e seu brilhantismo diminuíram. Quando Isabel descobre que Madame Merle é, na verdade, a mãe de Pansy, e tem sido amante de Osmond há tempos, fica doente diante da traição do marido. Ela anuncia que viajará para a Inglaterra (contra a vontade de Osmond) para ver Ralph, que está no leito de morte. Depois da morte do primo, Isabel se encontra novamente com Caspar Goodwood; o americano lhe implora que deixe Osmond e volte para a América com ele. Ela se recusa, mas o romance termina de forma ambígua, com Goodwood descobrindo por meio de Henrietta Stackpole que Isabel havia retornado a Roma. “Escute”, diz Henrietta, “é só você esperar.” Será que Isabel acaba voltando para o antigo namorado? Não

sabemos, mas, em seus esforços para ser livre, ela sempre acaba se enrolando em correntes; por que o casamento com Goodwood lhe traria maior liberdade?

MARK TWAIN

As Aventuras de Huckleberry Finn

(1884)

Edições recomendadas: *As Aventuras de Huckleberry Finn*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre, L&PM, 2011.

As Aventuras de Huck. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo, Brasiliense, s.d.

Depois de descobrir 6 mil dólares em uma gruta, Huckleberry Finn começa, de repente, a ser muito requisitado. Tom Sawyer quer que ele se junte a um bando de ladrões; a viúva Douglas e sua irmã, srta. Watson, planejam civilizá-lo; e seu pai alcoólatra o sequestra e arrasta para uma cabana na floresta. Huck aprecia a liberdade de fumar, falar palavrões e viver na sujeira, mas não gosta de ser surrado diariamente, então simula o próprio assassinato sangrento e foge. Na floresta, encontra um escravo da srta. Watson, Jim, que também fugira para não ser vendido. Huck e Jim partem pelo Mississipi em busca de liberdade. Ao longo do caminho, eles exploram um barco naufragado (Huck finge conhecer o proprietário); deparam-se com um bando de balseiros presunçosos (Huck finge ser filho de um trabalhador ribeirinho); participam de uma amarga rixa de família (Huck finge ser órfão); e, por fim, juntam-se a dois vigaristas que alegam ser o rei da França e o duque de Bridgewater, e Livross.

Huck os segue de perto, enquanto o duque e o rei fingem, por sua vez, que são evangelistas, atores, artistas de circo e herdeiros há muito perdidos de um rico curtidor. Enquanto isso, Jim permanece na balsa,

com medo de ser capturado. Quando o duque e o rei – sem dinheiro e com suas fraudes descobertas – vendem Jim para um fazendeiro local por alguns dólares extras, Huck planeja libertá-lo. Ele faz de conta que é Tom Sawyer; Tom Sawyer aparece para ajudar e se passa por Huck Finn; Jim, que poderia muito bem fugir sozinho, faz de conta que está em uma masmorra, de modo que os meninos possam planejar um resgate bem elaborado. Todos os três são pegos, mas Tom Sawyer anuncia em alto e bom som que Jim já estava livre esse tempo todo. A srta. Watson havia morrido dois meses antes e lhe concedera a liberdade em seu testamento, mas Tom quis encenar o falso resgate apenas pelo gostinho de “aventura” da situação.

“Acho que eu fugi [...]”, reclama Huck no fim do livro, “porque a Tia Sally vai me adotar e me civilizar e não posso suportar isso. Já passei por isso.” O voo de Huck em direção à liberdade – a quintessência da busca do americano – o força a trocar de identidade o tempo todo, sem nunca parar em lugar algum. Como escreve David F. Burg, Huck entende “que se manter em movimento é o mais perto possível que alguém pode chegar da liberdade”.^[68]

STEPHEN CRANE

O EMBLEMA VERMELHO DA CORAGEM

(1895)

Edição recomendada: *O Emblema Vermelho da Coragem*. Trad. Sérgio Rodrigues.

São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Henry Fleming, um menino do campo que está lutando na Guerra Civil, preocupa-se com a sua capacidade de ser corajoso. No início de sua primeira batalha, ele se vê no meio de uma confusa e caótica massa de soldados, todos atirando para todos os lados; ele também começa a

atirar, satisfeito e aliviado com a ideia de já se ver lutando (as cenas de batalha de Crane são fascinantes por seu realismo extremo e ponto de vista limitado; ele é o equivalente do século XIX da câmera de vídeo portátil, oferecendo uma visão não profissional, uma perspectiva de homem comum sobre os eventos). Os soldados ao redor de Henry recuam. Henry segue o exemplo deles, como havia feito antes – mas, dessa vez, seguir a multidão o leva para uma fuga covarde. Sentindo-se envergonhado e culpado, Henry reintegra seu regimento, arrastando-se miseravelmente atrás dos que se feriram de forma honrosa: “Ele julgava estar assistindo a uma procissão de seres eleitos [...]. Nunca conseguiu ser igual a eles”. Ele imagina que os outros soldados estão zombando dele quando passa. Subitamente, a fila de feridos é assaltada por uma onda de homens que flui por eles em retirada. Henry se agarra a um soldado que vem passando e pergunta-lhe o que aconteceu, mas o homem, em pânico, dá-lhe uma coronhada com seu fuzil e foge. Agora ferido, Henry finalmente consegue abrir caminho de volta para seu acampamento e conta que foi ferido na batalha (“Ah”, disse o cabo, examinando-lhe a cabeça, “sim, você foi atingido de raspão por uma bala. Ficou um calombo estranho, como se algum sujeito lhe tivesse dado uma coronhada”). Logo o regimento submerge novamente na batalha. Henry se esconde atrás de uma árvore e continua atirando cegamente para a frente. Quando a poeira baixa, ele descobre (para sua surpresa) que esteve na linha de frente da batalha: é um herói, não mais um covarde. Stephen Crane chamou *O Emblema Vermelho da Coragem* de um retrato do medo, mas o medo e a bravura têm pouca relação com a reputação de Henry; seu heroísmo é puramente acidental.

JOSEPH CONRAD

CORAÇÃO DAS TREVAS

(1902)

Edição recomendada: *Coração das Trevas*. Trad. Sergio Flaksman.
São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

Cinco velhos amigos se reúnem em um iate no Tâmis. Um deles – Marlow, um marinheiro e andarilho – conta a história de sua viagem para o Congo. Contratado por uma companhia de comércio para inspecionar um centro de produção de marfim, Marlow abre seu caminho lento e difícil até as profundezas da África. Durante a jornada, ouve repetidas vezes falar do misterioso Sr. Kurtz, outro empregado da companhia de comércio. O Sr. Kurtz envia carregamentos magníficos de marfim e também toma conta dos seus trabalhadores nativos muito bem, fazendo a companhia enriquecer ao mesmo tempo em que educa os africanos. À medida que Marlow chega cada vez mais perto do centro de operações de Kurtz, contudo, depara-se com portos degradados, equipamentos quebrados e africanos hostis. Quando finalmente encontra Kurtz, o homem está à beira da morte; ele havia se tornado mais selvagem do que os nativos e devastado toda aquela região do Congo em suas tentativas de embarcar quantidades cada vez maiores de marfim. Antes de Marlow conseguir enviá-lo de volta à Inglaterra, Kurtz morre, balbuciando: “O horror! O horror!”. Da mesma forma que o Cristão de Bunyan, Marlow havia feito uma peregrinação. Sua viagem para o interior da África havia sido uma jornada para os recônditos mais íntimos da alma humana, mas, em vez da Cidade Celestial, ele só encontrou confusão, ilusão, falta de clareza, falta de sentido, mentiras e morte. De volta à civilização, Marlow se encontra com a noiva de Kurtz, que pergunta pelas últimas palavras do amado; Marlow mente, dizendo à mulher que ele morreu balbuciando o nome dela. As últimas palavras

de Kurtz revelam a única verdade que ele havia descoberto sobre a existência humana – mas essa verdade ninguém é capaz de encarar. E as trevas não estão apenas na África. Quando Marlow termina sua história, os homens do iate olham para cima e veem um “bando de nuvens negras [...] um céu encoberto [...] coração de uma treva imensa” pairando sobre a paisagem inglesa.

EDITH WHARTON

A CASA DA FELICIDADE

(1905)

Edição recomendada: *A Casa da Felicidade*. Trad. Lucília Rodrigues. Mem Martin, Publicações Europa-América, 1994.

A *socialite* nova-iorquina Lily Bart tem 29 anos e ainda não está casada (que horror!). Sem dinheiro, depende da mesada que sua tia lhe dá de má vontade e apela para os amigos para manter os luxos que satisfazem seu senso de beleza. Com medo de que seus dias como hóspede perpétua acabem quando deixar de ser jovem e encantadora, Lily tenta, de forma relutante, agarrar um marido rico. Suas opções são limitadas: Simon Rosedale, o financista judeu, cujo dinheiro lhe garante um lugar perpétuo na alta sociedade, já a pediu em casamento, porém ela não suporta se rebaixar tanto (o antissemitismo de Wharton é sintomático de seus tempos). Lawrence Selden, um advogado atraente e simpático, infelizmente é pobre demais para o gosto dela. Sua predileção é por Percy Gryce, um milionário gordo, desinteressante, que coleciona documentos da cultura americana e sempre obedece à mãe. Contudo, Lily despreza as próprias ambições maritais e seus planos mal traçados fracassam, arruinando-lhe a reputação ao longo do processo. Quando deixa de ser uma “beleza pura”, Lily entra em decadência com rapidez

surpreendente, através das camadas da sociedade da Era de Ouro. Por fim, tenta a vida como estilista de chapéus, mas não consegue aguentar a jornada de dez horas de trabalho. Demitida de seu emprego, obrigada a viver em uma pensão barata enquanto suas economias definham e acometida pela insônia, Lily toma uma dose dupla de hidrato de cloral para dormir e nunca mais acorda. Quem sabe haja coisas que o dinheiro não possa comprar, mas, nos Estados Unidos de Wharton, é impossível viver sem ele.

F. SCOTT FITZGERALD

O GRANDE GATSBY

(1925)

Edições recomendadas: *O Grande Gatsby*. Trad. Vanessa Barbara.

São Paulo, Penguin-Companhia, 2011.

O Grande Gatsby. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro, Record, 2003.

Nick Carraway deixa sua tranquila cidade natal do Meio-Oeste e aluga uma casa em Long Island Sound. Sua bela prima, Daisy, vive na outra margem do canal. O misterioso milionário Jay Gatsby mora em uma mansão exuberante, nova em folha, bem ao lado dele. Gatsby ama Daisy desde os tempos do colégio. Seu desejo é revestido de frases românticas, mas o que na verdade ele adora em Daisy é o fato de ela encarnar a riqueza; ela “brilha como prata, segura e orgulhosa acima das lutas acaloradas dos pobres”. Quando o marido de Daisy, Tom, tem um caso com Myrtle Wilson, a esposa de um mecânico, Jay Gatsby convence Nick a fazer o papel de cupido entre ele e Daisy. O próprio Nick acaba em um relacionamento desapaixonado com a *socialite* Jordan Baker. Como todos os três casos correm em paralelo, as tensões entre os cinco personagens centrais se intensificam (ao que parece, a

mulher do mecânico não conta). Durante um jantar desastroso no restaurante Plaza, Tom zomba de Gatsby e o acusa de adultério. Daisy e Jay Gatsby saem juntos e voltam para o Sound no carro de Gatsby. Acidentalmente, atropelam Myrtle, que cruza o caminho deles. Daisy estava dirigindo, mas Gatsby assume a culpa. O marido de Myrtle descobre a identidade de Gatsby, invade a mansão e atira nele, matando-se em seguida.

Nick organiza o funeral, mas ninguém comparece. Tom e Daisy se afastam, Jordan Baker se casa com outra mulher. E, por fim, Nick volta para a sua cidade no Meio-Oeste, trocando Nova York e sua beleza ilusória pelos valores sólidos da América interiorana.

VIRGINIA WOOLF

MRS. DALLOWAY

(1925)

Edições recomendadas: *Mrs. Dalloway*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

Mrs. Dalloway. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

Clarissa Dalloway sai de casa pela manhã para comprar flores para a festa que dará naquela mesma tarde – e somos imediatamente mergulhados no seu desconexo fluxo de pensamento, cheio de imagens luminosas. *Mrs. Dalloway* acompanha os pensamentos de três personagens principais no decurso de um único dia, em 1923. Clarissa Dalloway, uma mulher da alta sociedade londrina, em seus cinquenta e poucos anos, lembra-se dos tempos remotos em que era cortejada por Peter Walsh, antes de tê-lo rejeitado. Peter Walsh, agora apaixonado por uma mulher muito mais jovem, também medita sobre aquele tempo e se

lembra de seu primeiro contato com o marido de Clarissa. Septimus Warren Smith, um soldado em estado de choque, à beira da desintegração total, vive reconstituindo os acontecimentos da guerra e vê seus amigos morrendo em chamas. As vidas físicas dos três cruzam-se não mais do que duas vezes; uma, quando Peter Walsh leva Septimus e sua esposa em lágrimas para passear no parque; e, ao final do dia, quando o médico de Septimus comparece à festa de Clarissa e comenta, casualmente, que seu jovem paciente cometeu suicídio há poucas horas. Na verdade, porém, a história não ocorre no mundo físico, mas em um universo diferente: uma realidade mental em que as leis que regem o tempo e o espaço são diferentes, em que personagens que nunca se encontraram pessoalmente se interceptam de forma misteriosa em pensamentos, e onde Septimus e Clarissa, que não se conhecem, são semelhantes. Septimus não consegue enfrentar a Inglaterra em ruínas do pós-Primeira Guerra Mundial. Clarissa Dalloway sobrevive, mas apenas porque se recusa a refletir com profundidade (“Ela era alienada de tudo”, escreve Woolf, “não tomava conhecimento nem da língua, nem da história; raramente lia um livro agora, exceto memórias, na cama”).

FRANZ KAFKA

O PROCESSO

(1925)

Edição recomendada: *O Processo*. Trad. e posfácio, Modesto Carone.

São Paulo, Companhia da Letras, 2014.

“Alguém certamente havia caluniado Josef K.”, assim começa *O Processo*, “pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” É a manhã do seu aniversário de trinta anos e, a princípio, Josef pensa que se trata de uma brincadeira. Contudo, um inspetor aparece e garante que

não se trata de brincadeira; ele é, sem dúvida, culpado, mas, até o julgamento, tem o direito de continuar tocando a vida. Josef K. persiste na tentativa de refutar a acusação, mas, como nunca consegue saber de que é acusado, todas as suas tentativas terminam em confusão. Ele se defende na frente de espectadores apenas para descobrir que, na verdade, todos são funcionários públicos do tribunal; descobre também que os guardas que o prenderam da primeira vez estão sendo açoitados pelo que fizeram e tenta intervir; tenta contratar um advogado, mas encontra-o doente, acamado, sendo persuadido a se afastar da cama pela enfermeira (que tenta seduzi-lo), e depois volta para descobrir que o escrevente-chefe do tribunal tinha chegado na sua ausência. Essas tentativas irracionais e oníricas de se defender se arrastam por um ano inteiro. Na manhã do seu trigésimo primeiro aniversário, outros dois guardas aparecem e ordenam que Josef K. os acompanhe. Ele se dá conta de que pretendem executá-lo – mas embora tenha uma oportunidade de escapar deles, permite que o matem. As palavras de abertura de Kafka sugerem que ele vivia em um mundo racional; “certamente” implica algum tipo de causa e efeito, “caluniado” pressupõe algum tipo de padrão de justiça. Entretanto, essa ordem racional é uma ilusão. Nenhum dos procedimentos do tribunal faz sentido; por fim, as palavras que representam esses procedimentos (acusação, julgamento, crime, culpa e mesmo o próprio nome de Josef K.) também acabam esvaziadas de significado. No final, os executores de K. levam-no a julgamento, em silêncio. A ordem racional do universo e as palavras que o expressam provam ser fantasmas.

RICHARD WRIGHT

FILHO NATIVO

(1940)

Edições recomendadas: *Filho Nativo: Tragédia de um Negro Americano*. Trad. Monteiro Lobato.

3. ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1966.

Filho Nativo. Trad. Jusmar Gomes. São Paulo, Best Seller, 1987.

Bigger Thomas vive em Chicago, em um apartamento infestado de ratos e controlado pelo rico Sr. Dalton. Os Dalton cobram aluguéis abusivos dos inquilinos negros para depois doar uma parte do dinheiro a escolas para negros, o que faz com que se sintam esclarecidos. Quando Bigger consegue um emprego como motorista na propriedade dos Dalton, Mary Dalton – a filha da família – e seu namorado, Jan, tratam Bigger como um igual. Por estranho que pareça, Bigger considera isso irritante (“Por que não o deixam em paz?”, pensa ele quando Jan o cumprimenta. “Ele era muito consciente de sua pele negra e possuía uma convicção incômoda de que Jan e homens como ele [...] faziam-no sentir sua pele negra só de ficar ali olhando para ele.”). Em mais um gesto igualitário, Jan e Mary convidam Bigger para um drinque. Todos os três ficam embriagados. Bigger leva a cambaleante Mary para casa e, de volta para o seu quarto, ele a beija. Ao ouvir a mãe dela se aproximando pelo *hall* externo, ele coloca um travesseiro sobre sua boca, para mantê-la quieta. Logo em seguida, fica estarecido ao se dar conta de que Mary está morta. Em pânico, Bigger enfia o corpo dela na fornalha e convence sua namorada, Bessie, a ajudá-lo a escrever uma falsa carta de despedida, envolvendo Jan. Bessie, entretanto, começa a se apavorar e Bigger acaba por assassiná-la com uma tijolada enquanto ela dorme. O assassinato de Bessie passa despercebido. Contudo, a polícia acredita que Bigger assassinou Mary Dalton e passa a caçá-lo, invadindo as casas dos negros por toda a zona sul da cidade.^[69] Capturado e levado a julgamento, Bigger se torna um ícone de tudo que os brancos

temem nos negros: força, sexualidade e espírito de vingança pelos maus-tratos do passado.

Jan, incomodado por sentir que de algum modo é responsável pela situação de Bigger, contrata o advogado Max para defender o assassino de sua namorada (“Eu estava [...] sofrendo pela Mary”, conta ele a Bigger, “e, então, pensei em todos os negros que foram mortos, os negros que tiveram de sofrer quando seus familiares foram capturados e levados como escravos.”). Max admite a culpa de Bigger, mas argumenta que a vida dele havia sido “destruída” pelos maus-tratos dos brancos. Embora Max peça pena de prisão perpétua para o réu, em virtude de circunstâncias extenuantes, Bigger é sentenciado à morte. O romance de Wright é um exercício inovador de naturalismo escrito sob a perspectiva negra; os americanos brancos podem até ter lutado contra forças naturais, mas os americanos negros foram as ferramentas físicas dessa batalha.

ALBERT CAMUS

O ESTRANGEIRO

(1942)

Edição recomendada: *O Estrangeiro*. 29. ed. Trad. Valerie Rumjanek.

Rio de Janeiro, Record, 2008.

Do mesmo modo que *Filho Nativo*, *O Estrangeiro* trata de um assassinato que, insignificante em si mesmo, revela algumas verdades sobre a existência humana. O assassinato de Mary Dalton mostra a distorção incorrigível das relações entre brancos e negros nos Estados Unidos. O assassinato do árabe, em *O Estrangeiro*, demonstra que os eventos da vida não têm um sentido último. As ações de Meursault, o personagem central do romance, são apresentadas em uma sequência

lacônica, não enfática, de modo que nenhuma ação tenha mais importância do que a outra. A mãe de Meursault morre, então ele vai ao enterro porque todos parecem esperar sua presença lá. No dia seguinte ao funeral, ele se depara com Marie por acaso, e os dois vão para a cama. Meursault lê um jornal velho, vê os torcedores voltarem de um jogo de futebol, decide comer o seu lanche e diz a Marie que se casará com ela, se ela achar que isso lhe dará prazer: “Na verdade, isso não tem importância nenhuma”, pensa ele. O vizinho do andar de cima de Meursault, Raymond, pede que ele o ajude a humilhar sua namorada. Meursault concorda (“Não havia nenhuma razão para não lhe fazer esse favor”), mas isso enfurece o irmão da moça, que agride Raymond com a ajuda de um amigo árabe. Caminhando pela praia mais tarde, Meursault vê o amigo árabe dormindo à sombra de uma rocha e dispara cinco tiros no corpo do homem, sem nenhuma razão particular. Ele é imediatamente preso e levado a julgamento. Por recusar-se a mostrar qualquer emoção, é julgado como um criminoso perigoso e insensível, e sentenciado à morte. No entanto, Meursault espera ansioso pela execução, pois a morte é a única certeza da vida; ele se sente como se estivesse “na iminência da liberdade [...] abri meu coração para a indiferença benigna do universo”.

Na filosofia “do absurdo” de Camus, não há sentido na vida; todos os seres humanos estão condenados à morte, enfrentando um fim inevitável. A única resposta possível é admitir que a morte virá e, então, viver ativamente no presente, sem se arrepender de suas escolhas. Camus escreve em “O Homem Absurdo” que qualquer um que chegue a essa verdade com alguma tranquilidade está “imbuído do absurdo”. As ações não têm significado, mas têm consequências, e “essas consequências devem ser consideradas com calma [...] Pode até haver

peças responsáveis, mas não há culpados”.^[70] A decisão de Meursault de matar o árabe é aceitável porque ele está disposto a sofrer as consequências da escolha feita; em sua forma de agir, e em sua aceitação calma da morte, ele é o modelo do “homem absurdo”.

GEORGE ORWELL

1984

(1949)

Edições recomendadas: *1984*. Trad. Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo, Companhia das Letras, 2020. Há duas edições dessa tradução: uma luxuosa, em capa dura, com extensa fortuna crítica, e outra mais acessível, pela Penguin-Companhia.

1984. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, Via Leitura, 2021.

1984, de George Orwell, brindou-nos com as expressões “Grande Irmão” [“Big Brother”] e “Polícia do Pensamento” [“Thought Police”], sem falar de todo um conjunto de temores sobre a invasão da nossa vida privada. Winston Smith vive em um apartamento em Londres, onde uma televisão que transmite e capta imagens monitora todos os seus movimentos e palavras. Retratos do Grande Irmão, o líder do Partido, lembram-no de que está sempre sob a vigilância da Polícia do Pensamento. Winston trabalha para o Ministério da Verdade, que constantemente reescreve livros e jornais, de modo que o Grande Irmão pareça ter previsto todos os acontecimentos políticos antes de terem ocorrido. O Ministério da Verdade tem o objetivo de reduzir todas as línguas à novilíngua,^[71] a língua oficial, que tem o vocabulário reduzido a cada ano que passa: “No final”, explica um oficial, “nós faremos com que o crime de pensamento seja literalmente impossível porque não haverá palavras que o possam expressar.”

Winston se rebela contra o partido dando início a um diário. Sua rebelião logo assume formas mais ativas: ele inicia um caso com uma colega de trabalho, Julia, e aceita um convite do seu superior, O'Brien, para ingressar em uma irmandade secreta, que luta contra o Partido. No entanto, O'Brien se revela um espião do Partido e, assim que Winston e Julia se filiam à irmandade, são presos. O'Brien se encarrega da reabilitação de Winston, convencendo-o de que tudo que precisa fazer é acreditar em tudo o que o Partido dita: "O que quer que o Partido tome por verdade, é verdade mesmo", ensina O'Brien. "Não é possível enxergar a realidade senão olhando através dos olhos do Partido". Finalmente, Winston começa a ceder; sentado em sua cela, ele escreve "A liberdade é uma escravidão. Dois mais dois são cinco". O'Brien, porém, quer que ele ame o Grande Irmão, não que simplesmente o obedeça. O passo final da conversão forçada de Winston acontece quando O'Brien ameaça enfiar-lhe a cabeça em uma gaiola cheia de ratos famintos, para que eles possam roer-lhe o rosto. Diante disso, Winston grita: "Façam isso com Julia! Não comigo! Com Julia!". Seu amor por Julia acaba; agora ele pode passar a amar o Partido. O inferno na terra de Orwell não aconteceu no ano de 1984. Contudo, em sua visão deprimente e detalhada do mundo, em que tanto a mente quanto a vontade podem ser manipuladas por instituições grandes e poderosas, ele estava décadas à frente dos pós-modernistas e sua condenação da nossa sociedade dominada pela propaganda.

RALPH ELLISON

O Homem Invisível

(1952)

Edições recomendadas: *O Homem Invisível*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza e Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro, Zahar, 2017. (Tradução também disponível em edição de bolso pela

mesma editora.)

O Homem Invisível. Trad. Mauro Gama. São Paulo, José Olympio, 2013.

Em *O Homem Invisível*, o narrador anônimo existe sob um véu que mostra ao leitor a figura, concebida por um homem branco, do que um negro deveria ser. Ele ganha uma bolsa subsidiada por brancos de uma faculdade sulista para negros, lutando contra outros estudantes negros em um ringue de boxe. Por ele ser articulado e apresentável, a faculdade lhe pede que guie um curador branco que está de visita pelo *campus*. O curador insiste em ser levado a uma favela rural e depois a um bar frequentado por veteranos de guerra negros. No bar, um neurótico veterano negro ataca o curador. Quando o diretor da faculdade descobre esse episódio, expulsa o narrador e o envia para trabalhar no Norte, com “cartas de referência” que aconselham os empregadores a não contratar. O jovem finalmente encontra um emprego em uma fábrica de tintas famosa por sua tinta branca. Ele se envolve em uma briga, abandonando as suas latas de tinta sem supervisão; elas explodem, deixando-o inconsciente, e ele vai parar em um hospital, onde é forçado a participar de experimentos de tratamento de choque. Ele acaba escapando do hospital e tem um colapso na rua, onde é socorrido por outros negros, que lhe dão um lar. Ele se torna um porta-voz da Irmandade, uma organização que trabalha em prol dos negros oprimidos, encarregando-se da área do Harlem. Contudo, ao se desentender com a Irmandade, dá-se conta de que eles o viam como um mero instrumento da sua causa. Pego no meio de uma revolta incitada pela Irmandade, o narrador cai em um bueiro. Dois policiais tampam o bueiro. Assim, ele passa a morar em um porão secreto, em que instala 1.396 lâmpadas que se alimentam de energia elétrica roubada. Ele já havia sido visto pelos outros como um brilhante garoto negro; como

guia para o que há de pior na vida negra; como um trabalhador que não pensa; como um objeto de experimentos; como um porta-voz; mas nunca como ele mesmo. Todos ao seu redor, elucubra o narrador, “só sabem [...] ver a si mesmos, ou invenções de sua imaginação – enfim, tudo e qualquer coisa, menos eu mesmo”. No submundo, o Homem Invisível é agora literalmente invisível, como ele foi metaforicamente invisível por toda a sua vida; mas o romance brilhante de Ellison o tornou visível para o leitor atento.

SAUL BELLOW

AGARRE A VIDA

(1956)

Edição recomendada: *Agarre a Vida*. Trad. Donaldson M. Garschagen.

Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

Tommy Wilhelm, hospedado em um hotel porque está separado da esposa e dos filhos, depende do pai já idoso e irascível para pagar sua estada. Tommy está falido e tem esperança de fazer fortuna na Bolsa de Valores com a ajuda de Tamkin, um médico que alega ser especialista em mercado de ações – mas que desaparece de forma misteriosa quando a Bolsa entra em queda vertiginosa, sumindo com o dinheiro de Tommy. O romance acontece em um único dia, mas Tommy passa boa parte do tempo refletindo sobre o passado, relembrando todas as tentativas feitas para se reerguer como um novo homem. Ele tentara ser ator, mas fracassara. Mudara seu nome de Wilhelm Adler para Tommy Wilhelm (“Wilhelm sempre teve o forte desejo de se tornar Tommy. Entretanto, nunca conseguiu se sentir como Tommy”). Gabara-se diante dos amigos de que iria se tornar o vice-presidente da firma em que trabalhava, mas não obteve a promoção. Envergonhado demais para ficar e admitir seu

fracasso, pede demissão, mas permite que seu pai se orgulhe de seu cargo de vice-presidente, mesmo que ambos saibam que o título é falso. Cada uma de suas reinvenções de si mesmo fracassa, inclusive a tentativa final de se tornar um investidor, isso porque insiste em confiar na recomendação do Dr. Tamkin, apesar de estar meio desconfiado de que ele seja uma fraude. No fim do dia, Wilhelm se vê no funeral de um estranho, em que é confundido com um parente do morto: “De todas as pessoas que estavam na capela, só ele estava aos soluços. Ninguém sabia quem ele era. Uma mulher disse: “Será que é o primo de Nova Orleans que estavam esperando? [...]. Deve ser alguém realmente próximo para ficar assim”. Conforme chora, Wilhelm encontra felicidade em suas lágrimas. Aqui, finalmente, ele encontra aos olhos dos outros a importância que sempre buscou – mesmo que baseada em uma identidade falsa.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

CEM ANOS DE SOLIDÃO

(1967)

Edição recomendada: *Cem Anos de Solidão*. Trad. Eric Nepomuceno.

Rio de Janeiro, Record, 2009.

José Arcadio Buendía e sua esposa, Úrsula, são primos; Úrsula teme ter um filho com um rabo de porco, então expulsa o marido da cama. Quando um vizinho faz troça de seu casamento não consumado, José Arcadio Buendía mata-o em um duelo e, depois, visita o quarto de Úrsula com uma paixão de masculinidade não provada. O bebê de Úrsula, quando nasce, não tem rabo de porco, mas o vizinho assassinado insiste em perambular pela residência do casal à noite, para lavar o sangue do seu pescoço no banheiro. Por essa razão, José Arcadio

Buendía se muda com a esposa e os filhos para fundar a nova cidade de Macondo.

Macondo, a princípio isolada, é por fim aberta para o mundo externo por tribos de ciganos – um dos quais, Melquíades, possui um manuscrito misterioso escrito em sânscrito. O comércio com outras cidades lhes traz prosperidade, mas também problemas. O filho mais velho de José Arcadio Buendía foge com os ciganos; seu segundo filho, Aureliano, torna-se tenente-coronel e luta em batalhas sangrentas em uma guerra civil remota até que sua mãe ameaça matá-lo com as próprias mãos. (“É como se você tivesse nascido com um rabo de porco”, vocifera ela.) Aureliano acaba se retirando para a sua oficina para criar peixinhos-dourados, e seu sobrinho-neto, Aureliano Segundo, torna-se o centro da vida familiar. Segundo casa com uma mulher bonita, pretensiosa e histérica, mas dá continuidade a seu caso com uma mulher da vila, Petra Cotes, que o torna próspero ao caminhar ao redor da propriedade dele, espalhando sua aura de fertilidade. Entretanto, mesmo a prosperidade mágica enfraquece diante do progresso econômico: uma estação ferroviária abre em Macondo e comerciantes ianques chegam com o trem para vender bananas. Essa companhia de bananas introduz todo o tipo de problemas em Macondo: desordem, violência, assassinato e mais problemas familiares (“Olha só a bagunça em que fomos nos meter”, reclama o irmão de Segundo, o coronel Aureliano Buendía, “só porque convidamos os gringos para comer umas bananas.”). Liderados por Aureliano Segundo, os trabalhadores da companhia de bananas entram em greve; enfurecidos, os comerciantes ianques invocam uma chuva de quatro anos de duração que acaba levando o proletariado encharcado à submissão.

Quando o neto de Segundo, Aureliano Babilônia, alcança a maioridade, desenvolve duas obsessões. Uma paixão incestuosa por sua tia, que o torna pai de um bebê com rabo de porco. E fica encantado pelo misterioso manuscrito dos ciganos, que chegou até Macondo gerações atrás. Depois de anos de tradução, ele descobre que o manuscrito conta toda a história do clã dos Buendía, até os seus próprios dias – não “em uma ordem de tempo humano convencional, mas [...] de tal forma que [os eventos] coexistam em um só instante”. Gabriel García Márquez segue a mesma estratégia, justapondo eventos normais e mágicos e lançando dúvidas sobre a possibilidade de uma ficção “realista” que registre com precisão algum tipo de “história objetiva” da humanidade. Na *sua* história familiar, imaginação e fatos coexistem lado a lado de forma indistinta um do outro.

ITALO CALVINO

SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO

(1972)

Edição recomendada: *Se um Viajante numa Noite de Inverno*. 2. ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Salman Rushdie chamou esse livro de “o mais complicado livro que você [...] jamais irá ler”, mas você não ficará tão perdido se souber que esse romance se inicia de onze formas diferentes e tem apenas um final. O narrador de Calvino fala diretamente com você, o leitor. Ao começar a ler, você logo descobre que o seu romance (aparentemente sobre espionagem, envolvendo uma troca de malas) deve ter tido algum erro de impressão, pois as primeiras 32 páginas vão se repetindo. Você leva o livro de volta à livraria e, chegando lá, encontra o Outro Leitor, uma moça bonita que também foi trocar seu livro com erro de impressão. O

livreiro lhe dá outro exemplar do livro, mas esse romance revela ser uma história totalmente diferente. E, assim que você se aprofunda na leitura, descobre que o resto das páginas está em branco. E assim vai pelo restante do livro; cada história que inicia, leva você a outro início. Esses dez primeiros capítulos de abertura estão vinculados à sua busca de encontrar o final de cada um dos romances – e, finalmente, de descobrir quem é o responsável pelo estado caótico desses livros. No fundo de tudo isso, há uma terceira questão: por que Calvino está fazendo isso? A cada início de romance, ele simula uma fórmula de ficção (romance policial, aventura, a chegada à maturidade). Enquanto você procura o romance “real” entre os contos todos, o autor lhe diz de forma constante (e clara) que qualquer “realidade” que você possa encontrar é tão ilusória quanto qualquer romance que você tenha começado a ler. “Quero que você perceba”, lê-se no início de um dos romances, “ao redor da história, uma saturação de outras histórias que eu poderia contar [...] um espaço cheio de histórias [...] em que você possa se mover para todos os lados, como no espaço.” Qualquer “ordem” que você possa encontrar nesse livro (ou na vida) terá sido imposta pela vontade. Ela não tem nada a ver com a realidade.

TONI MORRISON

CÂNTICO DE SALOMÃO

(1977)

Edição recomendada: *A Canção de Solomon*. Trad. Evelyn Kay Massaro.

São Paulo, Best Seller, 1988.

Milkman Dead nasceu no hospital de caridade de uma cidade do Michigan. Seu pai, Macon Dead, é um cobrador de aluguel, um eLivros: um negro que vive no Norte, cujos ancestrais americanos estão no Sul e

cujos ancestrais africanos são inteiramente desconhecidos. Macon tem uma irmã, Pilate, que nasceu depois que a mãe morreu no parto. Misteriosamente, Pilate não tem umbigo. Quando crianças, Pilate e Macon testemunharam o assassinato de seu pai e correram para se esconder em uma caverna na Pensilvânia. Um branco idoso e inofensivo estava dormindo ali. Enfurecido, Macon assassinou o homem e depois descobriu sacos cheios de pepitas de ouro na caverna. Pilate não deixou Macon pegar o ouro e depois fugiu (levando o ouro), enquanto Macon estava fora da caverna. Ela tentou achar emprego na Virgínia, mas os empregadores tinham preconceito contra a sua falta de umbigo. Pilate acabou voltando para a caverna, coletou os ossos que lá encontrou e foi morar na cidade em que seu irmão havia se instalado. Ela levou consigo sua filha ilegítima, Reba; a filha de Reba, Hagar; e um saco verde misterioso que (supõe Macon) contém as pepitas de ouro da caverna.

Milkman tem um relacionamento de doze anos com Hagar, mas se cansa dela e busca a companhia de seu amigo, Guitar, “a única pessoa que me resta, cuja lucidez nunca falha”. Guitar, porém, tornou-se politicamente ativo; ele se filiou a uma sociedade chamada “Sete Dias”, que executa um homem branco sempre que um homem, mulher ou criança negra é assassinada. Milkman acha a política tediosa, mas, quando Guitar precisa de dinheiro para levar a cabo uma de suas matanças por vingança, ele se oferece para ajudá-lo a roubar o ouro de Pilate. Contudo, o saco verde que se encontrava no porão da casa de Pilate contém ossos em vez de ouro. Então, Milkman parte em uma viagem pela Pensilvânia para descobrir o que aconteceu com as pepitas de ouro. Ele não acha o ouro, mas descobre as suas raízes: encontra os personagens que povoavam as histórias de Pilate sobre a sua infância, e se dá conta de que as canções sem sentido que as crianças cantam nas

ruas mencionam os nomes de seu avô e sua avó, seus tios e tias. Ele também se dá conta de que Guitar o está seguindo – e que Guitar se tornou seu inimigo. Ao final do romance, Guitar atira em Milkman para ficar com o ouro. A peregrinação de Milkman do Norte para o Sul se dá no sentido oposto ao da fuga do escravo; trata-se da peregrinação de um escravo liberto, que retorna ao Sul para enfrentar os resquícios remanescentes de uma cultura escravista, a fim de recuperar seus laços familiares.

DON DELILLO

Ruído Branco

(1985)

Edição recomendada: *Ruído Branco*. Trad. Paulo Henriques Britto.

São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

Jack Gladney é um professor de Estudos sobre Hitler no College-on-the-Hill. Sua esposa, Babette, que tem pavor patológico da morte, está tomando medicamentos obtidos no mercado negro de “psicofarmacêuticos”, fornecidos por uma obscura agência que faz justamente pesquisas com medicamentos, anunciando-os em folhetos de promoção de supermercados. Sua grande e diversa prole (resultado de seis casamentos diferentes) luta contra vários tipos estranhos de insegurança. Gladney, na tentativa de colocar alguma ordem nesse caos, é surpreendido pelo vazamento de um produto químico que espalha uma enorme nuvem tóxica preta por toda a paisagem. Os moradores são evacuados da cidade, até que a nuvem finalmente se dissipa. Ao voltar para casa, Gladney começa a investigar o fornecedor das pílulas de sua esposa. Quando localiza o homem e troca tiros com ele (imitando os velhos heróis), nada de especial acontece. No fim do livro, Gladney,

Babette e seus filhos terminam em um supermercado, fazendo compras (de novo), como faziam toda semana: nada havia mudado. *Ruído Branco* é como um *1984* desprovido de Big Brother; ele nos convence de que a vida não tem nenhum sentido real. Uma certa ordem no caos de eventos é promovida pela mídia e por empresas que querem que compremos seus produtos. Elas inventam para nós histórias que parecem dar sentido à nossa vida, mas que, na verdade, nos convencem de que devemos adquirir seus produtos.

A. S. BYATT

POSSESSÃO

(1990)

Edição recomendada: *Possessão*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Roland Mitchell é um acadêmico que não encontra emprego, um amedrontado ex-aluno de pós-graduação que só consegue pagar o aluguel trabalhando para seu ex-orientador de tese, James Blackadder. Blackadder é a maior autoridade sobre o prolífico poeta vitoriano Randolph Henry Ash, e Roland passa seus dias pesquisando as cartas de Ash. Certo dia, na Biblioteca de Londres, Roland descobre uma carta esquecida de Ash endereçada a uma amante misteriosa. Ele rouba a carta junto com sua colega, Maud Bailey, e começa a pesquisar a identidade da moça – quando descobre Christabel Mott, que também foi poetisa vitoriana e se tornou queridinha das feministas americanas. Maud e Roland saem à caça de pistas sobre o relacionamento de Christabel e Randolph Henry através de um labirinto fascinante de cartas e diários que sugerem mistérios não revelados, além de poemas brilhantes, artigos críticos, biografias e histórias, que adicionam mais

detalhes à história de amor improvável. Roland e Maud, por sua vez, são perseguidos pelo inimigo mais feroz de Blackadder, o estudioso americano Mortimer P. Cropper, que quer usar sua fortuna para comprar todas as cartas de Ash e levá-las para fora da Grã-Bretanha. Ao longo da sua pesquisa, por mais que relutem, Maud e Roland se apaixonam um pelo outro. E, quando chegam ao centro do labirinto, descobrem um segredo surpreendente – o qual não vou revelar, já que Byatt confia no suspense do enredo para conduzir o leitor às últimas páginas do livro.

CORMAC MCCARTHY

A ESTRADA

(2006)

Edição recomendada: *A Estrada*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro, Objetiva, 2010.

Uma catástrofe desconhecida provoca a devastação da raça humana, deixando a terra arruinada, coberta de cinzas e povoada por grupos de selvagens canibais. Poucos sobreviventes foram capazes de manter a humanidade; dois deles, um homem sem nome e seu filho, viajam por estradas desoladas e cidades destruídas, lutando contra a fome e os predadores humanos, esperando encontrar algo melhor quando chegarem à costa. O romance de McCarthy, vencedor do Prêmio Pulitzer, combina uma das mais duradouras fórmulas da literatura mundial, a história de uma busca (*Dom Quixote* e *O Peregrino*), com um gênero tipicamente americano, conhecido como *road narrative* [narrativas de estrada], uma jornada por espaços abertos rumo a um horizonte indefinido onde, possivelmente, um futuro melhor encontra-se à espera (*Huckleberry Finn* e *Moby Dick*). Apresentando-se como sombriamente realista e pós-moderno (“Puxou a lona de plástico azul de cima dele, dobrou-a e a carregou até o carrinho de supermercado, guardou-a e voltou com seus

pratos e alguns bolos de fubá numa bolsa de plástico e uma garrafa plástica com xarope”), o romance revela aos poucos uma profunda disposição mágica. Lavar os cabelos do filho, secá-los ao lado da fogueira – o homem percebe que tais atos eram como “uma antiga extrema-unção. Que seja então. Evoque as formas. Onde você não tem mais nada, construa cerimônias do ar e sobre nelas”. Do início ao fim, McCarthy sugere a compulsão humana em categorizar nosso mundo com nomes que compreendemos: bom e mau, herói e vilão, divino e demoníaco. No entanto, essas categorias são continuamente rompidas, e no fim o mistério da existência está além de nossa compreensão. Todas as coisas”, o romance conclui, “eram mais antigas do que o homem e num murmúrio contínuo falavam de mistério”.

OUTRAS FONTES RECOMENDADAS

JOHNSON, Paul. *A History of the American People*. New York, HarperCollins, 1999.

MORGAN, Kenneth O. (ed.). *The Oxford Illustrated History of Britain*. ed. rev. Oxford, Oxford University Press, 2001.

PONTING, Clive. *World History: A New Perspective*. London: Chatto & Windus, 2000.

ROBERTS, Clayton; ROBERTS, David; BISSON, Douglas R. *History of England: Volume I: Prehistory to 1714*. 4. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2001.

ROBERTS, John Morris. *The Penguin History of the World*. 3. ed. New York: Penguin, 1995.

TINDALL, George Brown. *America: A Narrative History*. 8. ed. New York: W. W. Norton, 2009.

CAPÍTULO 6

A história do eu: autobiografias e memórias

“Quando eu tinha a sua idade...”

As pessoas sempre contam histórias sobre si mesmas. Santo Agostinho (teólogo, estudioso, herdeiro africano da civilização romana) e Harriet Jacobs (escrava, mãe, fugitiva africana da cultura americana) escreveram autobiografias. Contudo, a habilidade de Santo Agostinho em pôr palavras no papel não torna o relato sobre sua conversão “melhor” do que a crônica de Jacobs sobre a pobreza e a fuga. Ninguém precisa ser um especialista para escrever uma autobiografia.

Entretanto, o autobiógrafo está imbuído da velha convicção de que os detalhes da sua vida serão de interesse para um público desconhecido e aleatório. Trata-se de uma convicção que vai contra qualquer regra de bom comportamento em festas: não fique falando de si mesmo. O autobiógrafo, porém, insiste em lhe contar sobre seus pais, seus colegas de escola, seus pressentimentos quanto ao casamento, sublimemente convencido de que você ficará encantado.

O que o faz pensar que você vai ler as elucubrações dele?

POR QUE A AUTOBIOGRAFIA É MAIS COMPLICADA DO QUE VOCÊ IMAGINA

No princípio, era Santo Agostinho.

Santo Agostinho, nascido no Norte da África, no final do Império Romano, é o primeiro “autobiógrafo”. Ele não foi o primeiro escritor a anotar detalhes da sua vida cotidiana; diários e relatórios têm sido mantidos desde os tempos em que os seres humanos começaram a ter consciência da passagem do tempo e a dominar a escrita. Entretanto, Santo Agostinho foi o primeiro escritor a contar a história de sua vida.

Transformar a vida em uma história não é tão simples quanto parece. Quem costuma escrever um diário registra os eventos de cada dia sem se preocupar em fixá-los em um padrão geral. O autobiógrafo, porém, precisa pôr ordem em sua vida, explicando os pensamentos e os acontecimentos que lhe parecem importantes apenas em retrospecto. E essa retrospectiva é, em si, moldada de acordo com o propósito geral que o autobiógrafo escolheu dar à sua vida.

Assim, a retrospectiva que o autobiógrafo faz não se atém somente aos acontecimentos – ele os vê como parte de um projeto que só existe porque o escritor decidiu que uma explicação (e não outra) faz sentido para a sua vida.

Vamos dar um salto à frente no tempo, do século IV para o século XX; para Richard Rodriguez, nascido de pais mexicanos e criado na Califórnia. Quando criança, ele falava inglês na escola elementar de Sacramento, mas falava espanhol em casa (“Esses sons diziam [...] *estou me dirigindo a você com palavras que nunca uso com los gringos. Eu o vejo como alguém especial, próximo, e não como um estranho. Você pertence a nós. É da família*”). No entanto, quando os professores de Rodriguez sugeriram que ele precisava praticar mais o inglês, seus pais

fizeram questão de também falar inglês em casa. Em sua autobiografia, *Hunger of Memory* [Fome de Memória], ele escreve:

Num sábado de manhã, entrei na cozinha, onde os meus pais estavam conversando em espanhol. Eu não tinha me dado conta de que eles estavam falando espanhol, mas quando me viram, percebi que começaram a falar inglês. Aqueles sons gringos que eles pronunciavam me assustaram. Eu estava sendo tratado como um estranho. Naquele momento de mal-entendido trivial e profunda compreensão, senti um nó na garganta, invadido que fui por uma tristeza doentia. Eu me virei depressa e deixei o cômodo [...]. Nos dias seguintes, fui ficando com cada vez mais raiva por ser obrigado a ouvir a minha mãe e meu pai dizendo sempre de novo: “Fale conosco *en inglés*”. (*Fale.*) Foi só então que decidi aprender o inglês em sala de aula. Algumas semanas depois, aconteceu o inesperado: levantei a mão para arriscar uma resposta [à professora]. Falei claramente e em voz alta. E não achei nada demais quando a classe inteira me entendeu. Naquele dia me afastei da criança desamparada que eu havia sido até alguns dias antes. A crença, a garantia tranquilizadora de que eu era aceito em público finalmente se apoderou de mim.^[72]

Será que isso ocorreu exatamente da forma como Rodriguez descreve? Não, é claro que não. A consciência do homem adulto sobrepõe-se a cada momento à memória da criança. A criança estava com raiva; só o adulto sabe que aquele havia sido um “momento de mal-entendido trivial e profunda compreensão”. A criança só havia dado uma resposta em inglês; apenas o Rodriguez maduro pôde ver conexão entre essa pergunta e a conversa na cozinha, algumas semanas antes. Essa história em particular só ganha importância porque Rodriguez vê a história da sua vida como a história de sua entrada na vida pública americana. “Eu me volto para considerar o menino que já fui”, escreve ele, “a fim de, em última instância, descrever o homem que sou hoje. Eu me lembro da perda dolorosa que sofri para definir o que havia ganhado em troca.” Se ele tivesse decidido que sua vida girava em torno da emergência da sua sexualidade ou do desenvolvimento de um grande

talento criativo, o evento na cozinha certamente teria um sentido totalmente diferente.

Em outras palavras, a história de Rodriguez sobre o acontecimento na cozinha não é uma reconstrução objetiva do passado. Pelo contrário, é parte de uma narrativa construída por um escritor que tem muito em comum com o romancista. Rodriguez está levantando uma questão e tecendo os pontos da trama que nos conduzem à interpretação do clímax de sua história. É isso que faz o autobiógrafo. E é por isso que Santo Agostinho é o primeiro autobiógrafo, porque ele escolhe um sentido para dar à sua vida e ordena os eventos de modo que reflitam esse sentido. Para Rodriguez, esse sentido está em como ele se tornou um americano; para Santo Agostinho, em como se tornou um seguidor de Deus.

Contudo, as *Confissões* de Santo Agostinho também trazem pelo menos mais quatro inovações, que são a razão de sua história ter se tornado em si um modelo segundo o qual outros autobiógrafos moldam a própria vida (de forma consciente ou não). Ao contrário de escritores anteriores, Santo Agostinho escolhe narrar apenas os acontecimentos que pertencem ao esquema que está esboçando. Dessa forma, ele ignora o fato de ter se tornado pai de uma criança. Em vez disso, passa páginas e páginas falando de quando era adolescente e roubou peras de um pomar, incidente que trata como uma bela metáfora do pecado original de Adão e Eva para mostrar que as falhas destes também estão nele. Ao contrário dos escritores anteriores, Santo Agostinho encara suas decisões e seus pensamentos, e não os grandes eventos externos, como os verdadeiros marcos de uma vida. Como o herói de um épico antigo, ele sai em busca de novas terras, mas sua peregrinação é a saga interior da corrupção para a santidade. Ao contrário dos autores anteriores,

Santo Agostinho põe seu eu íntimo no centro do universo. Sua história não trata de um romano, ou de um norte-africano, ou de um membro da igreja, mas de *Agostinho*, um indivíduo, cuja vida privada tem um enorme sentido sobrenatural. Diferentemente dos escritores anteriores, Santo Agostinho só vê um momento de sua vida – a sua conversão – como o eixo em torno do qual tudo gira. Dar um significado para seu passado; relacionar tudo mais a ele; descrever o mundo *interior* do eu íntimo; encontrar o evento “divisor de águas” do passado que fez do eu o que ele é hoje: tudo isso se transforma em convenções da autobiografia a partir de Santo Agostinho.

E Santo Agostinho é o primeiro escritor a responder à perturbadora questão: *quem gostaria de me ouvir falar da minha vida, afinal?* Para Santo Agostinho, tanto quanto para Margery Kempe, Santa Teresa d’Ávila, John Bunyan, Thomas Merton e uma linha ininterrupta de autobiógrafos espirituais que se estende até Charles Colson, a resposta é: *todos aqueles que são pecadores como eu* (um público-alvo bastante vasto). Se o propósito da autobiografia é indicar como os pecadores podem alcançar a graça, o autobiógrafo pode ser humilde e, ao mesmo tempo, autocentrado. Preciso, o autoexame individual (uma atividade mais gratificante) tem uma importância enorme para milhares de leitores. Afinal de contas, se eles têm a mesma imagem divina adormecida dentro de si, devem fazer o mesmo autoescrutínio e encontrar o mesmo Deus.

A autobiografia “confessional” veio para ficar, mas outro tipo de história de vida começou a despontar ao lado dela. O foco religioso da Idade Média começa a se obscurecer, e os iluministas decidem que não são, antes de tudo, *pecadores*, mas, sim, *seres humanos*. Afinal, trata-se da era da invenção; um vidreiro veneziano genial criou um espelho em

que as pessoas podem ver o próprio rosto sem a distorção causada pelo bronze polido. E pensadores dos séculos XVI e XVII convencem-se de que são capazes de vislumbrar seu eu íntimo com tanta clareza quanto podem ver o próprio rosto.

Assim, Michel de Montaigne, René Descartes e Jean-Jaques Rousseau roubam a invenção de Santo Agostinho, a autobiografia, e fogem com ela. Contam histórias da jornada do seu eu íntimo rumo à conversão secular em direção a novas terras – não da santidade, mas do autoconhecimento.

Isso desvia o núcleo da autobiografia para novas vinculações. Para Santo Agostinho e seus colegas autobiógrafos religiosos, a jornada rumo à santidade *é* a jornada rumo ao autoconhecimento. Seu argumento é claro: a santidade é a qualidade essencial de Deus. Assim, quanto mais santo se torna o eu, mais ele se torna parecido com Deus. E, como o eu é a imagem de Deus, quanto mais ele se assemelha a Deus, mais se torna ele mesmo, aproximando-se cada vez mais da *realidade*.

Mas, quando o autobiógrafo iluminista analisa o seu interior, não enxerga a face de Deus ali refletida. Ele vê um *eu* que existe de forma independente de Deus, independente da sociedade, independente até da própria vontade (o termo técnico é “autônomo”). A realidade desse ser livre e autônomo depende única e exclusivamente de – bem, de *si próprio*.^[73]

Na ausência de uma definição relativamente concreta desse eu como a “imagem de Deus”, os autobiógrafos viram-se forçados a aderir ao ceticismo – à admissão de que eles não sabiam exatamente o que se encontrava lá dentro, no seu íntimo. Montaigne, o primeiro autobiógrafo “pós-agostiniano”, anunciava em sua coleção de ensaios (cuja primeira edição data de 1580) que, uma vez que não podia definir com certeza o

que era esse “eu” misterioso, ou seu nível de conhecimento, ele se limitaria a “avaliar” (examinar) a si mesmo, em um esforço para contar ao leitor o que ele *pensava* ser. Descartes concluiu, em 1641, que não poderia ter certeza de sua existência como um “eu sensível” (tendo em vista que seus sentidos poderiam estar a enganá-lo), ou como um “eu emocional” (as emoções são igualmente não confiáveis), ou até mesmo como um “eu religioso” (pois o seu conhecimento de Deus não era mais infalível que os sentidos e/ou as emoções). Tudo o que ele sabia era que estava *pensando* sobre o problema, e, assim, a única declaração que poderia fazer com alguma certeza era a de que “‘eu sou, eu existo’ é necessariamente uma verdade à medida que ela seja declarada por mim ou concebida pela minha mente”.

Então, se esses autobiógrafos não sabem exatamente quem são, qual poderia ser o propósito da autobiografia?

Como se vê, o fato é que o ceticismo não muda o propósito de uma autobiografia. A história de uma vida *ainda* serve de exemplo para os leitores, um modelo através do qual eles podem entender a própria existência. O autobiógrafo cético só não supõe que os leitores estejam buscando a santidade acima de tudo; afinal, o conhecimento de Deus não é mais considerado a jornada do autoconhecimento. Em vez disso, a autobiografia do cético demonstra como o escritor (ou escritora) moldou a sua história, de modo que seja capaz de definir o seu *eu* mesmo na ausência de certeza – na ausência do Deus que dava forma concreta à jornada de Santo Agostinho. A autobiografia cética diz ao leitor: *aí está o sentido que escolhi dar à minha vida. Descobri que o meu eu elusivo era um ser pensante. Será que esse sentido também lhe parece atraente?*

Esse eu elusivo poderá não se revelar como um ser pensante, como ocorreu para Descartes. Em vez disso, o eu pode se revelar um

americano, como na autobiografia de Richard Rodriguez (você também poderá achar um meio-termo entre sua ancestralidade e sua cidadania atual). Ou, então, poderá ser uma mulher que batalha contra as pressões da vida doméstica, como na autobiografia de Jill Ker Conway, *The Road from Coorain* [A Estrada de Coorain] (você também poderá descobrir-se como uma estudiosa, embora tudo ao seu redor esteja lhe dizendo que a identidade do seu eu seja simplesmente a de *filha*). Ou, então, seu eu poderá se revelar como o de um empreendedor bem-sucedido nos Estados Unidos, apesar de suas origens humildes, como na narrativa de Benjamin Franklin sobre sua vida no Novo Mundo. Contudo, o que quer que se descubra que seja o eu, o escritor defenderá sua genuinidade, sua autenticidade – e o oferecerá como um exemplo a ser seguido.

Esse tipo de autobiografia pode até ser pós-agostiniana, mas a autobiografia agostiniana não desaparecerá. John Bunyan publicou a história de sua vida, *Graça Abundante ao Principal dos Pecadores*, para um público extremamente receptivo, em 1666; ela teve seis edições em dois anos, e as autobiografias espirituais se multiplicaram ao longo dos dois séculos seguintes. Todos os livros da lista que se encontra no final deste capítulo são ou espirituais, ou céticos; são guias até Deus, ou até a autodefinição. Ainda assim, os dois tipos de autobiografia permanecem como “primos”, apresentando alguma semelhança familiar devida ao ancestral comum, Santo Agostinho.

Esses primos continuaram a manter o hábito de emprestar e tomar emprestado um do outro. A autobiografia cética muitas vezes se entrega a um tipo de confissão, bem parecida com a confissão de pecados que se encontra na autobiografia espiritual. Na autobiografia cética, entretanto, a confissão não é nenhum caminho rumo ao favor de Deus. Em vez disso, a disposição de se expor, mostrando os próprios defeitos e tudo o

mais, torna-se um sinal de sinceridade, uma razão a mais para que seus leitores acreditem em você e (quem sabe) adotem seu estilo de vida. E tampouco a autobiografia espiritual escapa da necessidade típica dos céticos de justificar os modos de ser do seu eu para os leitores que questionam sua sinceridade. Santa Teresa d'Ávila ofereceu sua história a Deus, contudo, ela também escreveu como forma de autodefesa (e de angariar apoio para seus planos de erigir um convento) diante dos seus superiores, que duvidavam da realidade de suas visões. *Nascido de Novo*, de Charles Colson, pode oferecer aos leitores um caminho para Deus, mas Colson certamente não se esqueceu de todos aqueles *outros* leitores que preferem saber exatamente o que houve no caso Watergate.

CINCO MINUTOS DE HISTÓRIA DA CRÍTICA DA AUTOBIOGRAFIA

Do mesmo modo que os romances, a maioria das autobiografias tem enredos: começos, meios e fins. Contudo, enquanto os romancistas estão conscientes de si mesmos como artífices, os autobiógrafos muitas vezes são “escritores por acaso”, que jamais se considerariam profissionais. Os romancistas pensam sobre as convenções e as dificuldades de escrever ficção, e algumas vezes até redigem longos ensaios sobre como elaborar romances. A maior parte dos autobiógrafos, no entanto, põe os eventos da sua vida no papel sem consultar os especialistas ou discutir teorias de composição autobiográfica. Os romances podem ser classificados em escolas e movimentos, como o *realismo* e o *naturalismo*; já as autobiografias não podem ser classificadas de forma conveniente.

Entretanto, é ilusório achar que falta arte à autobiografia. Os escritores de autobiografias aplicam certas técnicas. Eles não só reestruturam o passado de uma maneira que faça sentido no presente,

mas também seguem certas convenções ao recontar a própria vida. Podem até fazer as duas coisas de forma inconsciente – e isso não deixa de ser uma *arte*.

Considere a abertura mais clássica de um texto desse gênero, aquela usada por Benjamin Franklin em sua *Autobiografia*: “Eu nasci”, escreve Franklin, “em Boston, na Nova Inglaterra. Minha mãe era [...] filha de Peter Folger, um dos primeiros colonizadores da Nova Inglaterra.” Quando o ex-escravo norte-americano Frederick Douglass põe a história de sua vida no papel, ele também começa pelo seu nascimento e sua ancestralidade. “Nasci em Tuckahoe”, conta ele. “Não sei ao certo quem é a minha idade [...] Nunca vi minha mãe o bastante para identificá-la como tal e não mais do que quatro ou cinco vezes na vida [...]. Ela me abandonou sem deixar a menor pista de quem era o meu pai.”

Todavia, enquanto a família de Franklin lhe havia proporcionado um protótipo de si mesmo (seus ancestrais eram homens livres, que valorizavam a leitura e a escrita e se recusavam a baixar a cabeça diante de autoridades religiosas abusivas), a família de Douglass não participa do restante da sua história. Por que, então, ele começa com o seu nascimento e ascendência? Porque, embora nunca tenha lido nenhum livro sobre a arte de escrever uma autobiografia, havia lido outras histórias de vida, e a leitura o conscientizou de que uma autobiografia “apropriada” começa com o nascimento e ancestralidade familiar.

Trata-se de uma convenção da autobiografia.

Essas convenções passaram mais ou menos despercebidas até 1950, quando os acadêmicos finalmente voltaram seu interesse para histórias de vida. A autobiografia sempre foi considerada um tipo de empreendimento literário de segunda classe, um tanto indulgente, que não requer nenhuma habilidade especial a não ser a fascinação infinita

para consigo mesmo. Ao longo dos anos 1950, porém, um aglomerado de livros e artigos sugeria que a autobiografia não era, de forma nenhuma, a atividade simples e direta que parecia ser. Antes, o autobiógrafo, como Roy Pascal escrevia já em 1960, “meio que descobre, meio que cria um esboço e uma verdade mais profundos do que a aderência à verdade histórica e factual jamais poderia reivindicar”.

[74]

A razão pela qual a autobiografia se tornou nos anos 1950, de uma hora para a outra, um tópico para a investigação crítica nunca foi explicada, mas – como a maior parte dos fenômenos de meados de século – esse novo interesse provavelmente teve algo a ver com o trauma da Segunda Guerra Mundial. Roy Pascal reivindicava que a autobiografia pode ser um caminho para a descoberta de uma verdade mais autêntica do que o fato histórico, porque ele viveu em tempos em que as pessoas sensatas ansiavam pela vitória sobre os fatos históricos (aqueles registros nus de puros morticínios e holocausto). A ideia de que o crítico, olhando para os fatos pela lente da história de uma vida, pudesse encontrar uma verdade mais profunda para além deles deve ter parecido bela e incrivelmente promissora.

Nos anos 1950, a psicologia freudiana também havia se popularizado. A ideia de *subconsciente* foi incorporada à nossa linguagem, tingindo de forma irrevogável nossas ideias sobre o *eu* elusivo.

Freud explicou que nosso subconsciente nos orienta, mesmo quando não estamos completamente conscientes disso, e precisa ser desenterrado, se esperamos agir com alguma liberdade, em vez de nos comportarmos como fantoches de impulsos inexplicáveis. É claro que o apóstolo Paulo forneceu uma explicação para o conflito entre o consciente e o subconsciente alguns milhares de anos antes, quando

lamentou “[...] pois não pratico o que quero, mas faço o que detesto”.^[75] No entanto, o modelo paulino de dois eus opostos requeria uma crença na visão agostiniana do eu autêntico como imagem de Deus. O modelo de Freud era muito mais simpático aos estudiosos e teóricos, que há tempos já haviam abraçado a visão cética, iluminista, do eu como autoprojeto, autogovernado e, no final das contas, autocompreendido. Assim, Freud foi considerado mais apropriado do que Paulo quando se precisa explicar os atos humanos mais misteriosos. Ele ofereceu uma solução que não demandava submissão a algum poder divino externo, mas, antes, uma compreensão crescente do espaço interior. A autobiografia (da mesma forma que uma sessão de terapia bem aproveitada) examinava o espaço interior, ordenando, identificando e classificando cada impulso.

Assim, na era freudiana (e ainda estamos nela), os críticos ficaram cada vez mais interessados nas estratégias que o “eu” de uma autobiografia usa para organizar os espaços dentro de si. Como a mente consciente (o *ego*) justifica seus atos? Como se explicam aqueles impulsos que emanam do subconsciente? O autobiógrafo tenta descobrir *por que* ele sempre se ressentiu de seu irmão mais velho, e passa a usar a autobiografia como meio de explicação.

Como a mente consciente, o *eu* que se senta para escrever uma autobiografia foi empurrado, puxado e levado por forças que nunca compreendeu completamente. Esse *eu* começa a pôr sua vida no papel – à proporção que ele reflete sobre os eventos passados, começa a descobrir as próprias motivações, os próprios impulsos subconscientes. Ele escreve em primeira pessoa – como “eu” –, mas o *eu* da autobiografia vive aqueles eventos passados com um conhecimento negado para o *eu* no momento em que tais eventos ocorreram. No final,

o *eu* da autobiografia acaba se revelando uma pessoa bem diferente do eu que representa.

Esse *insight* não era nada novo. Um autobiógrafo ocasional refletiu sobre esse paradoxo remontando a Montaigne, que escrevia em 1580: “Ao modelar essa figura [o “eu” em seus ensaios] em mim mesmo, tive de moldar e compor a mim mesmo tantas vezes, a fim de pôr para fora o meu eu, que o modelo se desenvolveu, firmou-se e adquiriu forma até certo ponto por si próprio. Ao pintar a mim mesmo para os outros, eu me pinte com cores mais claras do que as minhas cores originais. Eu criei o meu livro tanto quanto o meu livro me criou”. Freud, no entanto, desenvolveu uma linguagem que permitia aos críticos literários discutir esse paradoxo como um problema *teórico*. A primeira explosão de livros e artigos, que ocorreu em meados e fins dos anos 1950, gerou uma discussão crítica que continua atual: qualquer biblioteca universitária de hoje incluirá títulos que vão desde o simples até o ininteligível, de Robert Sayre (“A pessoa que é capaz de escrever a sua história pode elevar-se da condição de desconhecida e pouco articulada”) até Rodolphe Gasche (“a autobiografia não deve, de forma alguma, ser confundida com a vida propriamente dita do autor, com a série de acidentes empíricos que compõem a vida de uma pessoa empírica real”).

[76]

Essa discussão crítica contínua (além de frequentemente se tornar ininteligível) de certa forma também acabou gerando indicadores de *gênero* para a autobiografia. Em algum momento do início dos anos 1970, estudiosos se deram conta, com grande surpresa, de que as mulheres pensam sobre a própria vida de modo diferente ao dos homens. Santo Agostinho, o primeiro autobiógrafo, criou-se ouvindo as narrativas de heróis gregos e romanos, homens cujas virtudes ele deveria

imitar. À semelhança disso, sua jornada espiritual assumiu o mesmo gosto de peregrinação espiritual épica.

Entretanto, Margery Kempe nunca teve a opção de se modelar de acordo com um herói épico. Como a maior parte das mulheres, não havia recebido uma formação propriamente dita. Em vez de narrativas épicas, havia ouvido histórias de realização doméstica. Cercada por seu marido e seus catorze filhos, era incapaz de pensar em sua vida como uma jornada solitária. Assim, como a experiência de Santo Agostinho poderia moldar a história de vida *dela*?

Como *gênero*, as autobiografias femininas pareciam estar sendo distorcidas por uma tradição literária incorrigível, que insistia que elas vissem suas lutas e suas conquistas por lentes masculinas. Instruídas a serem pacientes, quietas e devotadas ao homem da sua vida, as mulheres produziam autobiografias em que o *eu* era paciente, submisso e passivo. As autobiografias espirituais das mulheres não tratavam de nenhuma luta corpo a corpo contra o pecado, mas das dificuldades da submissão passiva a um Deus masculino. No decorrer do século XIX, era de se esperar que o *eu* de uma autobiografia feminina confessasse sua inadequação, e não que reagisse vigorosamente à oposição. Como observa Patricia Spacks, a autobiografia mostra uma face pública, mas, enquanto a “face do homem se volta para o mundo [...] incorporando sua força característica”, a face pública de uma mulher deve demonstrar a “predisposição para a submissão”.^[77] Mesmo no caso de ativistas sociais, como Jane Addams e Ida Tarbell, essa face submissa persiste. Em seu estudo das histórias de vida de mulheres, Jill Ker Conway destaca que a correspondência pessoal dessas mulheres é impetuosa e cheia de convicções, mas que suas autobiografias as retratam como

vocacionadas para o ativismo passivo, tendo sido chamadas pelas causas, em vez de saírem em busca destas.

O gênero da “autobiografia negra” – particularmente nos Estados Unidos, com seu passado escravista – sofre o mesmo tipo de distorção. Os autobiógrafos afro-americanos viram-se copiando os moldes praticados pelos brancos, mesmo quando essas formas não eram adequadas para moldar a vida deles. Nas primeiras autobiografias afro-americanas (as “narrativas de escravos”), o escritor começa invariavelmente pelo nascimento e pelo parentesco, à semelhança de um escritor branco. Contudo, o começo real da história acontece pouco depois, em um evento que se tornou uma convenção da autobiografia negra: o reconhecimento da negritude. Todo escritor afro-americano vê a si mesmo simplesmente como uma *pessoa* – até chegar a um ponto da infância em que é visto com desdém ou horror por alguma outra pessoa. Nesse momento, o *eu* não se vê mais como “normal”, mas como algo diferente: como *negro*. Desse momento em diante, o autobiógrafo afro-americano se confronta com uma visão dupla. Como o autobiógrafo branco, ele tenta criar a si mesmo nas páginas do seu livro, mas, ao fazer isso, não consegue deixar de se ver através dos olhos hostis dos outros. A negritude torna-se (nas palavras de Roger Rosenblatt), tanto em sua identidade quanto em seu destino trágico, uma “condição que prescreve e predetermina a vida”.^[78]

Há uma segunda convenção que marca quase toda autobiografia afro-americana: a entrada no mundo da leitura e da escrita. Quando Frederick Douglass era criança, sua ama começou a ensiná-lo a ler. O marido, porém, mandou que ela parasse: “O aprendizado não vai lhe fazer bem, mas lhe causar prejuízo”, disse ele com severidade. “Se você o ensinar a ler, ele vai querer saber como se escreve, e quando aprender

isso, ele estará fugindo consigo mesmo.”^[79] Assim, as aulas terminaram, mas Douglass convenceu uma jovem branca, conhecida sua, a ensinar-lhe o alfabeto. Aprender a escrever foi uma espécie de conversão para Douglass, o ponto em que ele deu um passo para dentro de um novo mundo. Através da leitura, ele adquiriu um vocabulário que (como Douglass mesmo argumenta) “permitiu-me dar voz a muitos pensamentos interessantes que passavam pela minha cabeça e que estavam se extinguindo pela falta de palavras com as quais eu pudesse dar-lhes expressão”.^[80] E através da escrita ele ingressou no mundo branco não apenas como vítima, mas como testemunha e ativista. Escrever lhe deu poder até sobre seu passado de escravidão, uma vez que agora ele tinha como registrar seus tempos de escravo e recheá-los de julgamento moral sobre os proprietários de escravos. “Eu não conseguia me satisfazer inteiramente só com *narrar* coisas erradas – sentia-me como se as estivesse *denunciando*”, escreve ele. “Nem sempre consegui conter minha indignação moral para com os perpetradores da perversidade escravocrata o suficiente para uma declaração circunstanciada dos fatos.”

A autobiografia permite ao escritor recriar a própria vida, fazer uma leitura retrospectiva de eventos passados e dar forma e sentido àquilo que parecia absurdo. Então, em que isso poderia ser diferente da ficção? (E será que é motivo para ficarmos chateados se os fatos parecerem um pouquinho exagerados?)

À medida que a crítica da autobiografia ganhava força, mais acadêmicos começavam a questionar a divisão entre o fato e a imaginação. A fé na realidade nua e crua dos fatos – no conhecimento capaz de ser *comprovado* pela observação, experimentação ou qualquer

outro método científico de estabelecimento da verdade – tornou-se parte do nosso ponto de vista ocidental por ocasião do advento da Renascença; essa confiança na prova científica como o teste derradeiro da verdade separa a “era moderna” (iniciada nos tempos de Copérnico) daquilo que veio antes. Contudo, no terço final do século XX, os pensadores começaram a questionar a infalibilidade da prova científica. Eles destacaram que há tipos diferentes de certeza, e que a “comprovação” no sentido moderno exalta a certeza científica acima de todas as outras. Eles enfatizaram que os cientistas também eram pessoas e que estavam em condições de descobrir, além dos fatos existentes, fatos que eles tinham a esperança de existirem. Eles destacaram que um “fato”, particularmente na autobiografia, é um objeto que nos escapa das mãos. Se dois personagens históricos podem apresentar dois relatos diferentes de um mesmo evento, será que esses relatos poderiam ser *ambos* verdadeiros – dependendo do ponto de vista?

Esses questionadores do modernismo foram chamados de *pós-modernistas* (o modernismo e o pós-modernismo são ligeiramente diferentes, nesse contexto, do modernismo e do pós-modernismo literários, descritos no capítulo anterior). O pós-modernismo ajudou a autobiografia a prosperar, tendo em vista que os pós-modernistas geralmente se recusam a rotular um ponto de vista como “mais válido” do que o outro, o que significa que o mecânico suburbano tem tanto direito de contar sua história de vida quanto o presidente. No entanto, ao louvar cada ponto de vista individual como válido (“ambos os relatos da batalha são verdadeiros – os escritores estavam em lados opostos do campo de batalha, só isso!”), o pós-modernismo foi se emancipando de sua base sobre o ponto de vista normativo: aquele que é verdadeiro para todo mundo. Você já não lê uma autobiografia para descobrir a verdade

sobre eventos passados (essa hipótese governou as memórias de eLivross políticos por décadas). Lemos autobiografias muito mais para descobrir como é ver o mundo de outro ponto de vista, na pele de outra pessoa. Se esse ponto de vista é traçado com vivacidade, de modo que você *entenda* a vida de uma mulher, de um ex-escravo ou de um imigrante mexicano de segunda geração, será que é tão importante que esses *eventos* sejam “precisos”?

Como muitas das questões colocadas pelos pós-modernistas, essa permanece em aberto. Na maioria dos casos, porém, o leitor que examina uma autobiografia é um pós-modernista praticante, mesmo que não se dê conta disso. Ele não está à procura dos fatos, tão amados pelos modernistas. Ele está demonstrando (nas palavras de James Olney) “uma fascinação com o eu e seus mistérios profundos, infindáveis, e, junto com essa fascinação, uma inquietação a respeito da obscuridade e da vulnerabilidade daquela entidade que ninguém jamais viu, tocou ou provou”.^[81] O leitor de autobiografias (sejam espirituais, sejam céticas) espera receber um mapa para guiá-lo através de águas intransitáveis, um guia para os espaços interiores mais profundos. E se, por acaso, ele consegue, *de fato*, descobrir o que aconteceu exatamente no caso Watergate, isso não representará nada além de um bônus inesperado.

COMO LER UMA AUTOBIOGRAFIA

PRIMEIRA LEITURA BÁSICA: LEITURA DO ESTÁGIO GRAMATICAL

Em sua primeira leitura de uma autobiografia (a leitura no “estágio gramatical”), você poderá fazer uma pergunta simples: o que aconteceu? Tome as asserções do autor pelo que parecem. Você não estará em

condições de reconhecer a totalidade da vida dele enquanto não fizer a leitura de toda a obra, então, deixe para fazer a crítica da interpretação que o autor dá ao seu passado para a sua segunda leitura completa. Lembre-se de marcar, de algum modo – dobrando o canto da página ou fazendo anotações no seu diário –, trechos que pareçam ser especialmente significativos. Embora você ainda não saiba que significado seja esse (e, em uma segunda leitura, os trechos podem se revelar como realmente importantes), essas anotações simplificarão sua busca por respostas a perguntas de análise que serão sugeridas mais adiante.

Examine o título, a capa e o sumário. Esse levantamento inicial do livro é sempre o primeiro passo. Siga o mesmo procedimento que você utilizou com os romances que leu no Capítulo 5: com o diário e um lápis por perto, leia a folha de rosto e a quarta capa do livro. Escreva o título do livro, o nome do autor e a data de publicação no topo de uma página em branco. Escreva ainda uma frase curta sobre quem é o autor (pensador, freira, político, escravo).

Dê uma olhada no sumário. Muitos autobiógrafos não dão título aos capítulos, mas os que o fazem fornecem uma previsão da estrutura que o autor dá à sua vida. *Minha Luta*, por exemplo, começa com “No Lar dos Meus Pais” e continua para “Por Que o Segundo Reich Colapsou”, “Raça e Povo”, “A Força é Mais Forte Sozinha” e “O Direito à Autodefesa”, que lhe dão uma amostra de como Hitler se via: ele se identifica com o povo alemão, de modo que o seu próprio “sofrimento” e ascensão refletem os da nação alemã (isso também lhe permite fazer o que bem entende em sua ascensão ao poder, pois, a seus próprios olhos, ele é a Alemanha). Se você conseguir obter uma visão geral do propósito

do autor, escreva uma ou duas sentenças curtas sobre o que pode ser esse propósito.

Quais são os eventos centrais da vida do autor? Quando você fez sua primeira leitura do romance, anotou os eventos principais de cada capítulo para obter uma breve visão geral do enredo. Quando você lê uma autobiografia pela primeira vez, deve estar atento para os eventos da vida do escritor. Embora o foco do autor possa estar no desenvolvimento intelectual ou em uma mudança de estado mental, são os eventos físicos de uma vida que proporcionam uma estrutura à qual os desenvolvimentos internos podem ser atrelados. Relacione todos esses eventos, em ordem, do lado esquerdo inferior de uma página. Tente limitar sua relação a uma só página; uma autobiografia pode estar abarrotada de incidentes, mas você não precisa anotar todos eles em seu esboço inicial. Selecione os acontecimentos centrais. Pergunte-se a cada capítulo: de todos esses acontecimentos, quais são os dois mais importantes? (Esse procedimento parece um tanto mecânico e reducionista, mas, sempre que lhe pareça haver três eventos importantes em um só capítulo, não se sinta obrigado a eliminar um deles – e, quando se trata de uma autobiografia longa com muitas seções, como a de Gandhi, você terá de eliminar capítulos inteiros.) Acontecimentos como: nascimento, educação, mudança ou viagem, casamento, assumir uma ocupação, catástrofe (imersão em pobreza, prisão, divórcio, morte de entes queridos), paternidade, grande conquista, aposentadoria – são acontecimentos assim que formam o “esqueleto” de uma vida. Ao arrolar esses eventos, tente também notar o que os torna únicos – não escreva “conseguiu o primeiro emprego”, mas “ele começou a trabalhar como advogado e odiou a princípio”.

Uma autobiografia ocasional (como as que foram escritas por Descartes e Nietzsche) tem pouquíssimos eventos externos (ou nenhum). Nas *Meditações* de Descartes: “Eu abri espaço na minha agenda de hoje para sentar e escrever tudo isso de uma só vez” é o único evento que você consegue entrever, e Nietzsche não apresenta nenhum “acontecimento”. Nesse caso, tente anotar os eventos *intelectuais* primários – as conclusões a que o escritor chega enquanto organiza suas evidências. Preste atenção em palavras como “portanto”, “concluí” ou “ficou claro” (ou algum sinônimo) a fim de identificar essas conclusões; esses “termos de conclusão” lhe dizem que, tendo reunido certa quantidade de fatos, o escritor está pronto para lhe contar o que eles significam.

Que eventos históricos coincidem – ou se fundem – com esses eventos pessoais? À medida que elencar os eventos pessoais do lado esquerdo de sua página, mantenha os olhos abertos para os eventos históricos – aqueles grandes acontecimentos no mundo externo (irrupção da guerra, uma mudança nas leis que afeta os direitos do narrador, catástrofes naturais). Anote esses eventos do lado inferior direito da página, do outro lado dos eventos pessoais com os quais coincidem.

O papel que a história desempenha na releitura de uma vida é variável. Às vezes, os eventos históricos afetam a vida do escritor diretamente: o trecho que relata o “Fugitive Slave Act” (Ato de Fuga do Escravo) torna a posição de Douglass no Norte dos Estados Unidos precária; a vida de Gandhi na Índia sofre uma alteração permanente com as agitações causadas pela repressão britânica às liberdades dos nativos. Por vezes, guerras e catástrofes aparecem apenas como ruídos sombrios nos bastidores. Outras vezes, os eventos históricos são citados apenas de

forma indireta, porque, na época do escritor, eles faziam parte do conhecimento geral que se dissipou nos dias de hoje. No Capítulo 5, sugeri que a consulta a um livro de história mundial em volume único poderia pôr o romance em perspectiva; você pode querer consultá-lo agora para obter mais detalhes sobre eventos que parecem nebulosos na autobiografia. Um dos livros mais úteis para esse fim é *The Timetables of History* [As Linhas de Tempo da História], uma obra de referência que lista os maiores eventos de cada ano da história, registrados em sete categorias diferentes (política, arte e música, literatura, e assim por diante). É fácil identificar os anos que abrangem a vida do escritor e tomar nota dos acontecimentos que lhe pareçam significativos (a ausência de uma circunstância histórica na autobiografia pode ser tão significativa quanto a sua presença).

Você também pode anotar essas informações adicionais do lado inferior direito da página, mas escreva-as com uma cor diferente – ou diferencie-as de alguma outra forma das informações históricas fornecidas pelo *próprio autor*.

Quem é a pessoa (ou quem são as pessoas) mais importante(s) na vida do escritor? Quais eventos compõem o esboço dessa história? Os seres humanos se definem em comparação com os outros: descobrimos nossa autodefinição em nossa singularidade. O singular é tudo aquilo que ninguém mais possui. À medida que contamos a história do que nos torna únicos, também temos de contar outras histórias a fim de demonstrar que a nossa é diferente.

Assim, toda autobiografia esboça mais de uma vida. Todo autobiógrafo conta pelo menos uma história diferente que faz o contraponto à sua história. Muitas vezes, essa história é de um dos pais;

a autobiografia de Jill Ker Conway é, em grande escala, a história de seu relacionamento com a mãe. Na narrativa, ela esboça um retrato completo dessa figura trágica, uma mulher de grande energia e talento que é impedida de exercitar seus dons e, assim, submerge na paranoia e na instabilidade. Sua história corre lado a lado com a de Conway e a envolve em certo receio: e se Conway, que era cheia de energia e talento como a mãe, também não estiver em condições de superar as restrições que a sociedade impõe às mulheres?

Nietzsche fala do pai; Harriet Jacobs, sobre o mestre que a atormentou; Gertrude Stein, sobre os pintores de Paris; Elie Wiesel, sobre a irmã mais nova que desapareceu nos campos de concentração e que veio a simbolizar todas as crianças judias desamparadas e destruídas pelo ódio. Em sua leitura, tente identificar a figura que está no centro da vida do autor. Em outra folha de papel, faça uma lista breve dos eventos que moldaram *essa* vida – conforme narrada pelo autobiógrafo, mas com certo grau de distanciamento.

Dê outro título e subtítulo ao livro. Tente dar um título e um subtítulo a cada autobiografia, depois de tê-la finalizado, como você fez com os romances. Esse título servirá para refrescar sua memória quando estiver passando para o estágio de análise e tentando descobrir os propósitos do autor. Se estiver com dificuldade, preencha as seguintes frases:

Trata-se da história de _____, em que [nome do autor]...

Para preencher o primeiro espaço em branco, use um único substantivo que melhor descreva o autor; na segunda oração, descreva uma ou duas de suas realizações mais notáveis. Dessa forma, Franklin, o pai da autobiografia norte-americana, aparecerá como:

A História de um Homem de Negócios: em que Benjamin Franklin consegue alcançar riqueza e proeminência por meio de sua determinação e seu trabalho duro, mesmo tendo partido da estaca zero.

Ou, alternativamente:

A História de um Americano: em que Benjamin Franklin se livra de toda opressão e forja exatamente a vida que desejava.

Há inúmeras formas de intitular uma autobiografia, uma vez que a vida tem muitas facetas; não fique se perguntando se está fazendo “certo” ou “errado”. Você voltará a isso mais tarde e decidirá se o título que definiu continua sendo a melhor alternativa.

SEGUNDO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO LÓGICO

Agora que você identificou os principais eventos da autobiografia, deve descobrir o plano geral (o *tema*) que dá a liga de toda a obra. Volte àqueles trechos que você marcou como interessantes ou confusos e releia-os. Além disso, revise seu esboço; releia as seções da autobiografia que lhe pareceram mais centrais para a vida do autor.

Depois, abra o seu diário para tomar nota das suas respostas para as seguintes questões. Cada uma tem por objetivo ajudá-lo a responder à mais central de todas as perguntas: *que padrão o(a) escritor(a) descobriu em sua vida?*

Qual é a temática que amarra a narrativa? Comece levantando uma hipótese: forme uma primeira teoria sobre o *tema* da autobiografia.

Primeiro, determine se a autobiografia é essencialmente *espiritual* ou *cética* em sua orientação. A autobiografia espiritual tem como plano organizador o relacionamento do escritor com o divino. O conhecimento verdadeiro sobre Deus ou a transformação do estado espiritual servem

como o clímax da sua vida. Entretanto, esse movimento em direção à realização espiritual pode assumir diferentes formas: uma jornada; uma batalha; o enfrentamento de um julgamento que precisa ser superado; uma revelação psicológica que dá a conhecer a verdadeira natureza do eu. Que tipo de metáforas o autor usa para representar seu desenvolvimento espiritual? E o que isso revela sobre sua compreensão do divino? Será que o novo conhecimento de Deus é um mundo novo a ser descoberto, um território a ser conquistado pela força, ou um espelho em que nós vemos nossa verdadeira face?

Se a autobiografia é *cética*, o escritor está tentando entender a própria história, desprovida de espiritualidade, como seu tema organizacional primordial. “Cético” não quer dizer necessariamente “profano”; a experiência religiosa pode continuar tendo um papel, mas algum outro tema fornece-lhe começo, meio e fim. Que tema é esse? Seria ele “relacional”, descrevendo as lentas resoluções (ou dissoluções) de relacionamentos com pais, filhos ou amantes? Seria ele “conflituoso”, apresentando a vida como um conflito entre duas opções possíveis? Para as mulheres, ele pode envolver a escolha entre a vida doméstica e a profissional; entre uma vida convencionalmente feminina ou uma vida de ativismo intelectual ou social. Para os homens, essa oposição pode tomar a forma de um conflito entre uma carreira esperada e uma desejada; ou, quem sabe, entre a existência como figura pública e a felicidade como figura privada. Será que o tema é “heroico”, forjando o escritor nos moldes do herói ou da heroína míticos que enfrentam dificuldades e superam obstáculos? Será “representativo”, transformando o herói em um símbolo de todos os outros homens e mulheres que compartilham da mesma condição? (Harriet Jacobs representa a mãe escravizada; Benjamin Franklin, o jovem americano em busca de

riqueza e liberdade.) Ou será “histórico”, descrevendo um fenômeno histórico (a emancipação da mulher, por exemplo) através da lente de uma experiência do escritor? Esses temas podem servir como pontos de partida para o seu pensamento, mas você não deve se sentir preso a eles; você poderá criar suas próprias categorias ao longo da leitura.

Quando tiver estabelecido uma temática possível, anote algumas sentenças que a descrevam. Você voltará a ela e a revisará no final de sua análise.

Qual é o ponto de virada dessa vida? Há alguma espécie de “conversão”? A “conversão” é o ponto em que o escritor compreende uma grande verdade sobre si mesmo e muda a direção de sua vida, ou em que experimenta algo tão intenso ou grandioso que nunca mais será o mesmo depois daquilo. Até as autobiografias céticas contêm conversões. A transformação de um estado de ser para outro é *necessária* à autobiografia; se o escritor tivesse sido sempre o mesmo, não haveria sentido em apresentar os eventos de sua vida em ordem cronológica. Ele poderia simplesmente escrever a história de uma vida, sendo ele mesmo o narrador objetivo, imutável. A autobiografia, no entanto, não é a história; é o relato de uma vida que se desenvolve e modifica. Procure pela mudança. Como vimos anteriormente, os escritores afro-americanos muitas vezes identificam sua mudança com o primeiro reconhecimento de sua negritude, quando eles passam a se ver através dos olhos de outro. Muitos autobiógrafos chegam a um reconhecimento progressivo de si como pessoas independentes e poderosas, e não como coadjuvantes de outro alguém. Os autobiógrafos espirituais vislumbram o divino e têm sua visão permanentemente alterada.

Retome seu esboço. Há algum capítulo que parece aglutinar eventos importantes? Essa aglutinação pode ocorrer imediatamente antes ou logo depois de um ponto de transição? Será que você consegue localizar as palavras-chave “pela primeira vez”? Frederick Douglass é criado pela avó e rodeado por “bondade e amor” – até que ela o leva para a plantação do seu senhor e o abandona lá. Quando ele olha ao redor, sua avó desapareceu. “Eu nunca havia sido enganado antes”, reflete Douglass, “e certo ressentimento se misturou à minha tristeza por ter sido abandonado por minha avó [...]. Essa foi minha primeira iniciação às realidades do sistema escravista.”

Uma autobiografia pode conter mais do que um ponto de virada; há outras transições na história de Douglass (seu aprendizado do alfabeto, a batalha com seu senhor de escravos, Covey), embora esta tivesse sido a primeira e mais fundamental. É possível que você consiga apontar para uma transição como a mais central; ou, então, para dois pontos diferentes da história que lhe pareçam igualmente importantes. Você também poderá achar que, embora uma mudança definitiva tenha ocorrido entre o começo e o fim de uma autobiografia, de modo que o “eu” que narra os primeiros capítulos lhe pareça bem diferente do “eu” do final, a mudança seja mesmo mais gradual. Escreva uma nota sobre a rapidez ou a lentidão dessa “conversão”, e como o narrador se transformou.

O escritor se desculpa pelo quê? Ao se desculpar, como ele se justifica? “Eu sou uma personagem intratável”, escreve a poetisa May Sarton, “muitas vezes de difícil convivência”. Contudo, ela acrescenta imediatamente: “Entre as coisas que não suporto e que me fazem ficar de cabelo em pé feito um gato ouriçado estão a pretensão, a presunção e

a grosseria, que muitas vezes se mostram na formulação de uma frase. Odeio a vulgaridade, a grosseria da alma”. Bem, quem é que não odeia isso? Isso nos torna *todos* difíceis de lidar. Uma vez que nenhuma vida é impecável, toda autobiografia contém um relato de erros. E como os seres humanos acham psicologicamente impossível conviver com a culpa, as desculpas para esses erros são quase sempre seguidas de justificativas.

Se você for capaz de achar e marcar essas confissões e justificativas, elas vão ajudá-lo a visualizar o padrão de vida do escritor. Pedidos de desculpas se apresentam de forma diferente na autobiografia espiritual e na cética. A autobiografia espiritual requer a confissão do erro, sem justificativa; o escritor está em condição de desabafar seus erros diante de Deus, porque a grosseria de seu pecado não afeta o perdão de Deus. A presença do olho divino torna a honestidade possível. (Na verdade, em algumas autobiografias espirituais, quanto pior o pecado, maior o perdão.) Na tradição cristã, o perdão significa que a alma nasceu de novo, que ela se renovou. Então, o escritor que fala da sua vida pervertida anterior à conversão, com efeito, está falando de uma *pessoa* diferente – o que permite uma autocrítica ainda mais devastadora.

Por outro lado, o escritor da autobiografia espiritual está bastante consciente de que os leitores (sem contar Deus) também estão descobrindo esses erros. Então, mesmo quando um escritor se confessa diante de Deus, ele poderá se justificar diante de você, o leitor. Isso acontece? Em caso positivo, onde?

Na autobiografia cética, a confissão de erros assume um formato diferente. A confissão honesta é difícil – quem sabe até impossível – quando o escritor revela sua alma para uma massa de ouvintes. O reconhecimento honesto de erros requer que o confessor esteja seguro do

ouvido receptivo do ouvinte. Na ausência de um perdão garantido, o escritor tem de cercar as confissões de explicações, a fim de que os leitores que não estejam propensos a um perdão benevolente não descartem sua vida toda por julgá-la indigna. Um exemplo típico de uma confissão assim é a explicação que Gandhi dá ao seu fracasso em proporcionar uma educação decente aos seus filhos: “Minha incapacidade de lhes dar a devida atenção e outras causas inevitáveis impediram-me de proporcionar a eles a educação literária que desejava, e todos os meus filhos queixavam-se de mim nesse ponto”, escreve ele.

“No entanto, sou da opinião de que [...] a educação artificial que eles poderiam ter tido na Inglaterra ou África do Sul [...] jamais lhes teria ensinado a simplicidade e o espírito de estar a serviço dos outros, algo que eles demonstram ter na vida deles hoje, ao passo que, se levassem uma vida artificial, isso poderia ter sido um sério obstáculo ao meu trabalho público.”

Ao admitir seu erro, Gandhi não apenas o cerca de justificativas (“causas inevitáveis”), mas também fornece uma razão pela qual seu erro levou-o a um resultado melhor.

Qual é o modelo – o ideal – de vida dessa pessoa? O autobiógrafo pede desculpas pela sua vida no ponto em que a história que conta diverge daquela que *desejaria* poder contar. Ele se desculpa porque deixou de alcançar algum *ideal*. Qual seria esse ideal? Seria o de estudioso perfeito, o de esposa/filha/mãe ideal, o de líder dinâmico?

Qualquer que seja o ideal, o autobiógrafo está sempre se avaliando de acordo com ele. “Em toda autobiografia, pode-se perceber um esforço em direção à perfeição”, escreve Roger Rosenblatt, “perfeição de um tipo que conecta o indivíduo com um padrão cósmico [...]. Há um ideal absoluto para todo autobiógrafo. Quem sabe, ficar aquém dele seja a primeira fonte de inspiração da autobiografia; mas, se é para

entendermos os detalhes da vida que está à nossa frente, temos de conhecer esse ideal de maneira tão completa quanto conhecemos as ‘realidades’ que nos são dadas”.^[82]

Reveja seu título, seu subtítulo e seu tema. Retome as justificativas que o escritor apresenta. Pergunte-se: se esse escritor pudesse ser perfeito, quem seria? Que características pertencem a essa figura ideal que ele parece comparar a si mesmo? Há alguma pista de onde esse ideal possa ter surgido? A mãe que se sente culpada por ter perdido a cabeça com os filhos absorveu a imagem da Mãe Ideal (sempre paciente, sempre radiante, capaz de entreter uma criança de três anos por horas apenas com dois palitos de picolé e um tubo de cola). A autobiógrafa que pede desculpas por suas falhas como esposa ou como filha também absorveu uma imagem do que ela *deveria* ser. Talvez isso tenha vindo de sua leitura, dos seus pais ou da sua comunidade religiosa. Ou, quem sabe, dessa coisa vaga que chamamos “sociedade”, que engloba a mídia, a escolarização e as opiniões de quaisquer conhecidos. Você é capaz de traçar as origens dessa imagem ideal?

Qual é o fim da vida: o lugar aonde o escritor chegou, encontrou uma conclusão, descobriu a tranquilidade? Uma peculiaridade da autobiografia é que o escritor tem de levar a história para um fim antes de ela ter terminado. Como observou Montaigne em seus *Ensaio*s, nenhuma vida pode ser convenientemente avaliada antes da morte; por causa da “incerteza e mutabilidade dos casos humanos, que mudam levemente de estado para estado [...] [Todas] as outras ações em nossa vida devem ser testadas pela pedra de toque desse feito derradeiro [...]. A análise dos frutos de meus estudos foi adiada até a morte”.

Contudo, a história de vida escrita pelo protagonista da história não pode esperar até a morte do autor. Então, o autobiógrafo *cria* um fim, um ponto de chegada. “Poderia relatar muitas outras relações de Deus para comigo”, conclui Bunyan em *Graça Abundante ao Principal dos Pecadores*, “mas foram estes, dentre os despojos conquistados na batalha, que eu dediquei para manter a casa de Deus”. *Ele venceu a batalha*: embora o “verdadeiro” John Bunyan tivesse continuado a lutar contra dúvidas e tentações pelo resto de sua vida, o John Bunyan “autobiográfico” – o *eu* que conta essa história – encontrou a vitória final.

Essa questão do “ponto de chegada”, talvez mais do que qualquer outra, põe em destaque a diferença entre o narrador da autobiografia e a pessoa real que se encontra por trás dele. Como poderia qualquer pessoa vivente conhecer o formato final da vida dela? Na ausência dessa certeza, ela tem de criar uma opinião final sobre sua vida e registrá-la para podermos conferir.

Releia o capítulo final da autobiografia. Procure declarações conclusivas, que muitas vezes (mas nem sempre) são introduzidas por “palavras indicativas de tempo”, como: *então, desde então, agora* ou *durante*. (As memórias de Darwin, por exemplo, encerram-se com a constatação: “Não estou consciente de nenhuma mudança na minha mente ao longo dos últimos trinta anos”, o que determina o fim, surpreendentemente precoce, de sua *vida escrita*.) Lembre-se de que o escritor selecionou esse capítulo em particular como um ponto privilegiado para olhar para trás e ver toda a sua vida espriar-se em um padrão significativo por trás dele; em geral, o último capítulo contém a peça final do quebra-cabeça, aquela que dá sentido a todo o resto.

Escreva um breve parágrafo (duas ou três sentenças) que descreva a posição do escritor no final da autobiografia (onde ele está? O que está fazendo?) e cite qualquer avaliação fornecida pelo próprio autor.

Agora, revise a primeira questão: qual é a temática da vida desse autor? Volte ao tema que você sugeriu no começo desse processo avaliativo. Ele ainda lhe soa plausível, agora que examinou as transições e as conclusões, as desculpas e os ideais do autor? Cada um desses elementos deve ter esclarecido o tema: agora você deve ter uma ideia melhor de como o escritor está se construindo no papel, como o *eu* da história se formou. Se tiver mudado de ideia, revise sua descrição do tema da autobiografia. Depois, revise o título e o subtítulo. Será que eles também devem ser revisados à luz de seu estudo mais profundo?

TERCEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO RETÓRICO

A fase avaliadora da leitura da autobiografia centrou-se no retrato de uma vida individual. Ao passar para o estágio final da leitura, amplie seu ponto de vista em relação àquela vida escrita. Que conclusões mais amplas o escritor extrai a respeito do grupo ao qual pertence (homens, mulheres, imigrantes, ativistas), ou, de maneira ainda mais ampla, sobre a natureza humana de maneira geral?

Lembre-se de que esse estágio da leitura deve ser desenvolvido preferencialmente na companhia de outro leitor. Responda à primeira questão (por escrito ou em uma conversa) e peça que seu parceiro de leitura também a responda. Depois, peça a seu parceiro que responda à segunda pergunta; forneça sua resposta. Esse diálogo permite que cada

um de vocês possa assumir, alternadamente, o papel de advogado do diabo.

O escritor escreve para si mesmo ou para um grupo? Será que o escritor está se vendo como uma alma solitária, única, a ponto de ser inimitável? Isso é muito raro; é muito mais comum que a autobiografia apresente um exemplo capaz de ser seguido por um grupo maior de pessoas – ou uma forma de vida que determinadas classes de pessoas são forçadas a adotar.

Teria May Sarton escrito para a alma criativa; Frederick Douglass, para o homem negro; Harriet Jacobs, para a mãe escravizada; Richard Rodriguez, para o hispano-americano? Nesse caso, para quais, especificamente? Cuide para não generalizar demais. Que tipos de leitores poderão se identificar realmente com a situação do autobiógrafo? Rodriguez descreve uma experiência que talvez fosse reconhecível para a maioria dos hispano-americanos de segunda geração – mas quais partes da sua história são únicas para ele, para sua família e educação particulares? Estaria ele incorrendo no erro de assumir uma universalidade para sua experiência da qual outros podem não compartilhar?

Faça as seguintes perguntas a cada autobiografia: que partes de sua experiência o escritor pressupõe como universais? Quais ele vê como única e exclusivamente dele? Será que você faz parte do “público-alvo” do escritor, do qual se esperaria maior identificação com a experiência do autor? Sendo esse o caso, sua experiência lhe soa plausível? E, caso contrário, que episódios da história refletem a *sua* própria experiência?

Por fim, faça um julgamento moral. Se o escritor está erigindo um exemplo que deve ser seguido pelos outros, você o considera bom? Não

se esqueça de definir o que você entende por *bom*. Será que “bom” significa “socialmente construtivo” (“Se todos se comportassem dessa maneira, será que a sociedade funcionaria de forma mais harmoniosa?”)? Ou, então, “eticamente consistente” (“Será que esse exemplo se alinha com as leis da moralidade, ou com as de Deus, como eu as entendo?”)? Ou, ainda, “autorrealizável” (“Qualquer um que se comporte dessa forma alcançaria seu mais alto potencial como ser humano?”)? Esses são três sentidos muito diferentes para a palavra *bom*, embora tendêssemos a usar palavras comuns como essa sem pensar cuidadosamente sobre o sentido pretendido. Então, pense agora. O uso consciente da linguagem é uma marca do leitor bem formado.

Quais são os três momentos ou estruturas de tempo da autobiografia? Lembre-se de que toda autobiografia envolve três dimensões de tempo distintas: o momento em que os eventos narrados aconteceram realmente; o momento em que o escritor pôs os acontecimentos no papel; e o momento em que a autobiografia é lida.^{[83}

l Em seu primeiro estágio de leitura, você se familiarizou com a dimensão de tempo inicial, quando listou os acontecimentos da vida do autor. Reserve algum tempo agora para pensar na segunda e na terceira dimensão.

O momento da segunda dimensão de tempo, o momento em que o autobiógrafo escreveu, é intrigante. *Por que* o escritor se sentou naquele momento particular do tempo e decidiu colocar sua vida no papel? Será que uma criança pediu informações sobre sua família? (Esse foi o motivo declarado por Benjamin Franklin para escrever.) Será que a morte estava se aproximando? Será que um evento político ou cultural impulsionou o narrador para o centro das atenções, de modo que o

público estava demandando detalhes? Ou quem sabe ele havia sido intimado, preso ou eleito presidente?

Descubra a razão confessa do autor para dar à sua vida uma forma escrita. (Só um egomaníaco – quem me vem à cabeça é Nietzsche – presumiria que é intrinsecamente interessante.) Pergunte a si mesmo se essa razão lhe parece plausível. (Será que o filho de Franklin chegou a pedir ao pai que desse uma forma escrita a toda a sua vida? Afinal, nunca mais se ouve falar do filho depois do primeiro parágrafo.) Em seguida, pergunte-se: será que o autor estava em um ponto alto ou baixo de sua vida quando começou a escrever? A história foi escrita em um ímpeto que levou três meses ou ao longo de 25 anos? Uma autobiografia escrita na prisão (como foi o caso da de Bunyan) cria um padrão diferente para eventos passados, ela é distinta daquela escrita no auge da vida, depois de uma grande realização e aclamação pública. Uma autobiografia escrita em um curto período abarca a atitude do narrador em um único e breve período de sua vida; uma escrita desenvolvida ao longo de anos pode demonstrar uma visão mais panorâmica, pois o escritor revisa e retoma seu padrão inúmeras vezes.

Por fim, como a autobiografia se modificou ao longo dos anos que se passaram desde sua publicação? Livros são objetos vivos; eles mudam de leitor para leitor, de década para década, de era para era. A autobiografia de Hitler, publicada antes da Segunda Guerra Mundial, soa pateticamente enganosa e tenebrosamente ameaçadora aos ouvidos de hoje. A autobiografia de Franklin revela uma confiança ilimitada no trabalho duro, na parcimônia e na capacidade de promover até mesmo o mais pobre imigrante para os níveis mais altos da sociedade norte-americana; no mundo atual, essa confiança soa ingênua. As visões de Margery Kempe, que começam logo depois do nascimento do seu

primeiro filho, podem ser facilmente diagnosticadas como psicose pós-parto; o apelo de Booker T. Washington a ex-escravos, para que se esqueçam do poder político, ao menos por um momento, soa ofensivo aos ouvidos contemporâneos.

Você jamais conseguirá se desvencilhar das lentes contemporâneas, mas pode, ao menos, estar consciente de que as está usando. Cuidado com o esnobismo cronológico:^[84] as pessoas do passado não eram mais ignorantes ou menos brilhantes do que as de hoje. Boa dose de antidepressivos poderia ter dado um fim às visões de Margery, mas não teriam solucionado a maioria das dificuldades subjacentes à vida dela; e a ciência médica moderna não trata da psicose pós-parto melhor do que os confidentes de Margery – que confirmaram seu chamado religioso, dando-lhe, assim, permissão para se afastar de uma vida que ela achava literalmente insuportável.

Faça um esforço para entender cada autobiografia em seus próprios termos – só *depois* é que você deve colocá-la na estrutura do seu próprio tempo. Faça a si mesmo aquela pergunta mais característica do estágio retórico: *eu concordo com isso?* O que é mais válido, as nossas compreensões a partir do mundo contemporâneo, ou aquelas do seu próprio tempo? No século XVI, Margery abandonou seus catorze filhos, trocando-os por uma vida religiosa. No século XX, uma mulher do Texas, que estava em uma situação de estresse parecida, tomou os medicamentos prescritos pelo seu médico, ficou em casa com seus cinco filhos e afogou todos na banheira. Quem agiu de forma mais responsável?

Em que consiste o julgamento do escritor? Na “Nota ao leitor” que prefacia a autobiografia de Thomas Merton, *A Montanha dos Sete*

Patamares, William H. Shannon observa que ela contém três níveis de compreensão:

Primeiro, temos o nível *histórico*: o que realmente aconteceu em sua vida. Depois, temos o nível *relembrado*: de quais eventos de sua vida Merton estava em condições de se lembrar. A memória é muitas vezes seletiva, o que quer dizer que o passado lembrado nem sempre coincide com o passado histórico. Finalmente, há o nível do *juízo monástico* [...] o compromisso monástico, que colore a forma como Thomas Merton (seu nome religioso era Padre Louis) conta a história. Pode-se dizer, a meu ver, que *A Montanha dos Sete Patamares* é a história de um jovem chamado Thomas Merton sendo julgado por um monge chamado Padre Louis [e julgado com muita severidade, nota Shannon].^[85]

Esses mesmos níveis de sentido podem ser encontrados em toda autobiografia. Todo relato tem uma dimensão histórica, uma dimensão “lembrada” e uma dimensão de *juízo*. O que ou a quem o escritor está julgando? Será que esse olho crítico está voltado para si mesmo ou para os outros? Se ele faz uma autocrítica, com base em que ele faz esse julgamento? (Você se lembra daquele ideal da sua leitura do estágio lógico?) Se ele julga os outros – a sociedade, a família, Deus, qual a validade de sua crítica? Quem é responsável, em última instância, pelos seus sucessos e fracassos: a sociedade, a família, Deus?

Você concorda? Em sua opinião, o escritor está transferindo a culpa – ou faz uma autocrítica severa demais?

Você chega a alguma conclusão diferente daquela do autor sobre seu padrão de vida? Quando você passa os olhos sobre o quadro de eventos que esboçou na sua primeira leitura, e depois sobre as avaliações que você fez na segunda, poderá ver dois padrões bem diferentes. A vida do autobiógrafo pode lhe parecer autodestrutiva, insignificante ou vingativa; mas o *escritor* enxerga um padrão de generosidade e vitimização. Ora,

você também poderá enxergar um grande autossacrifício e coragem, mas o autobiógrafo resumiu tudo a: *quão desprezível e indigno sou eu!*

Se *você* fosse procurar um padrão nos eventos apresentados, qual seria? Esse é um exercício difícil, uma vez que não lhe foram necessariamente dadas todas as informações de que precisa. Lembre-se de que o escritor inclui aquelas partes da sua vida que seguem certo padrão e elimina as que parecem não se encaixar.

No entanto, você poderia fazer outra pergunta relacionada a essa: o que está faltando? O que você poderia esperar encontrar nessa obra e que *não está* ali? E por que o autor achou por bem deixar isso passar despercebido?

Há duas maneiras pelas quais você poderia chegar ao “elemento faltante”: através do seu conhecimento da vida do escritor, baseado em outras fontes (você sabe que ele foi casado com a mesma mulher por 35 anos, mas nunca a menciona; por quê?) ou por meio de pistas que o próprio escritor fornece. Thomas Merton se refere a um “passado” que o impediu de entrar para a ordem religiosa na sua primeira tentativa, mas nunca descreve esse passado (embora Shannon o dedure em suas “Notas ao Leitor”). Franklin observa que ele só cometeu três ações no passado que poderiam ser consideradas menos do que perfeitas (o que é meio difícil de acreditar). May Sarton escreve de forma tão evasiva sobre um caso de amor que ele poderá passar batido em uma primeira leitura. Qual a razão disso? Até que ponto os elementos faltantes poderiam abalar o padrão que o escritor está construindo do seu equilíbrio? Será que eles geram um padrão totalmente diferente?

Você concorda com o que o escritor fez? Será que ele foi honesto, de acordo com suas elucidações? Ou será que, depois de refletir, você se sentiu ludibriado?

Que benefícios você tira dessa história? Que expectativas você trouxe para a história? Até que ponto você esperava descobrir como funciona o gênio, ou como um casamento difícil pode ser suportado, ou como vencer a loucura? E até que ponto o relato da vida do autor ajuda a entendê-lo? Ou será que você continua analisando os contos da adolescência de Rousseau, pensando: “Sim, mas isso continua não explicando por que um homem poderia deixar todos os seus filhos aos cuidados de um orfanato”.

Por trás dessa questão, está uma suposição que vale a pena ser examinada: que o brilhantismo científico, a glória literária ou um novo sistema filosófico possa ser explicado quando examinamos mais a fundo a vida do homem ou da mulher que os alcançou. Cada uma das biografias da lista a seguir foi escrita por um homem ou uma mulher empreendedora; foi esse empreendimento que justificou a escrita da autobiografia. Contudo, até que ponto os eventos de uma vida contribuem para explicar o que um homem ou uma mulher realizou?

Em uma autobiografia, por mais provisório que seja, você será capaz de ver um ser humano bem-sucedido tateando o segredo do sucesso. Todavia, você também poderá chegar a se perguntar até que ponto alguém, mesmo um gênio, pode entender o trabalho de sua própria mente. Às vezes, a autobiografia é como um namoro. As pessoas envolvidas são incapazes de fazer qualquer tipo de avaliação objetiva – por outro lado, ninguém mais pode fazer essa avaliação por eles.

Enfim: você entende mais sobre a criatividade, ou sobre a escravidão, ou sobre a experiência com Deus agora do que antes de começar a ler? Ou será que você continua por fora?

LISTA COMENTADA DE AUTOBIOGRAFIAS SANTO AGOSTINHO

CONFISSÕES

(400 D.C.)

Edições recomendadas: *Confissões*. Tradução e notas: Arnaldo Espírito Santo,
João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa:

Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000.

Confissões. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. São Paulo,
Nova Cultural, 1999.

Como pode um rebelado contra Deus tornar-se um homem que tem Deus como a “luz do meu coração”? O relato de Santo Agostinho sobre sua vida esboça a resposta: ele acha que já tinha lembranças de Deus, seu Criador, desde bebê. No entanto, sua vontade e seu intelecto não conheciam Deus. Quando menino, ele só estudava para a autoglorificação; quando jovem, se entregava aos “hábitos da carne” e tinha uma amante. Consciente de certa “pobreza de mente”, tentou preencher esse espaço vazio tornando-se professor (em Cartago) e um seguidor do profeta radical Manes. Permanece na seita maniqueísta por nove anos, esperando a chegada de um especialista para responder a todas as suas dúvidas mais profundas sobre o bem e o mal. Contudo, quando o especialista finalmente chega, Santo Agostinho descobre que ele “ignora as artes liberais” e tem apenas “conhecimento [...] de um tipo bem convencional”. Seu intelecto não fica satisfeito, e o seu entusiasmo pela seita começa a definhar. O mesmo ocorre com seu entusiasmo pelo ensino, pois seus alunos se tornam mais arruaceiros e ignorantes a cada ano que passa. “Aqui eu já tinha trinta anos”, escreve Santo Agostinho, “e continuava a me revolver na mesma lama”.

Em um esforço por regularizar sua vida, ele rejeita sua amante (e seu filho), depois de anos de relacionamento; vai para Milão dar aulas; estuda primeiro o neoplatonismo, depois a epístola de Paulo aos Romanos. Ambos lhe proporcionam mais satisfação intelectual do que a teologia maniqueísta – mas, embora sua mente se tornasse convencida da verdade do cristianismo, sua vontade hesitava.

Sentado em seu jardim em Milão, “chorando na agonia amargurada de meu coração”, ele ouve uma voz de criança dizer: “Pega e lê, pega e lê”. Ele pega a Epístola aos Romanos e lê: “Vesti-vos do Senhor Jesus Cristo e não procureis satisfazer os desejos da carne”.^[86] Então, ele escreve: “Essas últimas palavras tiveram uma ação imediata: foi como se uma luz de alívio fluísse para o meu coração. Todas as sombras de dúvida foram dissipadas”. Ele para de lecionar, é batizado e volta para casa.

Então, como o rebelde foi se tornar um santo? Sua vontade finalmente se uniu à sua memória e ao seu intelecto, no conhecimento de Deus. Santo Agostinho foi o primeiro autobiógrafo a dividir o ser humano em três [partes]: uma vez que o homem é feito à imagem de Deus, que é Três em Um, os seres humanos consistem em memória (que reflete o Pai), intelecto (que reflete Cristo, o “Logos” ou Palavra) e vontade (o Espírito). Essas três partes são independentes umas das outras – na verdade, elas brigam entre si. Deus está na memória do homem desde o nascimento; qualquer mente questionadora, à procura da verdade, também encontrará Deus; mas, para a conversão acontecer de fato, até a *vontade* tem de se alinhar à vontade de Deus – coisa que enfim aconteceu no jardim em Milão. Mesmo dividindo o homem em três partes, Santo Agostinho lamenta a inadequação do esquema: “Vejo

que é difícil compreender a mim mesmo”, escreve ele, “eu me tornei um lodaçal causador de dificuldades e muito suor para mim mesmo”.

MARGERIE KEMPE

THE BOOK OF MARGERIE KEMPE [O LIVRO DE MARGERIE KEMPE]

(1430)

Edição recomendada: Não há edição em português. Dentre as edições traduzidas do inglês medieval para o moderno, listamos duas a seguir.

The Book of Margery Kempe. Trad. Barry Windeatt. London, Penguin Books, 2005.

The Book of Margery Kempe. Trad. Anthony Bale. Oxford, Oxford University Press, 2015.

Margery Kempe ditou sua autobiografia para um concidadão em 1432, pouco antes de sua morte, aos 59 anos. Quatro anos depois, um sacerdote transcreveu essas anotações em uma narrativa em terceira pessoa na qual se refere à narradora como “essa criatura”. Embora as palavras de Kempe tenham sido escritas por meio de dois pares de mãos masculinas, revelam uma vida totalmente feminina, cercada pela gravidez constante e as demandas da vida doméstica. Como Santo Agostinho, Margery Kempe é dilacerada por desejos. No entanto, ao contrário de Santo Agostinho, Kempe não é livre para perambular pelo mundo medieval à procura de satisfação. Assim mesmo, ela é arrastada constantemente em direção ao divino. Depois do nascimento traumático do seu primeiro filho, ela vê “demônios [...] todos atizados pelas chamas incandescentes do fogo”, que lhe ordenam abandonar sua fé. Sua família, temendo que ela atentasse contra si mesma, mantém-na “amarrada”, até que ela tem uma visão de Cristo sentado do lado de sua cama. Diante disso, ela fica “estável em suas faculdades mentais”, volta para a vida cotidiana e se torna primeiro uma fabricante de cerveja, depois dona de um moinho.

Ambos os empreendimentos fracassam, e Margery tem uma visão que lhe recomenda viver “sem os deveres do matrimônio”, para que ela pudesse experimentar a alegria celestial. O Sr. Kempe, que não se deixou convencer, responde que só renunciará ao sexo quando Deus também aparecer diante dele. Assim, Margery continua a cumprir com suas obrigações matrimoniais, dando à luz catorze crianças. Ela também começa a ter visões místicas, viajando pelo tempo e pelo espaço na companhia de um anjo. Quando Margery ora para que seu marido permaneça casto, ele é tomado pela impotência (“Você não é uma boa esposa”, protesta ele melancolicamente). Por fim, eles acabam chegando a um acordo: se ele promettesse não se “intrometer” nela, Kempe pagaria as dívidas dele com o próprio dinheiro.

O chamado espiritual de Kempe é finalmente reconhecido pelo arcebispo de Canterbury, que lhe dá a permissão de vestir o hábito. Apesar da oposição, ela se torna cada vez mais “uma mulher santa”, fazendo peregrinações para Jerusalém e Roma e se encontrando com a famosa mística Juliana de Norwich. Mesmo depois de se tornar uma figura pública, porém, é arrastada novamente para a vida doméstica: seu marido idoso mergulha na senilidade e Kempe volta para casa para cuidar dele. “E por isso”, escreve Kempe, “seu trabalho foi investido no muito lavar e torcer, e acender fogueiras; o que a impediu de alcançar a plenitude de sua contemplação”.

MICHEL MONTAIGNE

Os ENSAIOS

(1580)

Edições recomendadas: *Os Ensaíos*. 3 vol. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Os Ensaíos (seleção). Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Os eventos externos da vida de Montaigne aparecem apenas de forma indireta nos seus ensaios: ele frequentou a faculdade e se tornou advogado; casou-se e teve vários filhos (dos quais apenas uma menina sobreviveu); herdou a propriedade da família e dispensou a prática advocatícia para dedicar todo o seu tempo aos estudos. Seus estudos, no entanto, foram prejudicados pelo fato de ter caído em um “estado de espírito melancólico” e ser acometido por “delírios” desconcertantes. Ele se propôs a escrever os *Ensaio*s com o intuito de controlar seus pensamentos desordenados; sem qualificações políticas ou acadêmicas, optou por escrever sobre o que conhecia: “Eu mesmo sou o assunto do meu livro”, ele conta ao leitor. Em uma época em que apenas poderosos e famosos escreviam sobre os eventos esplêndidos de suas vidas, Montaigne reivindicava que o real interesse de uma vida não se encontra em eventos externos (que são públicos), mas em pensamentos, hábitos e emoções que perfazem o eu privado.

Você não precisa ler todos os ensaios, a menos que esteja particularmente interessado nas guerras da França do século XVI. Comece pela orientação de Montaigne, “Ao leitor”. No Livro I, leia os Capítulos 2 a 4, sobre o poder da emoção e da tristeza para moldar (e distorcer) o eu; o Capítulo 9, sobre a memória; os Capítulos 19-21, sobre uma forma de viver que olha invariavelmente para a frente, rumo à morte; o Capítulo 26, sobre a educação (dos meninos); o Capítulo 28, “Sobre os relacionamentos afetivos” (que em outras edições foi intitulado “Sobre a amizade”, e é o ensaio mais conhecido de Montaigne); o Capítulo 29, sobre o relacionamento do homem com a sociedade; e o Capítulo 51, sobre a natureza não confiável das palavras.

No Livro II, leia o Capítulo 1 e os Capítulos 5 a 8, sobre as várias qualidades que compõem o que pensamos ser nosso eu “essencial” ou

“verdadeiro”; o Capítulo 10, sobre o valor de estudar a vida dos grandes homens (Montaigne dá uma piscadela para o leitor aqui, encorajando-o a reconhecer a sua própria vida como “grande”); e os Capítulos 17 a 21, 29 e 31, que completam as reflexões de Montaigne sobre as virtudes e os vícios que compõem o “eu”. Por fim, no Livro III, leia os Capítulos 1 e 2, sobre a diferença entre ações “úteis” e ações “boas”, e o Capítulo 13, “Sobre a experiência”. Aqui, Montaigne pondera sobre a natureza da verdade: será a mente capaz de raciocinar até alcançar a certeza? Imerso em especulações, Montaigne estabelece um histórico de vida em torno dos detalhes do dia a dia; ele escolhe, por livre e espontânea vontade, limitar sua visão a troco da sanidade, traçando fronteiras ao redor do mundo demasiadamente amplo. “Se você está em condições de examinar e administrar a sua vida”, conclui ele, “terá realizado a maior missão de todas”.

SANTA TERESA D’ÁVILA

LIVRO DA VIDA

(1588)

Edição recomendada: *Livro da Vida*. Tradução e notas: Marcelo Musa Cavallari.

São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Escrita em castelhano e traduzida pela primeira vez para o inglês em 1611, a autobiografia de Santa Teresa começa na infância. Como Santo Agostinho, ela conhece a bondade de Deus, mas a rejeita. Contudo, enquanto Santo Agostinho se rende às tentações intelectuais, Santa Teresa é seduzida pela vaidade física; ela tenta “atrair os outros com minha aparência [...] usando perfumes e todas as vaidades ao meu alcance”. Enviada para uma escola dentro de um convento, Santa Teresa aprende que “o mundo é vaidade, e passará logo”. Ela tem medo de ir

para o inferno e, assim, obriga-se a se tornar freira, assumindo o hábito por pura autodeterminação, sem nenhum amor verdadeiro por Deus. Deus a recompensa com a alegria no desempenho da vocação, porém ela logo se dá conta de que a negligência na observação da Regra dentro do convento lhe dava liberdade demais para satisfazer às suas vaidades. Ela se afasta de Deus, mas Ele a reprova e a ensina a voltar para Ele em oração. (Aqui, Santa Teresa interrompe sua narrativa para descrever os quatro estágios da oração e seu lugar na experiência que a alma tem de Deus.) Dando prosseguimento à sua história, Santa Teresa conta acerca de sua maior visão (dos tormentos do inferno) e do seu chamado para estabelecer um convento em que a Regra fosse seguida “com a máxima perfeição possível”. Com a ajuda de uma “dama enviuvada” que tinha posses, Santa Teresa funda a Casa de São José, onde as freiras podem viver uma vida mais penitente. Ela sofre a oposição de seus superiores, que acham que suas visões são ilusórias. Contudo, ao lutar contra essa “perseguição severa”, Santa Teresa recebe uma revelação: “um arrebatamento espiritual impossível de descrever [...] uma verdade que é a realização de todas as verdades”. Essa verdade não verbal – que é maior que as verdades de “muitos homens instruídos” – é um arrebatamento em que ela vislumbra a verdade da Trindade. Santo Agostinho se agarra ao neoplatonismo e ao Novo Testamento, e Montaigne às certezas da vida cotidiana; mas Santa Teresa não encontra a verdade nem no intelecto, nem na existência física. Ela remete seus leitores a uma experiência direta, mística, de Deus; a um “estado de êxtase”, em que a alma pode receber “revelações verdadeiras, grandes benefícios e visões”. E ela apela constantemente para seus leitores confiarem nas próprias visões – mesmo quando, talvez, homens instruídos as condenarem como ilusórias.

RENÉ DESCARTES

MEDITAÇÕES

(1641)

Edições recomendadas: *Meditações*. In: *Obras Escolhidas*. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo, Perspectiva, 2010.

Meditações sobre a Filosofia Primeira. Trad. Fausto Castilho. Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

É possível que Descartes invejasse a certeza de Santa Teresa; ele foi um homem profundamente religioso, mas de temperamento incapaz de aceitar a verdade divina sem questioná-la. Nas *Meditações*, Descartes não conta a história de sua vida física (“Eu nasci em...”), mas antes a história de uma vida intelectual, que “começa” no dia em que ele se senta para ordenar suas ideias e discernir aquelas que são realmente confiáveis. Ele começa pelos seus sentidos, perguntando: como sei que a experiência do mundo é verdadeira? Não sei, responde ele, pois algumas vezes seus sentidos o têm ludibriado (dizendo-lhe, por exemplo, que um objeto distante está mais próximo do que na realidade está). Se seus sentidos o enganam sobre alguma coisa, é possível que eles o enganem sempre, e que todas as suas ideias do mundo externo estejam erradas. Ele também não pode provar, sem sombra de dúvida, que Deus (que Descartes acredita ser poderoso e bom, embora não o conheça) não permitiria que ele fosse enganado; é possível que algum gênio maligno tenha interferido e o esteja mantendo em um estado de ilusão.

Descartes pode estar iludido sobre as coisas que percebe, mas uma coisa é certa: ele está *pensando sobre* o problema. E, se está pensando, ele deve *existir*. Assim, ele conclui: “Eu certamente existo, se estou me convencendo de alguma coisa [...] cumpre, enfim, concluir que essa proposição “penso, logo existo” seja necessariamente verdadeira todas as vezes em que a enuncio ou concebo em meu espírito”.

Tendo resolvido esse problema, Descartes pode agora voltar-se para outras questões – a existência de Deus, a natureza da verdade, o relacionamento entre a mente e o corpo. “Vou agora fechar os olhos”, ele prossegue, “tapar os ouvidos e desligar todos os meus sentidos. Apagarei do meu pensamento todas as imagens ou coisas físicas [...] remetendo-me somente a mim mesmo e olhando mais profundamente para dentro de mim. Vou tentar, gradualmente, tornar-me mais bem conhecido e mais familiar a mim mesmo. Sou uma *coisa pensante*”. Santo Agostinho, Margery Kempe e Santa Teresa associam sua percepção do eu ao seu relacionamento com Deus; Montaigne, à sua existência cotidiana. Descartes, entretanto, descobre a si mesmo em sua própria mente. Ele não existe como um ser dotado de sentidos (o que poderia ser ilusório), como um ser que sente (sendo as emoções igualmente ilusórias) ou como um homem religioso (pois seu conhecimento de Deus também é cheio de dúvidas); ele existe, sem discussão, apenas como uma coisa pensante. Essa vasta mudança na forma como o eu considera a si mesmo ecoa por todas as autobiografias posteriores, que continuam a escavar a mente, partindo do pressuposto de que o que pensamos revelará quem somos.

JOHN BUNYAN

GRAÇA ABUNDANTE AO PRINCIPAL DOS PECADORES

(1666)

Edição recomendada: *Graça Abundante ao Principal dos Pecadores*. Trad. Laura Maçal Lopes.
São José dos Campos, Fiel da Missão Evangélica Literária, 2012.

Como um não conformista, Bunyan rejeita a Igreja Anglicana – seus ritos, suas doutrinas, sua autoridade e suas congregações. E isso faz dele um solitário. Ele anseia por congregar-se com outros irmãos de fé;

quando ele ouve “três ou quatro mulheres pobres, sentadas à porta, ao sol, conversando sobre as coisas de Deus”, tem um profundo desejo de ingressar em uma vida totalmente nova. As mulheres, contudo, escreve ele, parecem estar “do lado ensolarado de alguma montanha alta [...] enquanto eu estava encolhido, tremendo de frio do outro lado”. Entre as mulheres e ele, Bunyan vê uma parede; ele não consegue encontrar nenhuma forma de atravessá-la, até que descobre “uma fresta estreita [...]. No fim, depois de grande esforço, consegui atravessar primeiro com a cabeça, e depois de me ajeitar um pouco, com meus ombros e meu corpo inteiro; depois fiquei extremamente feliz, fui e me sentei no meio delas, e assim, fui confortado pela luz e calor do sol delas”.

Enfim, desfrutando da companhia de pessoas que abraçavam a mesma crença, Bunyan deveria estar seguro e cheio de graça. No entanto, ao conforto e à esperança temporários que ele sente, segue-se um desejo obsessivo por blasfemar, dando continuidade ao processo cíclico. Bunyan volta a lutar contra a tentação, sendo “reposto em seu juízo perfeito”, mas é novamente assaltado pela tentação, compreende a graça, e luta novamente contra a culpa. Ao final, ele entende que sua justiça não é própria dele, mas aquela de Jesus Cristo: “Agora as correntes caíram dos meus pés de fato”. Será esse o ato final? Ainda não; a escuridão cai mais uma vez sobre sua alma, até que Deus lhe assegura, com uma passagem da Bíblia, que: “*Vós chegastes ao Monte Sião, à cidade do Deus vivo [...] ao quartel-general dos primogênitos [...] aos espíritos dos justos aperfeiçoados*”. Por fim, Bunyan encontra companhia, que se coloca do seu lado na presença de Deus. Ele não está mais sozinho. Será que, enfim, alcançou a salvação? Talvez, mas, para Bunyan, a conversão não é um momento único, e sim um longo caminho a ser percorrido, com um olho sempre voltado cautelosamente para trás:

da mesma forma que Cristão em *O Peregrino*, Bunyan era ameaçado pela “porta para o inferno, mesmo diante dos portões do céu”.

MARY ROWLANDSON

THE NARRATIVE OF THE CAPTIVITY AND RESTORATION

[NARRATIVAS DO CATIVEIRO E RESTAURAÇÃO]

(1682)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, o texto pode ser encontrado nas antologias: *The Account of Mary Rowlandson and Other Indian Captivity Narratives*. Ed.

Horace Kephart. Dover, 2005.

American Captivity Narratives. Ed. Gordon M. Sayre. Houghton Mifflin, 2000.

As narrativas de cativo eram uma forma peculiarmente americana de autobiografia, em que colonizadores brancos que tentavam dominar os desertos dos Estados Unidos, cercados de espinheiros, ervas daninhas, pragas e tempestades, eram (como se não bastasse) raptados por índios hostis – que se tornavam uma personificação do mal espiritual determinado a acabar com os colonos que estavam tentando estabelecer o reino de Deus na Terra.

Na narrativa de Mary Rowlandson, os índios atacam o pequeno povoado de Lancaster, Massachusetts, enquanto o marido de Mary – o pastor da cidade – está em Boston, solicitando que o governador do estado envie soldados para Lancaster, a fim de proteger os residentes. Mary vê sua irmã mais velha e seus sobrinhos serem mortos, mas ela é capturada viva, junto com sua jovem filha (ferida por uma bala de mosquete) e seus outros filhos. Nove dias depois, a garota morre. Os índios a enterram, e Mary e seus filhos sobreviventes são mantidos como reféns a serem resgatados mediante pagamento. Para evitar represálias, seus captores os levam para áreas menos populosas. Mary registra cada dia da marcha em seu diário. Ao longo das páginas, ela

reflete sobre a similaridade entre a própria situação e a dos personagens do Antigo Testamento, que também sofreram. Sua experiência é constantemente comparada à deles, com a possível resposta de Deus traçada nos mesmos termos. Ameaçada de morte ao mínimo movimento na tenda em que está confinada, Mary lamenta: “Agora, posso dizer com Davi, em 2 Samuel 24,14: *Estou em grande angústia* [...]. Essa situação angustiante se manteve por um dia e meio, até que o Senhor, cuja misericórdia é imensa, lembrou-se de mim”.

Posta para trabalhar, Rowlandson se depara com chefes índios gentis e outros não tão gentis (as mulheres eram especialmente antipáticas com ela). Por fim, ela é resgatada e reencontra seu marido em Boston. Embora seus filhos ainda estivessem em cativeiro, acabam sendo resgatados e reunidos aos seus pais. “Aprendi a olhar para além dos problemas presentes e menores”, escreve Mary, “e a ficar calma sob o domínio deles, como Moisés disse, em Êxodo 14,13: *não temais; permaneci firmes e vereis o que Iahweh fará hoje mesmo para vos salvar*”.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

CONFISSÕES

(1781)

Edição recomendada: *Confissões*. Tradução, introdução e notas: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo, Editora da Unesp, 2009.

Em linhas gerais, a autobiografia de Rousseau segue o modelo da de Santo Agostinho; como este, Rousseau anuncia que todos os homens são iguais em sua pecaminosidade. “Ó Ser Eternal, congregue ao meu redor a multidão dos meus companheiros”, escreve ele, “faça com que cada um deles revele seu coração aqui aos pés do seu trono, com a mesma

sinceridade da parte deles; e depois, deixe qualquer um deles dizer, se ousar: *Eu fui uma pessoa melhor do que aquele homem*”. No entanto, ao contrário de Santo Agostinho, Rousseau alega que a pecaminosidade é a qualidade que o torna mais humano; ele a celebra, em vez de lamentá-la. Ele nos conta tudo sobre suas fantasias sexuais perversas, sua propensão para roubar (“Decidi que roubar e ser pego andavam juntos e constituíam, em certo sentido, um contrato [...]. A partir da força dessa ideia, comecei a roubar com uma mente mais tranquila do que antes.”), sua decisão de colocar todos os cinco filhos em um orfanato (ele se refere ao nascimento do segundo filho simplesmente como um “inconveniente”), suas animosidades, seus ódios, suas falhas. E alega que tudo isso faz parte essencial do *eu* que foi formado não por Deus, mas por um conjunto aleatório de influências em sua infância e críticas sociais severas. Rousseau não pinta nenhum quadro do eu que *deveria* ser; ele meramente expõe o eu tal como *é*, recusando-se a pedir desculpas por isso.

Desprovido de qualquer eu “ideal” para usar como referência, Rousseau é incapaz de pôr ordem na história de sua vida. “Quanto mais avanço na minha narrativa”, escreve, “menos ordem e sequência estou apto a introduzir nela”. No entanto, ele acaba triunfando sobre essa confusão quando anuncia simplesmente: “*Eu sou*, como Deus no deserto”. (A analogia com o Êxodo é intencional; Rousseau não é a imagem de Deus, ou um ser pensante, mas simplesmente *ele mesmo*.) E, como Deus, ele não pode ser julgado. As *Confissões* se encerram com o relato de Rousseau sobre a leitura pública de sua autobiografia diante de vários cidadãos proeminentes. Ele termina a leitura, segundo conta, com um desafio: “Quanto a mim, declaro publicamente e sem medo, por meio desta, que qualquer um que [...] examine minha natureza, meu

caráter, minha moral, minhas inclinações, meus prazeres, meus hábitos, com seus próprios olhos e pense que eu sou um homem desonrado, é, ele mesmo, um homem que deveria ser estrangulado”. Em face dessa declaração, seu público guarda silêncio, sem arriscar nenhum comentário; Rousseau é como é, e ninguém ousa julgá-lo.

BENJAMIN FRANKLIN

A AUTOBIOGRAFIA DE BENJAMIN FRANKLIN

(1791)

Edições recomendadas: *Autobiografia de Benjamin Franklin*. Trad. Bruno Alexander. Campinas, Auster, 2019.

Autobiografia. Trad. Bruno Alexander e Thomaz Perroni. Campinas, Auster, 2019.

Com sua *Autobiografia*, Benjamin Franklin inventa o Sonho Americano: o garoto pobre de Boston se torna bem-sucedido nos negócios sem a ajuda das conexões familiares ou por meio de alguma herança. E o personagem de Franklin é tão “feito por si mesmo” quanto sua fortuna; ele decide quais virtudes desenvolver e se dispõe a alcançá-las pelo simples trabalho duro: “Humildade”, escreve ele. “Seja como Jesus e Sócrates.” Ele também lida com suas falhas sem nenhuma ajuda externa; marca seus defeitos em uma placa de marfim com um lápis e os apaga com uma esponja molhada quando são superados. Em toda a sua *Autobiografia*, Franklin se refere de forma consistente aos seus erros (e seus pecados contra outros) como *errata*, erros de impressão não intencionais, facilmente corrigíveis na edição seguinte. Ele é capaz de se livrar de seus defeitos com a mesma facilidade com que consegue enriquecer. Contudo, esse retrato de um eu que prospera sozinho é uma ilusão. A família de Franklin lhe conferiu as habilidades inestimáveis de ler e escrever, e seu irmão mais velho lhe ofereceu o primeiro emprego.

E a rejeição de Franklin a suas falhas é igualmente suspeita. Sua relutância em admitir erros graves dá um tom de arrogância ao personagem do *empreendedor* americano. Pelos dois séculos seguintes, esse personagem viria a se inspirar em um comentário de Franklin, na Parte I de sua autobiografia: “Ser uma *criatura razoável* é algo muito conveniente, uma vez que isso nos torna capazes de achar ou criar uma razão para tudo quanto intentamos fazer”.

FREDERICK DOUGLASS

NARRATIVA DA VIDA DE FREDERICK DOUGLASS

(1881)

Edição recomendada: *Narrativa da Vida de Frederick Douglass e Outros Textos*. Trad. Odorico Leal. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

(Douglass escreveu sua autobiografia em três momentos diferentes. A primeira versão, Narrative Life of Frederick Douglass: An American Slave [Narrativa da Vida de Frederick Douglass: Um Escravo Americano], foi publicada em 1845; a segunda, My Bondage and My Freedom [Minha Escravidão e Minha Liberdade], em 1855; e esta terceira versão, em 1881. Cada autobiografia reconta e altera histórias em relação à versão anterior.)

Nascido de pais que nunca conheceu, Frederick Douglass é criado pelos avós; eles são amorosos e gentis, habilidosos na pesca e na jardinagem, além de bastante respeitados pelos vizinhos. No entanto, quando alcança idade suficiente para trabalhar, Douglass é levado à plantação de seu dono em meio a uma multidão de outras crianças. Privado de sua identidade familiar, é tratado como um animal (as crianças se alimentam em um cocho “como os porcos”). Douglass, porém, recusa-se a ser um animal; em vez disso, luta por uma nova compreensão de si mesmo. Ele aprende a ler, apesar das objeções do seu dono (“Se ele for ler a Bíblia, isso o tornará para sempre inadequado para o serviço escravo”, declara o homem), e começa a se considerar um

ser humano pensante e falante. Quando leva uma surra e sofre abusos do brutal senhor de escravos, Covey, Douglass entra em luta corporal e o põe no chão – e por fim encontra condições de pensar em si mesmo como *homem*. “Essa luta com o Sr. Covey”, escreve Douglass, “reavivou em mim um sentido de humanidade. Eu me tornei uma pessoa diferente depois da briga. Antes, eu não era nada – agora eu era um homem”. Equipado tanto mental quanto emocionalmente para a vida como homem livre, Douglass foge para Massachusetts e é recrutado pelos abolicionistas para contar suas experiências como escravo a plateias de homens brancos do Norte. Mais uma vez, ele se reinventa, dessa vez como palestrante e pensador – de forma bem-sucedida demais para o gosto dos seus amigos abolicionistas, que o advertem a manter “um pouco do seu linguajar da época da colonização [...]. Não é bom que você pareça estudado”. O medo deles se torna realidade quando Douglass é denunciado como impostor; seu público começa a dizer que ele “não fala como escravo, não se parece com um escravo, nem age como escravo”. “Eles acreditavam”, escreve Douglass, “que eu nunca estive ao sul da linha de Mason e Dixon”. Em resposta a essa acusação, ele pôs no papel toda a sua história de vida como escravo – reivindicando que os anos passados em grilhões formavam uma parte essencial de sua *nova* identidade.

HENRY DAVID THOREAU

WALDEN

(1854)

Edições recomendadas: *Walden*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, L&PM, 2010.

Walden ou A Vida nos Bosques. Tradução e notas: Alexandre Barbosa de Souza.

São Paulo, Edipro, 2020.

Thoreau é o anti-Franklin: a história de Franklin diz aos homens americanos como tornar-se bem-sucedidos, mas Thoreau vê a economia americana como um pântano que é uma armadilha para todos os homens, ricos ou pobres. Até mesmo aqueles que herdaram terras tornaram-se escravos dela, forçados a trabalhar como “máquinas”, a fim de fazer a terra render. “A maioria dos homens”, escreve Thoreau, em uma de suas frases mais famosas, “leva a vida em silencioso desespero”. Assim, Thoreau oferece um novo padrão para a vida americana. Ele se recolhe em uma cabana, construída com as próprias mãos, nas proximidades do lago Walden. Esse afastamento da economia americana é puramente simbólico (a cabana dista apenas dois quilômetros e meio do centro da vila mais próxima), porém lhe permite construir uma identidade temporária como um homem livre da necessidade econômica, que rejeita a necessidade de comprar, vender ou trabalhar.

As descrições que Thoreau faz de sua vida simples em *Walden* não são soluções econômicas (ele sabe perfeitamente bem que não é possível que os Estados Unidos como um todo se recolham para a floresta), mas uma forma de protesto. Seus ensaios não progridem cronologicamente, mas discutem diferentes aspectos de sua vida na lagoa: como viver uma vida solitária; como tratar os visitantes; o valor da leitura; suas tentativas de cultivar alimentos. “Simplifique, simplifique”, prega Thoreau. “A nação em si [...] é [...] um estabelecimento de difícil manejo e superpopuloso [...] arruinado pela ostentação e pelo desperdício negligente, pela falta de cálculo e de objetivo, como os milhões de domicílios do país; e a única cura para isso, bem como para eles, é uma economia rígida, uma simplicidade austera e mais do que espartana, e a elevação do propósito [de vida].” Thoreau se coloca como um exemplo de simplicidade, seus meses em Walden são um padrão a

ser seguido. *Walden* mostra a possibilidade de um novo tipo de existência, “uma vida bela e dotada de asas”, capaz de romper a casca seca do passado.

HARRIET JACOBS

INCIDENTES DA VIDA DE UMA ESCRAVA CONTADOS POR ELA MESMA
(1861)

Edições recomendadas: *Incidentes da Vida de uma Escrava Contados por ela Mesma*.

Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

Incidentes da Vida de uma Escrava, Escritos por Ela Mesma. Trad. Francisco Araújo da Costa.
São Paulo, Hedra, 2020.

Criada por uma avó rígida para se tornar virtuosa, Harriet Jacobs encara um dilema insolúvel: seu dono, “Dr. Flint”, está determinado a torná-la sua amante. Quando ele a proíbe de se casar com o homem negro que ama, Jacobs encara uma escolha difícil, não entre manter a sua virtude e abandoná-la, mas entre abandoná-la por opção própria ou entregá-la ao homem que odeia. Assim, para se proteger, ela inicia um caso com um vizinho branco, e com ele concebe dois filhos. Esse relacionamento com o “Sr. Sands” serve-lhe de proteção temporária, mas o Dr. Flint continua obcecado por ela; ele se recusa a vendê-la, e o Sr. Sands acaba se casando com uma mulher branca e termina seu caso com Jacobs. Embora tenha várias oportunidades para escapar, ela se recusa porque teria de deixar os filhos para trás. Desesperada para evitar os galanteios do Dr. Flint, ela decide simular uma fuga – e passa sete anos vivendo em um espaço apertado no sótão da [casa de] sua avó. Por fim, Jacobs e seus filhos conseguem escapar, mas a Lei para Escravos Fugitivos determinava que eles poderiam ser presos mesmo no Norte. Por fim, Jacobs é comprada por um amigo branco simpático e posta em

liberdade, mas acha essa uma vitória amarga. “Um ser humano, que está sendo *vendido* na cidade livre de Nova York! [...] sou profundamente grata ao amigo generoso que me concedeu [a liberdade], mas desprezo o canalha que exigiu pagamento pelo que nunca lhe pertenceu ou era seu.”

Jacobs sabe que seu uso de nomes ficcionais (ela se dá o pseudônimo de “Linda Brent”), sua boa prosa inglesa e os seis anos passados em um sótão tornam sua história difícil de acreditar, de modo que sua autobiografia inclui algumas cartas de brancos respeitáveis, que asseguram sua credibilidade. As vozes brancas se tornaram, assim, um elemento inextricável na história de Jacobs, refletindo a realidade da própria escravidão: “A escravidão é uma maldição tanto para os brancos quanto para os negros”, escreve Jacobs. “Ela torna os pais brancos cruéis e sensuais; os filhos, violentos e licenciosos; ela contamina as filhas e lança as esposas na desgraça. E quanto aos da raça negra, ela exige uma pena mais capaz do que a minha para descrever o extremismo de seus sofrimentos e a profundidade de sua degradação.”

BOOKER T. WASHINGTON

MEMÓRIAS DE UM NEGRO

(1901)

Edições recomendadas: *Memórias de um Negro*. Trad. Graciliano Ramos.

São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1940.

A mesma tradução foi relançada como *Memórias de um Negro Americano*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2020.

A escravidão acaba na infância de Washington, mas, na economia do pós-guerra civil, os empregos para os escravos libertos são escassos e nada agradáveis. Washington, sua mãe e seu padrasto vão para a Virgínia Ocidental trabalhar nas minas de sal. Embora Washington não

seja escravo, está preso à pobreza. A educação torna-se, para ele, como foi para Douglass, o caminho para a formação de uma nova identidade. Washington se reconstrói como estudioso e professor. Ele abre seu caminho nas escolas noturnas, ingressa na Universidade de Hampton, faz pós-graduação, volta à Universidade de Hampton como professor e, em 1881, lidera uma “escola normal” para estudantes negros de Tuskegee. A escola tem por objetivo desenvolver habilidades práticas: na visão de Washington, os negros podem criar uma nova identidade racial para si – como cidadãos, não como escravos e vítimas – com paciência, educação, trabalho duro e boas maneiras. Esqueça a política por um momento, ele adverte os seus leitores, e vá aperfeiçoar sua higiene, suas maneiras à mesa e sua habilidade de lidar com o dinheiro, e assim os brancos acabarão por lhe dar poder político por puro respeito.

Washington aparece, em sua autobiografia, como um homem humilde, que trabalha duro e é totalmente admirável, um líder ideal para um povo com problemas. Todavia, sua visão “acomodada” das relações raciais leva-o a um conflito com outros intelectuais negros, que o acusam de ignorar a necessidade de igualdade em nome da paz. Contudo, Washington se vê como um modelo para sua raça. Por toda a sua autobiografia, refere-se à própria experiência como ideal para outros jovens negros. Se ele trabalhou nas minas de sal e frequentou a escola à noite, eles também poderiam fazer o mesmo. Ele se dispôs a usar um gorro feito em casa quando criança, em vez de insistir que a sua mãe gastasse dinheiro precioso com um novo; eles deviam se contentar em ser parcimoniosos e economizar para ter sua independência econômica, em vez de esbanjar dinheiro por aí, na tentativa de serem iguais aos brancos. Ele alcançou proeminência e poder com a mesma persistência paciente que recomendava aos outros.

FRIEDRICH NIETZSCHE

ECCE HOMO

(1908)

Edição recomendada: *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia de Bolso, 2008.

Embora Nietzsche anuncie um propósito autobiográfico convencional (ele traçará as influências que o tornaram o homem que é, em 1888, aos 48 anos), seus capítulos (começando com “Por que eu sou tão sábio” e “Por que eu sou tão inteligente”) não estão em ordem cronológica, nem são lógicos. Como autobiografia, *Ecce Homo* tem um paralelo com a tentativa de Descartes de encontrar seu “eu” no próprio intelecto, ou com a tentativa de Bunyan de encontrá-lo no amor de Deus – ou com a tentativa de Washington de achar seu “eu” no trabalho duro e na educação. Entretanto, Nietzsche acha seu “eu” em outro lugar. Resumir a filosofia de Nietzsche em poucas palavras é impossível, uma vez que ele era um existencialista e tendo em vista que o existencialismo é uma rejeição de todos os sistemas de filosofia e todas as explanações da existência humana. Por sua vez, toda ação humana (e toda a vida humana) deve criar seu sentido. Todo homem é completamente livre para escolher o próprio caminho. A existência é tão infinitamente variada que não pode ser reduzida a nenhum tipo de sistema. Não há “código moral” no universo – não há “certo e errado”. O que há são simplesmente escolhas e suas consequências, com as quais se devem arcar depois das escolhas terem sido feitas.

Assim, a autobiografia de Nietzsche é um hino à singularidade de sua existência; trata-se de um relato das suas escolhas e das consequências destas. No final, ele ralha contra o “conceito de homem bom”, que é “fraco, doentio e mal construído [...] um ideal que se opõe ao homem

orgulhoso e bem constituído, ao homem afirmativo” – este último, o homem que tem a coragem de fazer suas escolhas e que encontra sentido nesse ato de escolha. Nietzsche escreveu *Ecce Homo* em três semanas e enlouqueceu duas semanas depois de ter enviado o manuscrito para o editor; o título é retirado do Novo Testamento, quando Pilatos o usa para destacar Jesus Cristo das massas antes de sua crucificação. Para Nietzsche, porém, Cristo não é “o homem”; *ele* é o que é. Ele não se oferece como modelo (o que estabeleceria um padrão, um “ideal” que se aplicaria a todos), mas antes como um exemplo – um homem que encontra sentido em fazer suas escolhas e conviver com suas consequências.

ADOLF HITLER

MINHA LUTA

(1925)

Edição recomendada: *Minha Luta/Mein Kampf*. Trad. Klaus von Puschén.

São Paulo, Centauro, 2005.

Hitler escreveu *Minha Luta* enquanto estava na prisão pela tentativa malsucedida de evitar que a Baviera se separasse da República Alemã. No relato que Hitler apresenta da própria vida, toda escolha que ele faz é ditada por suas tentativas de reconduzir a Alemanha à sua glória do passado; ele é Cada Alemão; suas derrotas representam as humilhações da Alemanha, e sua ascensão ao poder corre em paralelo com o retorno da Alemanha ao triunfo.

Desde criança, escreve Hitler, ele se perguntava por que os alemães não têm a “boa sorte de pertencer ao Império de Bismarck”. Ele acredita que a derrota da Baviera pela França e sua consequente sujeição ao governo francês (que Hitler chama frequentemente de “o tempo da

humilhação mais profunda da Alemanha”) poderiam ter sido evitadas se o povo alemão tivesse se unido. Então, desde cedo, ele está determinado a trazer as partes divididas da Alemanha de volta para a “grande pátria-mãe alemã”. Ele se recusa a se tornar um oficial do governo e se volta para a pintura, não por razões pessoais, mas porque não aguenta fazer parte de um governo que serve aos interesses da França, em vez de servir aos da Alemanha. Seus estudos em Viena, seu envolvimento inicial com a política, seu serviço no Exército da Baviera durante a Primeira Guerra Mundial, sua afiliação ao Partido dos Trabalhadores Alemães, sua impaciência com o governo alemão “incompetente e cheio de falhas” são todos motivados por “um amor intenso” pelo povo alemão e um “ódio profundo pela Áustria [dominada pelos franceses]”. Hitler se vê como o único homem capaz de “empregar quaisquer métodos vigorosos e radicais” para restaurar o poder à Alemanha; seu furor contra a influência demoníaca do sangue judeu e contra a “perda da pureza racial” que “destruirá para sempre qualquer felicidade interna” é misteriosamente combinado com um apelo constante pelo fim da burocracia enfadonha que soa perfeitamente razoável. Digerir todos esses insultos é cansativo; por isso, você não precisa ler a biografia toda. Na Parte I, leia os capítulos 1 a 6 e o capítulo 11; na Parte II, leia os capítulos 2 a 4, 10, 11 e 15, que demonstram claramente a fantástica compreensão que Hitler tinha de técnicas de propaganda. O século XX pode até ter rejeitado a doutrina de pureza racial de Hitler, mas suas artimanhas de publicidade continuam em amplo uso – ainda que tenham se voltado para servir ao mercado, não mais ao Estado-nação.

MOHANDAS GANDHI

AUTOBIOGRAFIA: MINHA VIDA E MINHAS EXPERIÊNCIAS COM A VERDADE

(1929)

Edição recomendada: *Autobiografia: Minha Vida e Minhas Experiências com a Verdade*. Trad. Humberto Mariotti et al. São Paulo, Palas Athena, 2009.

A autobiografia de Gandhi é a história de uma vida em roupagens emprestadas: trata-se de um pensador oriental que usa moldes ocidentais para contar, ao Ocidente, a história de sua procura pela verdade espiritual. “Não conheço ninguém do Oriente que tenha escrito [uma autobiografia]”, disse-lhe um amigo quando ele estava começando sua empreitada, “exceto aqueles que tiveram influência ocidental. E o que você pretende escrever? E se você rejeitar amanhã as coisas que defende como princípios hoje...?”. Assim, a autobiografia de Gandhi é, em parte, um pedido de desculpas por *ser* uma autobiografia. Ele escreve que pretende descrever como chegou às verdades espirituais que, na época, moldavam suas ações políticas e, “como minha vida não consistia em nada além daquelas experiências, a verdade é que essa história assumirá a forma de uma autobiografia”.

Gandhi nasce na Índia, sob o regime britânico; ele se casa aos treze anos (um costume indiano, pelo qual ele sente que deve se desculpar), e aos dezenove viaja para a Inglaterra (sem a esposa e o filho pequeno) para estudar direito. Retorna à Índia como advogado, mas não encontra muito trabalho. Assumindo um cargo temporário na África do Sul, descobre que o povo indiano, classificado como “de cor”, sofre discriminação. Ele permanece na África do Sul por quase vinte anos, trabalhando pelos direitos dos indianos. Por fim, quando volta para a Índia no meio da crise pós-Segunda Guerra Mundial, ele se depara com os supremos chefes britânicos impondo restrições aos seus vassalos indianos. Seus protestos não violentos contra essa repressão culminam com a erupção, por todo o país, da desobediência civil, que finalmente

força os britânicos a tomar conhecimento deles. Por toda a história, Gandhi faz autorreflexões para descobrir os princípios espirituais que regem suas ações políticas. O principal deles é o princípio *Ahisma*, ou não violência, que se torna o princípio orientador da vida de Gandhi; “um devoto de *Ahisma*”, escreve Gandhi, “haverá de se manter fiel à sua crença se a mola propulsora de todas as suas ações for a compaixão, se ele se afastar, da melhor forma que puder, da destruição até mesmo da mais insignificante das criaturas”. E ele descobre essa verdade espiritual por meio de uma “profunda autointrospecção”. Ele conta que tem “sondado” a si mesmo “da cabeça aos pés, e examinado e analisado cada situação psicológica [...] [Minhas conclusões] me parecem ser absolutamente corretas, e, por enquanto, parecem ser definitivas”.

GERTRUDE STEIN

A AUTOBIOGRAFIA DE ALICE B. TOKLAS

(1933)

Edições recomendadas: *A Autobiografia de Alice B. Toklas*. Trad. Milton Persson.

Porto Alegre, L&PM, 1984.

A Autobiografia de Alice B. Toklas. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

Gandhi toma emprestados trajes estranhos, mas Gertrude Stein faz o mesmo com a vida de outra pessoa; sua autobiografia é, nas palavras de Estelle Jelenik, “um disfarce do eu em forma de palavras”.^[87] Ela usa a voz da sua companheira, Alice B. Toklas, mas apenas as primeiras páginas tratam da vida de Toklas; depois, a narrativa se volta para a própria Stein. A autobiografia começa com o clássico “Eu nasci...”, contando a história do nascimento de Toklas na Califórnia, e, em apenas três páginas, acompanha a vida dela até os seus vinte e tantos anos quando (ao que tudo indica) ocorre o ponto de transição da sua vida: ela

se encontra com Gertrude Stein e escreve que “encontrou um gênio”. A partir desse ponto, acrescenta Stein, na voz de Toklas, “começou uma nova vida cheia para mim”. Essa “pseudoconversão”, típica das autobiografias padrão, é a passagem da narrativa para a história de Gertrude Stein, sua vida em Paris, sua amizade com os pintores Pablo Picasso, Henri Matisse e Paul Cézanne; a ofensiva alemã, que a força a deixar Paris; e seu trabalho em um hospital de guerra. A narrativa é constantemente desviada para biografias concisas de outras personalidades; o efeito cumulativo disso é parecido com o daqueles retratos compostos por centenas de quadradinhos coloridos, cada um dos quais, quando examinados de perto, revelam-se como a imagem de algo diferente. No final, o leitor obtém um perfil de Gertrude Stein formado a partir dos perfis de inúmeras outras pessoas.

A autobiografia de Stein apresenta características que os críticos rotularam de “tipicamente femininas” (em contraposição às autobiografias tipicamente masculinas que a precederam): ela escreve de forma anedótica, contando as histórias de pessoas, em vez de políticos; e sua história é contada de forma não cronológica (se os capítulos estivessem em ordem cronológica, o Capítulo 4 seria o primeiro, seguido pelos Capítulos 3, 1, 2, 5, 6 e 7). Essa falta de preocupação com a ordem transforma a autobiografia de Stein em um jogo, algo muito parecido com a versão literária de *Os Sete Suspeitos*.^[88] Para ter qualquer pista do eu real de Stein, o leitor tem de reordenar as peças e descobrir qual está faltando.

THOMAS MERTON

A MONTANHA DOS SETE PATAMARES

(1948)

Edição recomendada: *A Montanha dos Sete Patamares*. Trad. José Geraldo Vieira.

Rio de Janeiro, Petra, 2018.

Thomas Merton se tornou um novo homem quando entrou para a ordem trapista. Sua autobiografia conta a história do “velho” Merton, um intelectual egocêntrico e autocentrado, que agora está (metaforicamente) morto. Assim, ele julga a própria vida com intenso rigor, acusando-se de falta de amor, aquela virtude que, desde seus primórdios, é central à vida cristã. O hábito de excluir seu irmão mais novo de suas brincadeiras de criança, escreve ele, era “o padrão e o protótipo de todo pecado; a vontade deliberada e formal de rejeitar o amor desinteressado por nós, pela razão puramente arbitrária de que [...] não nos agrada ser amados”. A história da juventude, educação e dos tempos de Cambridge de Merton quer nos mostrar que seu pecado de fato segue esse padrão, pois ele sempre rejeita o amor de Deus.

A mente de Merton começa a aceitar Deus antes da sua vontade. Quando ele lê um livro sobre a filosofia medieval, começa a se dar conta de que suas concepções sobre Deus – “um personagem barulhento, dramático e passional, um ser vago, ciumento, obscuro” – não procedem de Deus, mas de imagens traçadas por outras pessoas. Uma vez livre dessa ideia distorcida de Deus, Merton começa a ler teologia para descobrir quem é Deus e é atraído para a Igreja Católica e sua teologia – “uma doutrina tremenda, profunda e unificada”. Entretanto, essa compreensão intelectual não leva Merton mais perto de aceitar o amor de Deus. Ele se condena por ficar discutindo “horas a fio sobre o misticismo e o conhecimento experimental de Deus” enquanto “rega o calor de sua argumentação com uísque e soda”. No final, ele só se torna capaz de se submeter ao amor de Deus rendendo-se à instituição da Igreja, aceitando seus ditames com humildade. “A conversão do intelecto não é suficiente”, escreve ele, um tema que perpassa as

histórias de conversão, desde Santo Agostinho até Colson; “se a vontade [...] não pertencer completamente a Deus”.

C. S. LEWIS

SURPREENDIDO PELA ALEGRIA

(1955)

Edição recomendada: *Surpreendido pela Alegria*. Trad. Eduardo Pereira e Ferreira.
São Paulo, Mundo Cristão, 1998.

A autobiografia de Lewis é, por um lado, a história do seu desenvolvimento intelectual e imaginativo, e, por outro, a narrativa de como ele abraçou a fé cristã. Essa dupla narrativa vive na iminência de as duas partes entrarem em conflito, quem sabe até de forma fatal. O título da história de Lewis vem de sua tentativa de descobrir a fonte da Alegria,^[89] uma experiência penetrante, que ele não é inteiramente capaz de descrever em palavras: “Tratava-se de uma sensação, é claro, de desejo; mas desejo de quê? [...] Algo bem diferente da vida comum [...] algo, como se diria hoje, que ‘pertence a outra dimensão’”. A busca de Lewis pela Alegria se revela como o liame que mantém seu intelecto e sua fé unidos. A princípio, ele persegue a Alegria com o intelecto, estudando mitologia nórdica e outros temas que lhe traziam aquela estocada imprevista da Alegria no passado. A parte central do livro descreve a educação de Lewis, em que ele pinta um retrato acalorado da sua vida escolar, do tutor que lhe ensinou grego e de seu prazer em descobrir livros e mais livros que falavam diretamente à sua busca da Alegria.

No entanto, conforme o prazer de Lewis vai se transformando “de modo imperceptível no interesse de um estudioso”, ele se dá conta de que a Alegria se esvaneceu. Mais ou menos na mesma época, ele se

convence da verdade intelectual do teísmo: “Eu capitulei”, escreve ele, “e admiti que Deus era Deus; ajoelhei-me e orei: quem sabe naquela noite eu fosse o mais abatido e relutante dos convertidos da Inglaterra”. A vontade de Lewis, contudo, ainda não é a de Deus. Ele continua determinado a “não ‘sofrer interferência’ [...] ‘a chamar a minha alma de minha’”. A Alegria, a imaginação e o intelecto mantêm-se afastados até o fim da história, quando a *vontade* de Lewis é finalmente convertida de uma maneira completamente inacessível à sua razão: “Eu sei perfeitamente bem quando, mas não faço ideia de como, o passo final foi tomado. Fui levado a Whipsnade em uma manhã ensolarada. Quando partimos, eu não acreditava que Jesus Cristo era o Filho de Deus, e, quando chegamos ao zoológico, passei a acreditar. Entretanto, eu não passei a viagem toda absorto em pensamentos”. Só então é que Lewis se viu capaz de experimentar Alegria novamente – não como um fim em si mesma, mas como uma placa de sinalização indicando-lhe a direção do divino.

MALCOLM X

A AUTOBIOGRAFIA DE MALCOLM X COM A COLABORAÇÃO DE ALEX HALEY

(1965)

Edição recomendada: *Autobiografia de Malcolm X*. 2. ed. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro, Record, 1992.

A autobiografia de Malcolm X foi escrita por outra pessoa: Alex Haley, que convenceu Malcolm X a lhe revelar seus pensamentos de forma contínua, enquanto ele, Haley, formatava-os como uma autobiografia. Essa colaboração com outro escritor introduz uma voz diferente no âmago da história e, no final, acaba mudando toda a sua forma. Haley começou a trabalhar na autobiografia enquanto Malcolm X

ainda era seguidor de Elijah Muhammad e o principal representante da Nação do Islã (que pregava a necessidade de reparações e o estabelecimento de uma nação negra à parte dentro dos Estados Unidos). Em 1964, Malcolm rompeu com Muhammad e a Nação do Islã, desiludido que estava com os casos extraconjugais de Muhammad (“Eu, que sempre preguei com tanta firmeza sobre questões de moral”, escreve ele em tom de tristeza, “descobri que os muçulmanos foram traídos por Elijah Muhammad em pessoa.”) e pouco à vontade com a retórica cada vez mais violenta deles. (Depois do rompimento, Malcom descobriu que essa Nação havia aprovado seu assassinato.) Ele forma a própria organização e começa a pregar “a força espiritual necessária para livrar nossa gente dos vícios que destroem a força moral da nossa comunidade”. Contudo, embora Malcolm desejasse voltar atrás e reescrever as primeiras partes da sua autobiografia, que fala de forma tão esplendorosa sobre a Nação do Islã, Haley protestou. No final, as seções completas de sua autobiografia se mantiveram intactas, de modo que *A Autobiografia de Malcolm X* indica com extraordinária clareza a “conversão” de um estado mental para outro. Ela também mostra uma presciência estranha: nos capítulos de abertura, Malcolm escreve: “Sempre tive a convicção de que eu, inclusive, seria morto de forma violenta”. No final do capítulo, ele resume sua vida como “uma vida que, de certa forma, já acabou [...] agora, cada dia que vivo é como se já estivesse morto”. No epílogo, Haley conta acerca do assassinato de Malcolm, que aconteceu depois de a autobiografia estar finalizada, mas antes da sua publicação.

MAYA ANGELOU

EU SEI POR QUE O PÁSSARO CANTA NA GAIOLA

(1969)

Edição recomendada: *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. Trad. Regiane Winarski. Bauru, Astral Cultural, 2018.

Segundo a crítica e estudiosa Joan Braxton, as autobiografias de mulheres afro-americanas são “uma tradição dentro de uma tradição”. Os homens negros podem ter reinventado a tradição da autobiografia dos brancos para contar a própria vida, mas as mulheres negras não tinham tantos modelos e carregavam uma experiência bem diferente para contar. O livro *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*, história da vida de Angelou até os seus dezessete anos (quando deu à luz seu filho), apresenta-nos uma sucessão de privações: da inocência da infância (que lhe fora roubada aos sete anos ao ser violentada por um namorado da mãe), da identidade racial (“eu era realmente branca”, ela pensava quando criança, “[mas] uma fada madrinha cruel [...] me transformou em uma garota Negra grande demais, com cabelo preto crespo, pés grandes e um vão entre os dentes”), de laços familiares (pai ausente, avó misteriosa e mãe esquivada), e mesmo de seu nome (seu empregador branco insistia em chamá-la de “Mary”, alegando que seu nome era “muito comprido”). A chegada à puberdade revela que sua identidade sexual também lhe fora roubada: “A mulher Negra sofre abusos na mais tenra idade”, diz Angelou, “por todas essas forças comuns da natureza, ao mesmo tempo em que fica presa no fogo cruzado triplo do preconceito masculino, do ódio branco ilógico e da falta de poder Negro”. Nesse ínvio deserto, Angelou descobre uma trilha quase apagada que a leva para o mundo: não na palavra escrita, como Douglass, mas no poder da fala. “Palavras significam mais do que o que é colocado no papel”, diz-lhe uma mulher mais velha. “É preciso a voz humana para dar a elas nuances do significado mais profundo.”

Inspirada, Angelou começa a redescobrir a própria voz – mas a autobiografia não se encerra simplesmente com sua capacidade de ler, escrever e falar. Ensinada desde a infância a observar seu ser físico como não branco o suficiente (e não feminino o suficiente), Angelou também precisa descobrir uma maneira de reivindicar seu corpo. No fim do livro, ela descobre a habilidade natural de proteger seu bebê, mesmo durante o sono; a habilidade maternal é o início da reconciliação com a própria feminilidade.

MAY SARTON

JOURNAL OF SOLITUDE [DIÁRIO DA SOLIDÃO]

(1973)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, procurar o volume lançado pela W. W. Norton (1992).

A poeta e romancista May Sarton escreveu uma série de diários para publicação; cada um deles tenta dar sentido a uma parte específica de sua vida. Esse diário é uma tentativa de compreender a natureza da solidão, numa época em que Sarton está passando pelo sofrimento do fim de um relacionamento amoroso. Lutando para encontrar um sentido em seu isolamento, Sarton tenta definir o valor de seu trabalho, que demanda que esteja só. Ela dá vazão à sua frustração com a suspeita interna (comum às mulheres criativas) de que estava se esquivando de suas responsabilidades, ficando a sós com seus livros em vez de se dedicar às pessoas. Enquanto escreve, ela se dá conta de que o amor – o desejo de estar com outra pessoa – tem o potencial de arruinar seu trabalho. “Talvez seja mais difícil para as mulheres”, lamenta ela, “serem ‘unidirecionadas’, fica bem mais difícil para elas abrir espaço em torno de qualquer coisa que queiram fazer que vá além das tarefas

domésticas e da vida familiar. A vida delas é fragmentada”. Esse diário é cheio de escuridão e fragmentação, mas Sarton tenta sucessivamente trazer significado e sentido ao seu caos. “A escuridão novamente”, ela observa, em uma segunda-feira:

Uma crítica aniquiladora no *Times* de domingo [...]. Agora é hora da velha batalha pela sobrevivência [...]. Em um nível mais profundo, cheguei a crer (quem sabe essa seja uma maneira de sobreviver) que havia uma razão para os repetidos golpes que sofri – que não fui feita para o sucesso e que, de certo modo, a adversidade seja o meu ambiente [...]. De alguma forma, as grandes nuvens puseram o dia em ordem, um presente esplendoroso conforme elas passam por sobre a nossa cabeça.

Será que realmente acreditamos que as nuvens tornam a miséria de Sarton irrelevante? Não, mas podemos acreditar que ela *deseja* que sejam capazes disso.

No fim do livro, Sarton continua a sentir culpa quanto à sua decisão (em parte autoimpingida, em parte imposta a ela) de viver no isolamento. Entretanto, conclui: “Começo a ter indícios, agora, do retorno para algum eu profundo que foi absorvido e maltratado demais para funcionar por muito tempo. Esse eu me diz que fui feita para viver sozinha, feita para escrever poemas para os outros”.

ALEKSANDR I. SOLJENÍTSIN

ARQUIPÉLAGO GULAG

(1973)

Edições recomendadas: *Arquipélago Gulag*. Trad. Lucas Simone. Edição abreviada.

São Paulo, Carambaia, 2019.

Arquipélago Gulag. Trad. Lucas Simone. Versão condensada a pedido do autor e sob sua orientação. São Paulo, Carambaia, 2019.

A autobiografia de Soljenítsin varia entre a narrativa em primeira, segunda e terceira pessoas à medida que reproduz o tom de pesadelo e

absurdo da captura e do aprisionamento sob o sistema soviético. “Eles pegam você no meio do corredor da fábrica, depois de terem verificado seu crachá – e você está preso”, escreve Soljenítsin. “Você é preso por um peregrino religioso a quem deu abrigo por uma noite ‘em nome de Jesus Cristo’. Você é preso pelo inspetor da companhia de energia elétrica que veio ler o seu relógio de consumo de energia. Você é preso pelo ciclista que o atropelou na rua, pelo condutor de trem, pelo motorista de táxi, pelo caixa do banco.” Soljenítsin atribui a submissão do povo russo (“quase ninguém tentou fugir”) à “ignorância generalizada [...]. Quem sabe eles *não prendam* você? Quem sabe tudo isso caia no esquecimento?”. Esse memorial, no entanto, foi escrito como um chamado à ação, com a intenção de convencer seus leitores de que nada disso cairia “no esquecimento” de fato. Soljenítsin conduz o leitor através do aprisionamento, do interrogatório e da deportação para os “campos de trabalho corretivo” onde homens, mulheres e crianças sobrevivem durante décadas, trabalhando duro a temperaturas abaixo de zero, subsistindo à base de mingau de semolina.

A autobiografia de Soljenítsin não é a história apenas dele mesmo, mas de todos esses prisioneiros, contada em detalhes claros para que a ideia abstrata do aprisionamento se torne concreta, a fim de que o resto do mundo finalmente ficasse sabendo. Contudo, o homem Soljenítsin também muda ao longo da história. Aprende que ele também é maldoso: “Na intoxicação do jovem pelo sucesso, eu me sentia infalível e, por isso, era cruel. Na saciedade do poder, eu era um assassino e um opressor [...]. E foi só quando me deitei ali, na palha podre da prisão, que percebi dentro de mim as primeiras agitações do bem”. Com sua prisão, Soljenítsin aprende que a revolução é a solução errada para a opressão. “Mesmo nos melhores corações”, conclui ele, “resta ali [...] um

resquício de maldade ainda arraigada. Desde então, comecei a compreender a verdade de todas as religiões do mundo: elas lutam contra *o mal* que está *dentro do ser humano* [...]. E, desde aquela época, compreendi a falsidade de todas as revoluções da história: elas destroem apenas *os portadores* do mal contemporâneo a elas”.

CHARLES W. COLSON

NASCIDO DE NOVO

(1977)

Edição recomendada: *Nascido de Novo*. Trad. Eliseu Pereira. São Paulo, Abba Press, 2001.

Colson, o “carrasco” de Richard Nixon durante os anos de Watergate, conta sua história como faz Santo Agostinho, identificando seu erro principal e expondo-o em confissão pública. Esse erro, no entanto, não tem *nenhuma* relação com Watergate – que é mencionado apenas no começo do livro e, continua insistindo Colson, *não* envolveu *nenhuma* ação errada da sua parte. Como obra de confissão, *Nascido de Novo* é infinitamente intrigante na sua tensão constante entre honestidade e relações públicas; os pecados que Colson confessa são todos espirituais, pois ele nega que quaisquer crimes “legais” jamais tenham ocorrido. Seu crime é seu orgulho pessoal: “O orgulho esteve no cerne da minha vida”, escreve ele, “até onde consigo me lembrar [...]. É claro que não conhecia Deus. *Como poderia?* Eu estava muito ocupado comigo mesmo. *Eu* havia feito isso ou aquilo, *eu* havia alcançado, *eu* havia sido bem-sucedido, e *eu* não dei crédito nenhum a Deus, nem mesmo agradecendo a Ele por *qualquer* dos dons que havia me dado”. Como Santo Agostinho, Colson faz um esforço para entender racionalmente sua nova crença: “Por toda a minha formação, insistia-se que a análise

precede a decisão”. Como Santo Agostinho, ele compartilha sua nova crença imediatamente com um amigo – o homem de negócios e empreendedor Tom Philips, que havia escalado até o topo da sua empresa por “inteligência perspicaz e habilidade pura” e que lhe garante que sua experiência é perfeitamente válida. Como Santo Agostinho, Colson se converte através de um livro – no caso de Colson, uma das obras de C. S. Lewis sobre teologia. Todavia, ao contrário de Santo Agostinho, Colson descobre uma dimensão bastante pública na sua conversão. “Será que poderia haver algum propósito em tudo o que aconteceu comigo?”, pergunta ele na introdução. “E, então, comecei a enxergar. A nação toda estava em trevas; havia raiva, amargura e desilusão por todo o país. Enquanto minha inclinação era pensar em termos de reformas grandiosas, Deus parecia estar dizendo que a renovação do nosso espírito nacional pode começar em cada pessoa – com a renovação do espírito individual.” Por toda a sua história, Colson associa a espiritualidade pessoal ao reavivamento nacional.

Para os americanos, a autobiografia de Colson provavelmente foi a mais influente autobiografia *espiritual* pós-agostiniana. Colson expõe com clareza sua história de conversão não apenas como a narrativa de queda e ascensão de um homem, mas como protótipo para “consertar” os Estados Unidos; da mesma forma que Booker T. Washington, ele vê em sua história um modelo para toda uma nação. E sua interpretação para “nascer de novo” foi o combustível de todo um movimento que continua a sustentar a santidade individual como chave para a renovação nacional.

RICHARD RODRIGUEZ

HUNGER OF MEMORY: THE EDUCATION OF RICHARD RODRIGUEZ

[FOME DE MEMÓRIA: A EDUCAÇÃO DE RICHARD RODRIGUEZ]

(1982)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, o livro segue em catálogo pela Bantam.

O capítulo de abertura de *Hunger of Memory* abre caminho para a compreensão que Rodriguez tem de si mesmo, um filho de imigrantes hispânicos que vive nos Estados Unidos: “Meus escritos são políticos porque tratam do meu afastamento da família e da minha imersão na cidade”, escreve ele. “Isso representou o meu amadurecimento: tornei-me homem ao tornar-me um homem público.” A língua falada se torna o símbolo desse afastamento da identidade da família rumo à identidade pública; Rodriguez aprende a falar inglês na escola apenas a partir do momento em que seus pais se recusam a falar espanhol com ele em casa. Isso representou um grande ganho e uma perda perturbadora; Rodriguez não é mais a “criança em desvantagem”, mas agora há um silêncio novo em casa: “[À medida que] nós, crianças, aprendíamos cada vez mais inglês, passávamos a trocar cada vez menos palavras com os nossos pais”. As mesmas palavras que tornaram Richard Rodriguez uma voz pública, silenciavam-no em casa. Para Rodriguez, no entanto, aquilo foi necessário. Sua história serve de modelo para outras crianças de língua espanhola; sua autobiografia é, em parte, uma apologia da educação [em língua] inglesa e uma rejeição da educação bilíngue, que priva as crianças da chance de participação pública completa. “Em público”, escreve ele, “a individualidade completa é alcançada, paradoxalmente, por aqueles que são capazes de se considerar membros da coletividade [...]. Foi só quando eu estava em condições de pensar em mim mesmo como um americano, e não mais como um estrangeiro numa sociedade

gringa, que pude procurar pelos direitos e pelas oportunidades necessárias para uma individualidade pública completa”. Na narrativa de sua história, Rodriguez explora outras tensões entre seu eu público e privado: o conflito entre suas realizações públicas em termos acadêmicos e sua vida intelectual privada; seu relacionamento com a Igreja, que, através de sacramentos e rituais públicos, “livrou [a mim] do fardo de estar sozinho diante de Deus”; e, finalmente, o próprio processo de pôr no papel cenas de sua vida em forma de uma autobiografia pública.

JILL KER CONWAY

THE ROAD FROM COORAIN [A ESTRADA DE COORAIN]

(1989)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, o livro segue em catálogo pela Vintage Books.

A autobiografia de Conway não começa com seu nascimento, mas com uma meditação de catorze páginas sobre a paisagem rústica e bela da Austrália. Foi essa paisagem – e suas demandas àqueles que tentam viver nela – que moldou a infância e a adolescência de Conway. Ela nasceu em uma remota fazenda de criação de ovelhas na Austrália, filha caçula inesperada de uma família de meninos que carrega desde cedo a imagem da “mulher ideal”: parcimoniosa, forte, imperturbável, boa administradora, que “aprendeu a consertar as coisas que quebravam em casa, e que sufocava quaisquer desejos que pudesse ter pela beleza”. Sua mãe é essa mulher ideal. Entretanto, conforme Conway crescia, ela via a seca, os desastres naturais e a tragédia privarem seus pais de sua preciosa fazenda. Determinada a escapar desse mundo cruel, confia em suas realizações intelectuais e acadêmicas para criar uma vida nova para

si. Contudo, ela continua sendo perseguida pela mãe, que – despojada de sua fazenda no interior, o mundo no qual ela pôde realizar um trabalho significativo – se transforma em administradora dos filhos, supercontroladora, paranoica e irracional. Conway escreve: “Eu tinha sete anos e ainda sequer havia posto os olhos em outra criança do sexo feminino”, e a história de sua vida é toda tecida por suas tentativas de descobrir como as mulheres podem achar um lugar no mundo, se esse mundo não lhes permite exercer seus talentos de forma livre.

ELIE WIESEL

ALL RIVERS RUN TO THE SEA: MEMOIRS

[TODOS OS RIOS CORREM PARA O MAR: MEMÓRIAS]

(1995)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, o livro segue em catálogo pela Schocken Books.^[90]

As lembranças de Wiesel do Holocausto estão divididas entre o desejo de encontrar respostas e a noção de que essas respostas vão desiludi-lo para sempre. “Auschwitz”, escreve ele no difícil primeiro volume de sua autobiografia, “não é concebível com Deus tampouco sem Ele”. Levado para o campo de concentração, Wiesel perde a família. Uma vez liberto, descobre que nenhum país o acolherá. Por fim, Charles de Gaulle convida um grupo de refugiados, entre eles Wiesel, para viver na França. Lá, aos dezesseis anos, ele tem de aprender de novo o que é levar uma vida “normal”. Todas as suas certezas, mesmo as certezas rituais da fé, perdem o sentido: “Por quanto tempo nós deveríamos recitar a oração pelos mortos? O período de luto normalmente dura 11 meses, depois da morte de um parente. O que acontece, porém, quando não se sabe a data da morte? Os estudiosos da

Halachá^[91] não sabiam como resolver a situação”. Wiesel acaba reencontrando duas de suas irmãs que sobreviveram aos campos, volta a estudar e começa seu trabalho como jornalista do jornal *Tsien in Kamf*, publicado em iídiche. Ele prossegue descrevendo seu envolvimento contínuo com o jornalismo, com o discurso político, com o movimento público pela criação do Estado de Israel, e assim por diante, até os anos 1960. Isso daria um belo fecho à história, mas Wiesel prefere terminar as suas memórias relatando o sonho que teve pouco antes do casamento:

Com o que sonha um homem quando está nos seus quarenta anos e tomou a decisão, consagrada pela Lei de Moisés, de constituir um lar com a mulher que ama? Ele se vê quando criança, agarrado à sua mãe. Ela murmura algo. Seria algo sobre o Messias? Ele sente vontade de dizer a ela: “Você morreu e Ele não chegou. E, mesmo se tivesse chegado, seria tarde demais”. Ele caminha com o pai para as orações do Shabbat e, de repente, vê-se nas fileiras de um cortejo rumo à morte [...] Sem fazer barulho algum, ele chama uma menina bonita e acaricia seus cabelos loiros. Seus pensamentos escalam montanhas e descem caminhos íngremes, perambulam por cemitérios invisíveis, buscando estar a sós e, ao mesmo tempo, fugindo da solidão, acolhendo histórias já contadas e aquelas que ele ainda tem para contar.

A autobiografia de Wiesel é uma tentativa de contar essas histórias e, por um momento, trazer de volta à vida todas aquelas crianças, aquelas mulheres e aqueles homens condenados. Sua mãe simboliza todas as mulheres judias, arrancadas de seus filhos sem terem tido sequer uma chance de dar adeus; sua irmãzinha simboliza todas as crianças massacradas; seu pai simboliza todos os homens judeus, removidos da comunidade dos vivos antes do tempo.

OUTRA FONTE RECOMENDADA

GRUN, Bernard; BOORSTIN, Daniel J. *The Timetables of History: A Horizontal Linkage of People and Events*. 3. ed. rev. New York, Touchstone Books, 1991.

CAPÍTULO 7

A história do passado: narrativas de historiadores (e políticos)

*A história é, acima de tudo, um debate. Trata-se de um debate entre historiadores
diferentes...*

Os debates são importantes; eles criam a possibilidade de mudar as coisas.

John H. Arnold

Imagine um historiador trabalhando. É possível imaginá-lo nos arquivos da biblioteca da universidade, conferindo registros antigos: cartas, inventários, recibos de compra. Pode-se ainda imaginá-lo debruçado sobre artefatos empoeirados: moedas, cerâmicas, inscrições sobre pedaços de pedra. Ou lendo velhas crônicas de batalha, decifrando registros gregos de vitórias e reconstruindo a cronologia da guerra.

Na verdade, ele também pode estar em seu escritório, lendo o livro mais recente de outro historiador, com os pés em cima da mesa. Tendo em vista que a história é (em parte) a investigação de eventos do passado, os historiadores estudam as evidências deixadas por aqueles que viveram muito – ou nem tanto – tempo atrás. Essas evidências incluem documentos de todos os tipos: faturas, contas e recibos, bem

como diários e cartas. Como podemos saber de que modo funcionava a economia das plantações sulistas americanas? Através da categorização meticulosa da papelada, como o registro da venda e compra de escravos por meio de fornecedores, da cotação de preços para a safra. Traços físicos deixados por aldeias, viajantes e pelo avanço de exércitos também são vitais. Como podemos saber até onde os romanos penetraram na Grã-Bretanha? Por meio de pistas deixadas por acampamentos, por restos de estradas e muralhas em ruínas sob a relva.

Mas isso é apenas uma parte do que faz um historiador. “Na verdade, os estudiosos da Antiguidade”, observa Neville Morley em sua cartilha sobre o estudo da história antiga, “não gastam todo o tempo deles estudando fontes ‘primárias’ como essas; eles se ocupam com mais frequência do estudo dos argumentos de outros historiadores”.^[92] A principal tarefa do historiador não é apenas relatar o que aconteceu, mas explicar *por que* aconteceu; não apenas construir um simples quadro dos fatos, mas contar uma história sobre eles. Esse projeto geralmente é desenvolvido com base no diálogo com outros historiadores, e não só elucubrando sobre as evidências em si. O historiador nunca se senta diante de uma coleção de documentos e artefatos com a “mente vazia”. Sua mente já está cheia de teorias de outras pessoas sobre os motivos da queda de Roma, ou por que os afro-americanos escravos desenvolveram uma cultura própria tão cheia de energia. Ao examinar as evidências, ele já se pergunta: será que as teorias que conheço dão conta de explicar isso? Ou eu seria capaz de elaborar uma interpretação melhor?

As narrativas dos historiadores têm muito em comum com as narrativas dos romancistas. Como num romance, fatos históricos contam a história de um “herói”, de um indivíduo, de um país ou, então, quem sabe, de um grupo particular dentro de um país, como mulheres

trabalhadoras, soldados, escravos. Da mesma forma como o herói do romance, esse herói histórico se confronta com um problema (baixos salários, demandas da guerra) e descobre uma estratégia para lidar com ele. A conclusão de uma história, como o clímax de um romance, pronuncia um julgamento final sobre a estratégia escolhida pelo herói.

Ao contrário do romancista, entretanto, o historiador deve tecer seu enredo ao redor de certos dados históricos. Para usar uma metáfora simplista: é como se os dois escritores estivessem pintando o retrato de uma mulher sentada à mesa. Contudo, enquanto o romancista a retrata usando sua imaginação, podendo atribuir à mulher qualquer rosto, raça, idade e roupas, o historiador retrata uma mulher real, jovem, branca, sentada ao ar livre à mesa de um restaurante em St. Louis. Ele pode pintá-la de tal forma que o pano de fundo se esvaneça e sua individualidade se destaque. Pode pintá-la como uma figura onírica que se destaca em um cenário colorido e movimentado. Pode pintá-la de modo que nós possamos observar sua raça, idade e sua expressão preocupada, mas sem atentar para suas roupas. Ele pode até obscurecer sua face ao mesmo tempo que descreve seu vestido maltrapilho e sua bolsa desgastada em detalhes. Ele não pode, porém, transformar uma mulher jovem branca em uma matriarca oriental de meia-idade ou em um homem afro-americano.

Na obrigação de aderir ao que veem à sua frente, os historiadores compartilham da tarefa dos autobiógrafos. Ambos moldam eventos “reais” de uma maneira que conduza o leitor a determinada interpretação, que faça com que aqueles eventos se encham de sentido. Entretanto, até bem pouco tempo atrás, os historiadores rejeitavam qualquer comparação com os autobiógrafos. Afinal de contas, a autobiografia não pode ser absolutamente objetiva. Como observa

Georges Gusdorf: “ela revela [...] o esforço de um criador em dar sentido à sua própria narrativa mítica”. A objetividade, acrescenta Gusdorf, faz parte do trabalho do historiador, que precisa “discernir” os *factos* para além do mito.^[93]

Por gerações inteiras, a objetividade foi tida como a única qualidade do historiador. O historiador que tem envolvimento *pessoal* com determinado tema é visto tradicionalmente como não confiável e antiprofissional. A autobiografia, como epítome do envolvimento pessoal com eventos do passado, tem sido classificada como o nível mais baixo de empreendimento acadêmico. Pouca atenção é dada à autobiografia, até mesmo como fonte de informação sobre o passado. Como destaca o historiador Jeremy Popkin: “os manuais padrão para estudantes previnem-nos contra a confiança nesses ‘menos convincentes de todos os relatos pessoais’”.^[94]

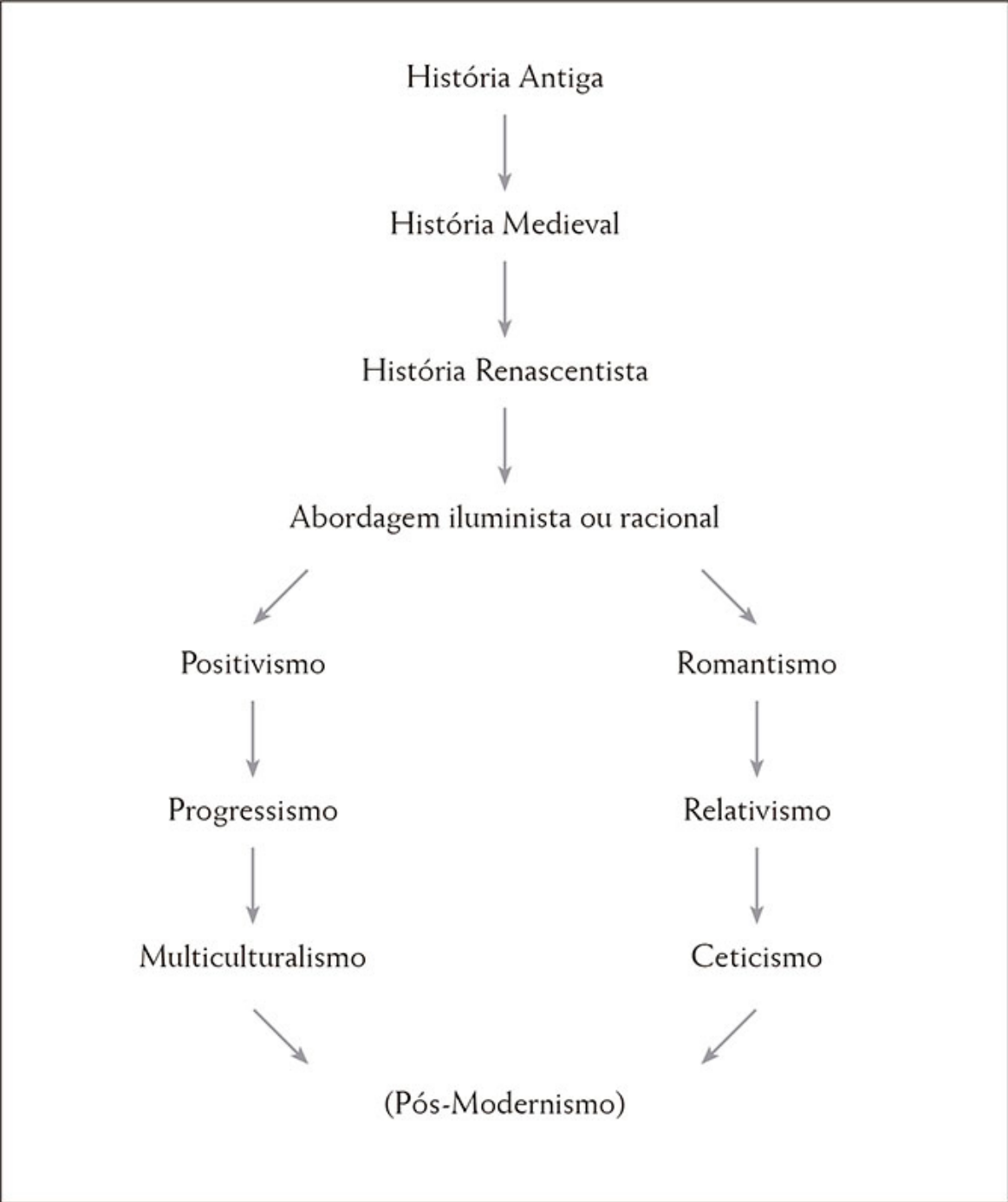
De onde vem esse ideal do historiador perfeitamente objetivo?

QUINZE MINUTOS DE HISTÓRIA DA HISTÓRIA

A escrita da história – a que muitos se referem como “historiografia” (*graphos* em grego significa “escrita”) –, desenvolvida no decurso de milhares de anos, tem a sua própria história. Minha tentativa de esboçar essa enorme e complicada “história da historiografia” deve ser entendida como o pontapé inicial para a sua compreensão sobre o assunto. Ela estabelece conexões simples entre coisas que, na verdade, têm conexões múltiplas e complexas. Ela sugere causas diretas (“A impaciência combinada com o racionalismo levou ao romantismo”), em que, na verdade, vários fatores entram em ação e o “resultado” pode ter coexistido por muitos anos com a “causa”. Ela simplifica grandes *insights* filosóficos, examinando-os *apenas* à medida que se aplicam à

escrita da história. Eis a razão por que, para certo tipo de escrita historiográfica, palavras como “Relativismo” e “Pós-Modernismo” são assim escritas com letras maiúsculas, transformadas em classificação de certos tipos de escrita histórica.

Imagine-se como um leitor iniciante de história. Leitores iniciantes necessitam da simplicidade antes de poderem progredir para a complexidade. Quando você ensina a uma criança a pronúncia das letras pela primeira vez, você diz a ela que o *a* tem um som que aparece na palavra “gato”. Na verdade, há várias outras pronúncias da letra “a”, mas, se você for dizer a uma criança iniciante todas as pronúncias possíveis de “a” de uma só vez, ela poderá se confundir totalmente e desistir ou, ainda, recusar-se a aprender a ler; então, ela deve aprender apenas as pronúncias mais simples de início. Depois que ela começar a ler, poderá entender as complexidades adicionais da letra *a*. O esboço a seguir fornece um “quadro” que facilita a abordagem da história. Conforme você for desenvolvendo o hábito de ler história, irá acrescentando novas complexidades a essa estrutura simples.



HISTÓRIA ANTIGA

*A história ilumina a realidade,
aviva a memória,
fornece orientação para o dia a dia.*
Cícero

As formas mais primitivas de escrita histórica são os relatos mantidos pelos reis da Antiguidade sobre suas vitórias (em geral, sem falar das derrotas). Essas crônicas militares têm valor histórico, mas não são “escritas historiográficas”, porque têm um só propósito limitado: a imortalização de determinado rei. Em termos atuais, as crônicas antigas são mais parecidas com comunicados de imprensa do que com registros históricos. Quando o rei assírio Senaqueribe se gaba de que sua invasão de Judá havia destruído “quarenta e seis [...] cidades fortificadas e inúmeras vilas menores”, e que Judá havia sido “esmagada” pelo “esplendor terrível do meu reinado”, ele não está tentando esclarecer os fatos para os leitores assírios. Na verdade, está se vangloriando.

A “história”, no sentido de narrativa coerente para esclarecer o passado, surgiu pela primeira vez entre os gregos. O grande triunvirato de historiadores gregos – Heródoto, Tucídides e Xenofonte – tinha uma visão um pouco mais ampla da história. Em vez de simplesmente elevar o prestígio de um rei ou de um líder, eles tentaram escrever a história de *homens* (basicamente homens gregos). Seu propósito ia além da propaganda espalhafatosa: Tucídides escrevia para “aqueles que desejam obter um conhecimento preciso do passado como chave para o futuro, o qual provavelmente vai repetir o passado ou assemelhar-se a ele”. E os historiadores gregos definiram, pela primeira vez, os limites entre mito e “história”. Heródoto traça uma linha cuidadosa entre verdade e absurdo;

essa linha abrange territórios nem sempre reconhecidos pelo historiador moderno (Heródoto fica bastante admirado com os relatos de um país cheio de pessoas com um olho só que roubam ouro de grifos), mas ele está consciente de que essa fronteira *existe*. Em seus esforços por registrar o que *realmente aconteceu* – ou, nas palavras de Tucídides, de relatar um “conhecimento preciso do passado” –, os historiadores gregos eram inovadores.

Por outro lado, entretanto, suas histórias apresentavam uma semelhança com as crônicas antigas que as precederam. As histórias gregas estão centradas em heróis e muito preocupadas com reis e generais. Para os antigos, a “história” acontece quando grandes homens exercitam suas ambições, seus planos, seus esquemas, suas batalhas, seus triunfos; ou, então, quando se mostram carentes de realizações. “Ciro”, inicia o historiador Xenofonte, “começou a planejar tornar-se rei [...]. Quando algum membro da corte vinha visitá-lo, era tratado de tal forma que ia embora mais leal a ele do que ao rei”. A diplomacia estratégica de Ciro acarretou uma sequência de eventos, e ele se tornou o maior dos reis persas por causa de suas ambições, e não porque um grande padrão o tivesse decretado. A história não possuía “grandes padrões”. A história era um fervilhar de narrativas inter-relacionadas, cada uma contando a vida de um grande homem, observando-se que cada história de vida carregava em si as próprias causas. Nenhum “propósito” isolado moldava as narrativas desses historiadores gregos em um grande Plano; o Plano se tornaria visível apenas com o advento do cristianismo.

HISTÓRIA MEDIEVAL

*Assim diz Iahweh ao seu ungido,
a Ciro que tomei pela destra,
a fim de subjugar a ele nações e desarmar reis...
Eu mesmo irei na tua frente e aplainarei lugares montanhosos.*

Isaías 45,1-2

Os historiadores medievais transformaram a história, até então formada por uma série de narrativas menores e interligadas, em uma narrativa longa, sequenciada, com um começo e um fim decretados por Deus. As histórias interligadas de historiadores antigos eram articuladas por conexões desconjuntadas e imprevisíveis. Com o cristianismo, essas conexões foram ordenadas em uma linha reta que apontava, de forma tão invariável quanto uma seta, para o Fim. Ciro se tornou rei porque Deus assim havia planejado há muito tempo, não por causa de sua ambição de reinar.

O primeiro historiador medieval é (naturalmente) Santo Agostinho, cujo livro *Cidade de Deus* provou-se tão central à ideia da história ocidental quanto foram suas *Confissões* para a ideia ocidental do eu. Depois de os godos saquearem Roma, em 410 d.C., houve rumores generalizados de que os cristãos haviam causado a catástrofe ao abandonarem os deuses antigos. Em resposta a isso, Santo Agostinho iniciou um projeto de escrita de treze anos, uma “história teórica”, em que argumentava que toda a história era o registro dos feitos de duas entidades políticas separadas – o Reino de Deus e o reino dos homens – que coexistem nos mesmos espaço e tempo. Os membros dos dois reinos compartilham certos objetivos (o desejo de viver em paz, por exemplo), mas, no final, perseguem propósitos diferentes: um busca o poder, o outro serve a Deus. Essa coexistência cria as tensões e os conflitos da

história, pelos quais Deus está levando seu reino ao aperfeiçoamento, enquanto homens incrédulos lutam e resistem a ele.

Esse senso de história como desdobramento do plano de Deus representou uma reformulação cristã do método dos historiadores hebreus, que viam todo o passado de Israel (e todo o futuro) como a realização do plano de Deus para formar um “povo santo” na terra. Transferindo o lar derradeiro dessas “pessoas santas” da terra para o céu, os historiadores medievais passaram a ficar em condições de contar a história de todo o universo, desde a criação, em uma só linha ininterrupta. Todas as ações de Deus na história apontavam para o nascimento de Cristo e, depois dele, passavam a apontar para os tempos do retorno de Cristo. Isso foi extremamente esclarecedor para os historiadores, que agora estavam em condições de encontrar sentido no que antes parecia disforme. A fé no Deus eterno e a razão – aquela faculdade que põe o caos em ordem e organiza fragmentos de informação em padrões – combinaram-se para levar os historiadores a uma história que tinha a criação como ponto de partida e a renovação do mundo como seu fim. Enfim, os eventos históricos faziam sentido.

No entanto, imaginar a história como a oficina eterna de Deus não contribuiu muito para incutir nos historiadores medievais a diferença entre a Antiguidade e a sua própria época. Se todos os homens são feitos à imagem de Deus, eles são parecidos em essência; se todos são parte de uma história, não há mais diferença entre os tempos antigos e o presente do que há entre o primeiro ato de uma peça e seu ato final. Assim, a história medieval é marcada não apenas pela ênfase no providencialismo, mas também pela tendência a encarar os antigos e os contemporâneos exatamente da mesma maneira. (A arte medieval inevitavelmente veste os personagens bíblicos com roupagens medievais

e coloca armas do século XV nas mãos de reis hebraicos.) A sensação do passado como um país estrangeiro (de onde vem a famosa frase de L. P. Hartley: eles “fazem as coisas de forma diferente”)[95] só começou a se desenvolver com a Renascença.

HISTÓRIA DA RENASCENÇA

*A história é a forma intelectual pela qual
a civilização presta contas do passado a si mesma.*

Johan Huizinga

“Entre os séculos XV e XVIII”, observa a historiadora Joyce Appleby, “o esquema cristão da história passou a perder gradativamente a credibilidade. A certeza e a convicção sobre os propósitos de Deus nos assuntos humanos deram espaço a dúvidas cada vez mais intensas”.[96]

Isso é verdade. Ainda assim, a figura popular de uma enorme ruptura entre a Idade Média cristã e uma Renascença secular é reducionista. Por um lado, “a história cristã” nunca se ausentou totalmente: para cada nova colônia europeia que se formava nas Américas, havia um historiador que reivindicava que Deus, em pessoa, havia planejado aquele assentamento para finalmente instaurar seu reino na terra. No entanto, mais central à prática da história na Renascença foi o desenvolvimento de um senso do passado que o via como um lugar longínquo e hostil, que se separava do presente não pela geografia, mas pelo *tempo*. O senso do tempo (que nos permite, no presente, traçar uma linha reta que vai da esquerda para a direita e chamá-la de “linha do tempo”) dependia da hipótese cristã que via o tempo como uma progressão, uma realidade linear, com um início pouco desenvolvido e um fim aprimorado.

Por volta de 1600, os europeus começaram a usar a palavra “primitivo” no sentido de “pouco desenvolvido” ou “ainda não moderno”; como destaca John Lukacs,^[97] essa ideia do primitivo (inferior, pois é distante no tempo) substituiu a ideia grega de “bárbaro” (inferior, pois está distante no espaço, bem afastado das terras gregas). O conceito de “primitivo” foi seguido de perto pela ideia de “anacronismo”, algo que acontece fora da ordem correta no tempo. O senso de diferença histórica não surgiu de repente; os romanos de Shakespeare são indubitavelmente elisabetanos (“O relógio bateu três horas!”, grita Cássio, apesar de não terem existido relógios na Roma antiga), e continuaram sendo apresentados com calças na altura dos joelhos e perucas empoadas até pelo menos o século XVIII. Contudo, ao longo da Renascença, o tempo linear tornou-se uma realidade aceita. O historiador renascentista olhava para as coisas que os homens faziam, dentro da estrutura do tempo linear, e se perguntava: “Por quê?”. Na busca por uma resposta, perseguia uma estratégia marcadamente diferente daquela do escritor medieval.

A razão não foi nenhuma “descoberta” repentina da Renascença, como se todas as gerações anteriores tivessem tido cérebros congelados. Pelo contrário, o que mudou na Renascença foi a matéria sobre a qual a razão exercia seus poderes. Um historiador medieval, deparando-se com um problema histórico (“Por que os anglo-saxões bárbaros invadiram as terras britânicas e massacraram os bretões nativos?”), estava mais propenso a entrar em questões profundamente teológicas sobre os propósitos de Deus e as formas desconcertantes pelas quais sua vontade é executada. Já um historiador da Renascença, em face do mesmo desafio, voltava-se para o estudo dos *homens*: seus desejos, seus medos e suas ambições. Nisso, a história renascentista era muito mais parecida

com a história grega do que com a sua contraparte medieval; o que é pouco surpreendente, uma vez que os estudiosos da Renascença idolatravam o passado clássico.

Os gregos, porém, ficavam satisfeitos em poder atribuir certos eventos à obra dos deuses. Para o pensador da Renascença, as portas para essa forma de explanação estavam se fechando lentamente. A Renascença foi moldada por uma filosofia que encontrou sua expressão mais clara em Descartes, que (como vimos em suas *Meditações*) buscava um lugar mais seguro para firmar o pé, uma forma de saber que conclusões podiam ser consideradas *verdadeiras*. Descartes acreditava em Deus, mas desconfiava da habilidade divina de comunicar-se de forma tão direta com o homem. E as inovações tecnológicas – notadamente o telescópio – já haviam revelado que as explicações dadas pelos pensadores medievais, que alegavam raciocinar diretamente a partir do seu conhecimento de Deus, provavelmente estavam erradas. A única forma de se assegurar de uma conclusão *verdadeira* era raciocinar sistematicamente até alcançá-la, sem lançar mão da revelação divina ou dos propósitos divinos como ponto de partida. A montanha de Deus já não era o ponto que proporcionava a melhor visão panorâmica; a própria mente humana fornecia o pico mais alto.

O historiador medieval buscava descobrir o que Deus pretendia e iluminar esse propósito pela escrita da história. Já o historiador renascentista usava a razão para analisar uma cadeia de eventos do passado e descobrir por que uma civilização progrediu ou sucumbiu. E essas razões tinham enorme importância para a contemporaneidade. Se Deus não havia decretado o padrão da história, ele podia ser alterado e controlado. Descubra por que Roma caiu no passado e você poderá muito bem salvar a sua própria civilização de uma decadência similar no

futuro próximo. Maquiavel explorou o passado em busca de exemplos de liderança de sucesso. A partir dessa base histórica, ele reuniu argumentos para a prescrição de um conjunto de regras efetivas no presente. Thomas More, esboçando a sociedade ideal, retém dos gregos as ideias que pensava serem capazes de solucionar os problemas dos ingleses no futuro.

Pela primeira vez, a história se transformou em uma questão de *se tornar*, não de ser; de tentar explicar a forma como os países se desenvolvem em vez de simplesmente descrever como eles *eram*. E a própria palavra *tornar-se* implica um senso de progresso, de movimento em direção a um ponto final. Os historiadores da Renascença não demoliram os fundamentos do tempo linear que os cristãos haviam estabelecido. Em vez disso, derrubaram algumas paredes e construíram prédios sobre pedras angulares antigas, como numa colcha de retalhos. Ironicamente, o senso cristão do tempo, como uma progressão linear de um tempo menos compreendido até uma realidade mais completa, permitiu que os estudiosos posteriores sugerissem que a vida se desenvolve ao longo do tempo, de um estado primitivo para um estado avançado.

A ABORDAGEM ILUMINISTA OU RACIONAL

Estudar a história significa submeter-se ao caos e, ainda assim, manter a fé na ordem e no sentido.

Hermann Hesse

Os estudiosos do iluminismo não construíram apenas prédios feitos de retalhos. Eles erigiram imensos e esplendorosos templos à Razão por todo o lado. Se tivessem tido chance, poderiam ter escolhido uma

metáfora darwiniana alternativa: estavam finalmente saindo da lama medieval, dominada por Deus, rumo à praia sólida do racionalismo, para aquecer-se ao sol do livre-pensamento.

Descartes havia sugerido (no início do século XVII) que a razão, e não a revelação divina, era a única e verdadeira fonte do conhecimento. Já John Locke, em meados do século XVII, propôs que o homem vem ao mundo desprovido de tudo, *a não ser* de sua capacidade de raciocinar. Vem sem nenhum conhecimento inato de Deus, nenhum instinto, nenhum patriotismo natural, mas dotado tão somente da habilidade de ver, tocar, sentir e ouvir o mundo físico, e de raciocinar sobre ele. Tudo o que o homem sabe, aprendeu analisando as evidências dos seus sentidos. *Essa* é a fonte de todo o conhecimento, e a razão do ser humano – lidar com evidência tangível, física, de modo que seja completamente confiável e imparcial – torna-se a fonte última da verdade. A mente do homem é que traz o “esclarecimento”.

O impulso cristão de procurar um sentido abrangente para os eventos históricos permaneceu. Mas os historiadores agora procuravam esse sentido através do exercício livre de sua razão. Se fatores ilógicos, irracionais – fé religiosa, digamos, ou patriotismo –, influenciaram o historiador, sua razão pura e confiável foi corrompida; ele já não estaria mais escrevendo a verdade. Da mesma forma, a verdade não poderia ter sido descoberta se os historiadores tivessem sido pressionados pela Igreja ou pelo Estado para chegarem a certas conclusões: “Se nos perguntarem: ‘Estaríamos nós vivendo agora em uma era esclarecida?’”, escreveu Immanuel Kant em 1784, “a resposta é ‘não’, mas vivemos em uma era de esclarecimento [...]. Já temos o campo aberto para o homem lidar livremente com essas coisas”. Liberdade significava não ter premissas: nenhuma crença em um Deus preexistente, nenhum medo de

represálias do Estado. A história não fora feita para servir a nenhum tipo de objetivo ideológico. Ela fora feita para a descoberta da *verdade*.

Essa ideia de que um historiador seria capaz de encontrar a *verdade* através do exame científico do passado dependia de uma nova compreensão do universo. No final do século XVII, a “ciência natural” de Isaac Newton propôs algo inovador: leis universais, cósmicas, regeriam cada nível de funcionamento do universo, desde os maiores corpos planetários até o mais ínfimo fragmento. Essas leis poderiam ser explicadas matematicamente – e elas eram constantes por todo o universo.

Agora, os filósofos do iluminismo tinham um modelo para a razão: a razão era como a gravidade. Da mesma maneira que a gravidade, ela era uma certeza matemática. Assim como a gravidade, ela era uma constante por todo o universo. À semelhança da gravidade, sempre apresentava as mesmas conclusões. Do mesmo modo que um experimento, se conduzido da forma apropriada, levava a um único resultado, também a história, desde que abordada da maneira apropriada, produziria uma única conclusão correta: a *verdade*.

As leis de Newton serviram como modelo não apenas para a razão, mas também para a própria história. Como os cientistas, os historiadores podiam descobrir leis históricas que eram tão reais e previsíveis quanto as leis físicas. Newton observou objetos em queda e, a partir daí, raciocinou até chegar à lei da gravidade; historiadores observaram nações em queda e, a partir daí, usaram a razão para desenvolver leis que governam impérios inteiros. Essas leis históricas, da mesma forma que as leis científicas, eram universalmente aplicáveis a todas as nações – da mesma maneira que a lei da gravidade governa todo objeto, seja ele grande, seja pequeno.^[98]

A busca pelas leis históricas não era um simples exercício acadêmico. Ela possuía urgência real. Por toda a Europa, o poder da monarquia estava se desintegrando; na França, foi completamente destruído em 1789. Os monarcas alegavam governar por direito divino, ter autoridade sobre os outros porque haviam sido escolhidos por Deus. No entanto, agora, os homens comuns estavam se vendo como iguais ao rei, possuindo uma capacidade igual de raciocinar e uma habilidade igual de governar a si mesmos. O apelo de um monarca à autoridade dada por Deus estava tão condenado quanto a crença universal no apocalipse.

Então, como as nações haveriam de governar a si mesmas sem um padrão de governo divinamente atribuído? Para responder a essa questão, os historiadores passaram a vasculhar o passado, a fim de encontrar as leis históricas universais que governavam as comunidades humanas. Locke concluiu que os homens governam a si mesmos ao firmar um contrato com seu governo; Rousseau, que eles fazem um contrato apenas entre si mesmos. Ao explicar esse novo comprometimento com o republicanismo, os historiadores confiavam cada vez mais na ideia da evolução histórica. Não apenas nações individuais, mas a própria história estava se desenvolvendo rumo à maturidade. As monarquias haviam sido feitas para crianças, mas as repúblicas eram para adultos. A ideia de “primitivo” *versus* “avançado” continuou a moldar a forma como pensamos sobre a história hoje: ela nos permite falar sobre o mundo “antigo”, sobre a “Idade das Trevas”, sobre tempos “pré-modernos”, sobre a “modernidade” e sobre o “fim da história”.

O iluminismo (da mesma forma que o realismo literário) nunca sai de cena totalmente. Ele moldou a identidade do Ocidente moderno. E,

como qualquer outro sistema coerente de crenças, tem seu próprio dogma, que continua sendo recitado até hoje:

A razão é “autônoma” ou independente de qualquer outra parte do ser humano. A verdade sobre o mundo pode ser descoberta não pela fé, não pela intuição, mas por meio do exercício do único elemento mais importante da pessoa humana: a mente. E a mente é capaz de escapar de todo preconceito, de modo a enxergar o que realmente *é*.

A autoridade institucional é suspeita. A autoridade não está preocupada, a princípio, com a verdade, mas com o poder. Assim, ela tende a insistir cegamente em ideias que ajudarão a mantê-la no poder, em vez de exercitar sua razão de maneira neutra. (Nos círculos acadêmicos modernos, só é permitido recitar essa parte do dogma na pós-graduação).

Todo efeito tem uma causa, e essa causa pode ser descoberta. Não há mistério derradeiro no mundo; sempre há alguma explicação possível. Arthur C. Clarke, mais conhecido por seu *2001: Uma Odisseia no Espaço*, escreveu certa vez: “Uma tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia”. Esse mote é, antes de tudo, uma frase iluminista: tudo o que pode parecer miraculoso para nós apenas tem causas e efeitos que por enquanto nos são desconhecidos.

Os historiadores do iluminismo deram o melhor de si para remover todo o mistério do passado, colocando-o sob o escrutínio da ciência. O sentido grego de história como um conjunto de histórias, articuladas entre si pelas paixões de grandes homens, tinha dado lugar à compreensão medieval da história como a história singular da intervenção de Deus no tempo. Ao longo da Renascença, essa história singular se tornou a história dos homens, em vez da história da deidade.

Agora, os historiadores viam a história como uma expansão dos fenômenos físicos, como algo que precisava ser explicado.

O iluminismo deu à luz duas linhagens de historiadores. Uma servia ao pai; a outra o odiava. Da mesma forma que irmãos briguentos que fazem as pazes quando chegam aos cinquenta anos, as duas linhagens (depois de quatrocentos anos mais ou menos) acabaram sentadas na mesma sala.

DO POSITIVISMO PARA O “PROGRESSISMO” E PARA O “MULTICULTURALISMO” (E DAÍ PARA O PÓS-MODERNISMO)

POSITIVISMO^[99]

A História é uma ciência, nem mais nem menos do que isso.

J. B. Bury

O positivismo, filho mais velho do iluminismo, foi uma paixão do século XIX por um ideal iluminista em particular: o historiador como cientista. O pai do termo *positivismo*, o sociólogo francês Auguste Comte, estava bastante deslumbrado com a ideia do cientista como sintetizador do conhecimento, capaz de observar os fatos sobre a existência humana e extrair deles leis que poderiam se combinar em uma Grande Teoria que a tudo explicava.^[100] Na visão de Comte, os historiadores trabalhavam em conjunto nessa nobre tarefa.

Os positivistas sustentavam, de forma bastante lógica, que, tendo em vista que ambos, historiadores e cientistas, perseguem o mesmo fim magnífico, eles o devem perseguir da mesma maneira. Apesar do movimento rumo à “história científica” durante o iluminismo, durante a

maior parte do século XVIII a história foi uma ocupação para amadores. David Hume, Edward Gibbon e Mary Wollstonecraft foram escritores e estudiosos, mas nenhum deles jamais foi “treinado” para ser historiador. Certamente, nenhum dos historiadores do século XVIII viveu de fazer história. Contudo, os positivistas do século XIX começaram a construir um sistema de treinamento científico, profissional, para os historiadores: seminários universitários, um período de aprendizado, a publicação de uma dissertação ou algum outro trabalho intelectual a fim de conquistar “lugar” entre os mais qualificados.

Grande parte desse treinamento científico envolvia o tratamento apropriado das fontes. Os historiadores alemães do século XIX foram os primeiros a traçar uma linha divisória entre as “fontes primárias” (diretamente produzidas pela pessoa ou pelo período que está sendo investigado) e as “fontes secundárias” (evidências de segunda mão ou outras obras acadêmicas). Os “historiadores científicos” modelaram seu uso de fontes de acordo com o uso que o cientista dá às evidências. Eles não continuariam mais a trabalhar com base no “ouvi dizer” (como Heródoto era bastante propenso a fazer), coisa que nenhum cientista faria. Eles tinham de pesar, medir e validar sua evidência primária.

“Evidência”, então, chegou a significar tudo aquilo que podia ser pesado, medido e validado. Para o positivista, as grandes forças naturais eram muito mais dignas de estudo do que os grandes homens. Os eventos históricos não ocorriam por causa da ambição humana, mas por conta de fatores físicos: a distribuição de metais em um país em particular, ou de solo bom para determinados cultivos, ou de montanhas que protegiam suas cidades. As paixões humanas eram suspeitas como explanação para uma mudança histórica – tão suspeitas quanto a mão da providência divina.

“PROGRESSISMO”

*A história em si não é nada mais que a atividade
do homem em busca de seus propósitos.*

Karl Marx

O “progressismo” – a fé em um progresso linear, a crença de que a história sempre marcha rumo a um mundo melhor, sempre avançando, sempre se aprimorando – foi a consequência natural do positivismo. Afinal de contas, os cientistas estavam progredindo de uma grande descoberta para outra, cada uma trazendo consigo a chance de transformar o mundo. Os historiadores faziam o mesmo.

O silogismo era simples: se os historiadores fizerem seu trabalho com meticulosa precisão científica, acabarão descobrindo leis históricas. Uma vez que as leis históricas são consideradas universais e imutáveis, elas podem prescrever ações futuras que ocasionarão uma existência mais perfeita. Pelo fato de a razão ser a parte mais poderosa do homem (muito mais poderosa do que a vontade), as recomendações serão executadas assim que as pessoas estiverem convencidas da sua necessidade. Convencer o intelecto de que determinados acontecimentos estão tomando o rumo certo significa sempre convencer a vontade, pois a vontade (mais fraca) está sempre sob o controle do intelecto (mais forte). (No uso político do presente, “progressista” é muitas vezes intercambiável com “liberal”, o que explica por que a frase “a educação é a resposta” pode ser tomada tanto como supremamente progressista quanto quintessencialmente liberal, em termos de estratégia para a mudança social.)

Santo Agostinho, que considerava sua vontade pecaminosa bem mais forte do que sua razão, teria se revolvido no caixão ao ouvir isso. Entretanto, Santo Agostinho vivia em outro mundo. No seu universo, o Jardim do Éden representava o ponto culminante; desde o primeiro pecado, a condição humana estava se degradando cada vez mais, e apenas a intervenção divina direta poderia melhorar as coisas. O progressismo, porém, oferecia um futuro dourado à medida que o pobre, o criminoso e o teimoso se convertessem inexoravelmente à retórica da Razão. A história se tornou uma ferramenta de mudança: “Se quisermos que a história nos ajude a resolver [...] os grandes enigmas e sofrimentos da vida”, disse o historiador Jacob Burckhardt aos seus ouvintes alemães, no fim do século XIX, “temos de [entender] [...] a verdadeira natureza da vida sobre a Terra [...]. Felizmente para nós, a história antiga preservou alguns poucos relatos pelos quais podemos acompanhar de perto o crescimento, o florescimento e a decadência em eventos históricos notórios”.^[101] Esses padrões antigos revelariam princípios que os historiadores poderiam usar para aperfeiçoar o mundo.

A fé no progresso assumiu várias formas diferentes, umas mais otimistas do que as outras. Na prática da história inglesa, historiadores que viam o passado como um progresso rumo ao aperfeiçoamento foram chamados de historiadores “*Whiggish*”.^[102] Na história americana, o movimento progressista via a história como uma luta constante entre “o povo” (trabalhadores honestos) e os “aristocratas” (magnatas corruptos e desonestos) para preservar o Sonho Americano. Depois de um tempo de luta feroz, esse conflito levaria a uma democracia americana mais perfeita. O progressismo americano inspirou-se na obra de Karl Marx, talvez o mais famoso pregador do “progresso na história”.

Marx estudou o antigo padrão de luta de classes em toda a existência humana e nessa luta encontrou o princípio histórico de que – acreditava ele – poderia guiar a humanidade para uma existência mais perfeita. “A história de todas as sociedades existentes até aqui”, começa o *Manifesto Comunista*, “é a história da luta de classes. Homem livre e escravo; patrício e plebeu; senhor e servo; mestre de obras e pedreiro; resumindo: opressor e oprimido sempre estiveram em constante oposição um ao outro”. Como positivista, Marx acreditava que a chave para a história era a análise das condições tangíveis e materiais nas quais as pessoas viviam. Como crente no progresso histórico, ele estava convencido de que essa análise revelava uma lei histórica que poderia ser usada para reformar o futuro: os trabalhadores do mundo devem conquistar o controle sobre os “meios de produção” (as matérias-primas e o equipamento necessário para a produção de bens). Esse seria o advento da utopia do “paraíso dos trabalhadores”.

Para Marx, a luta constante entre duas classes hostis de pessoas era como uma máquina que guiava a história rumo à perfeição. Mesmo sendo racionalista, entretanto, Marx emprestou essa ideia do filósofo místico Georg Hegel, que escrevia tratados longos e em grande parte incompreensíveis sobre a história como autorrealização do divino; enquanto a história progride, explicava Hegel, o “Espírito divino” se revela cada vez mais através do esclarecimento gradual do sentido da existência. Marx rejeitava as meditações de Hegel sobre o “Espírito do mundo tornado manifesto” (junto com a convicção de Hegel de que o processo havia chegado a uma realização completa na Prússia, em 1805), mas aproveitou a descrição de Hegel de como a história progride pela luta de duas forças opostas (em termos hegelianos, “tese” e

“antítese”) e que, a partir de sua luta, surge uma realidade nova e mais perfeita (“síntese”).

A linha particular do progressismo de Marx alterou o progressismo para sempre. Ele tratava a classe mais baixa (que lutava contra a classe mais alta) como um elemento vital no movimento de avanço da história. Os trabalhadores eram a antítese da burguesia (as pessoas que controlam as fábricas e a produção de bens – o que os americanos chamariam de “classe média alta”). Sem a luta entre antítese e tese, entre a classe mais baixa e a mais alta, não haveria *síntese*, nenhum progresso adiante, nenhum Estado comunista. Os trabalhadores se tornaram importantes em si próprios: eles não eram mais simplesmente os pobres, criminosos e teimosos que necessitavam ser convertidos pela razão, mas pessoas dotadas de poder próprio (“agência”), de seus próprios valores e padrões de vida.

MULTICULTURALISMO

*“Pela história, pela história real, solene, não consigo me interessar...
As querelas entre papas e reis,
com guerras e pestilência em cada página;
os homens tão exaltados a troco de nada,
e ao passo que praticamente nenhuma mulher o é.”
Catherine, em A Abadia de Northanger, de Jane Austen*

A revolução marxista da historiografia alterou o universo do historiador de forma irrevogável. Os primórdios do progressismo tendiam a ser elitistas, exaltando o trabalho das pessoas cultas (que também tendiam a ser bem-educadas e bem-sucedidas) e ignorando o conflito na história. No entanto, depois de Marx, pobres e oprimidos e

sua luta contra a dominação tornaram-se partes essenciais da equação histórica.

Depois de Marx, os historiadores começaram pouco a pouco a estudar não apenas os economicamente oprimidos, mas *todas* as pessoas oprimidas e dominadas: as mulheres, que Marx parece nem ter notado, os afro-americanos, os americanos nativos, sem falar em hispânicos, moradores de rua, “subalternos” (povos que foram colonizados por invasores estrangeiros, como a Índia ocupada por britânicos), e assim por diante. O estudo dessa multiplicidade de culturas representou o primeiro estágio de um movimento que se expandiu para além do âmbito da historiografia e, algum tempo depois, adquiriu o nome de “multiculturalismo”.

Esse estudo de pessoas antes ignoradas foi chamado algumas vezes de “história vista de baixo” – descrita pelo historiador Jim Sharpe como a que “resgata as experiências da massa da população [...] da total negligência dos historiadores”.^[103] Os historiadores que trabalhavam “de baixo” se deram conta de que focar *apenas* nos “poderosos” – reis, generais e políticos – oferecia somente imagens parciais do passado. A “história vista de baixo” (também conhecida como “história social”) usava fontes não tradicionais, como diários pessoais, histórias orais e entrevistas, para a construção de uma história alternativa que descrevia o que “pessoas reais” estavam fazendo enquanto grandes eventos passavam por cima delas. Alguns historiadores se voltaram para a análise quantitativa: distribuição de riqueza, resultados de censos, movimentos populares, índices de natalidade, causas de morte e centenas de outros conjuntos de dados. O historiador social podia tirar suas conclusões sobre os direitos das mulheres, por exemplo, examinando centenas de registros de impostos pagos, encontrando os

casos em que mulheres foram registradas como proprietárias de terras e calculando as condições sob as quais elas haviam obtido a propriedade.

Os positivistas teriam aplaudido. Contudo, os historiadores sociais não usaram métodos quantitativos porque eles eram sobretudo científicos. Na verdade, os historiadores sociais tendiam a ter sentimentos contraditórios em relação à ciência, que havia sido produzida pelas elites escolarizadas para atropelar vidas alheias. Antes, os historiadores sociais que desejavam escrever sobre “os oprimidos anônimos” (para usar uma expressão de Laurence Veysey) confrontavam-se com um problema: as “fontes primárias” tradicionais, como cartas e memórias, haviam sido quase sempre escritas por pessoas escolarizadas da elite – o que enviesava o foco da história em prol de um segmento relativamente pequeno e bem-sucedido da população, que era letrado e tinha tempo ocioso suficiente para escrever. Assim, os historiadores se voltaram para novas fontes, juntando as peças do quebra-cabeça das histórias de pessoas comuns a partir de registros de taxas, inventários, certidões de nascimento e morte, propagandas, registros de salários e outros tipos de evidência.

Os historiadores sociais tendiam a se sentir incomodados em tirar dessas histórias conclusões que se aplicariam ao resto da humanidade. Afinal de contas, a “história tradicional” tinha cometido o erro de presumir que a vida das “pessoas comuns” podia ser explicada pelo estudo dos eventos ocorridos nos níveis mais altos da sociedade. O historiador social queria evitar cair na mesma armadilha, dando a cada vida seu peso apropriado, por ser única. *A Midwife's Tale: The Life of Martha Ballard* [História de uma Parteira: A Vida de Martha Ballard], de Laurel Thatcher Ulrich, conta-nos todos os detalhes da vida de uma parteira, Martha Ballard, mas Ulrich evita fazer declarações sobre o

“trabalho de parto no século XVII”, muito menos sobre as “mulheres na Nova Inglaterra colonial”. Em vez disso, seu objetivo é nos contar sobre a vida dessa única mulher, uma vida que nunca teria ficado conhecida se não fosse por um diário; mesmo porque a lápide da parteira carrega o nome de seu marido em vez do dela.

Nas suas formas mais extremas, a história social focava *exclusivamente* nos anônimos oprimidos, dispensando quaisquer temas unificadores mais amplos que pudessem vincular a vida dos oprimidos a seus supostos opressores. Entretanto, até formas mais moderadas da “história vista de baixo” mostram que a visão iluminista das leis históricas universais que se aplicam a todos os homens (e mulheres) começou a entrar em crise. Muitos historiadores sociais rejeitaram a validade de uma “história da humanidade”, defendendo, em vez disso, uma multiplicidade de histórias separadas. Qualquer tentativa de unificar essas histórias em um todo coerente, objetaram eles, reduziria inevitavelmente todas aquelas histórias únicas, forçando-as de volta ao anonimato.

Assim, o historiador social resistiu a generalizações, mantendo os olhos fixos em seu recorte do mundo, explicando apenas as verdades que regiam aquela cultura particular. Ele rejeitou o ideal de um ponto de vista objetivo, preferencial, que revelaria a verdade. Para isso, enxergava múltiplos pontos de vista, cada um emergindo de uma cultura particular e revelando uma versão diferente da verdade. “As generalizações”, nas palavras do historiador social Edward Ayers, “nos entorpecem [...] para os tons emocionais da experiência histórica, dos contextos sutis e mutantes em que as pessoas tiveram de fazer escolhas [...] para a instabilidade das estruturas aparentemente mais permanentes”.^[104]

O que nos leva ao pós-modernismo. Entretanto, antes de completarmos nossa jornada pela história, vamos voltar ao iluminismo mais uma vez para nos encontrar com aquela outra família de historiadores.

DO ROMANTISMO AO RELATIVISMO, DO RELATIVISMO AO CÉTICISMO (E DAÍ PARA O PÓS- MODERNISMO)

ROMANTISMO

*O conhecimento histórico genuíno requer nobreza de caráter,
uma compreensão profunda da existência humana –
e não desinteresse e objetividade.*

Friedrich Nietzsche

Embora todo pensador do século XVIII tenha sido afetado pelo pensamento do iluminismo, nem todo pensador do século XVIII acolhia alegremente o credo iluminista. O romantismo aceitou certas ideias iluministas de forma mais ou menos acrítica; como os progressistas, os românticos otimistas acreditavam que o homem estivesse destinado a triunfar sobre seu ambiente, elevando-se a alturas cada vez mais altas. Os românticos, porém, viam o homem elevado a essas alturas pelas entranhas cálidas da imaginação e da criatividade – e não pela razão fria e calculista.

Por um lado, o exercício da razão era limitado ao mundo físico. Muitos românticos rejeitavam o cristianismo tradicional da Idade Média. Muitos, no entanto, retinham uma crença panteísta em Deus, reconhecendo a presença do divino na natureza. Eles adoravam uma gloriosa realidade invisível que o homem podia vislumbrar para além do

tangível e do físico; a teologia de Hegel do divino místico revelando-se aos poucos no progresso da história era a essência do romantismo. Contra a insistência iluminista no que podia ser degustado, tocado e visto, os românticos insistiam na presença do mistério no mundo. Eles se negavam a achar causas singulares, explicáveis, para eventos históricos, ou respostas simples e racionais para as grandes questões. A complexidade do mundo demandava respostas múltiplas. Edward Gibbon apresenta tantas complexidades e explanações múltiplas para o declínio e a queda de Roma que nunca chega a uma interpretação definitiva.

Os seres humanos tinham essa mesma estrutura complexa. Para o romântico, classificar o homem apenas como criatura racional era tirar dele o que o tornava distintamente humano: criatividade, intuição, emoções, senso religioso, patriotismo. Contra o positivismo, os românticos tomavam posse de Immanuel Kant; Kant enfatiza a liberdade de pensar, e a liberdade era central na rejeição romântica da lógica positivista. Os positivistas haviam transformado o homem em uma peça de engrenagem, uma calculadora, uma “máquina feita de carne” (nas palavras de Marvin Minsky), cujas ações poderiam ser calculadas com grande certeza a partir do exame dos fatores ao seu redor.

O historiador romântico desejava reintroduzir a emoção e a criatividade, as paixões e as ambições do homem no estudo do passado. Os pensadores do iluminismo enfatizavam a igualdade entre os homens e aquelas leis universais que regem todos os seres humanos. Os românticos, no entanto, exaltavam a singularidade do homem e sua infinita diversidade.

O iluminismo desdenhou o patriotismo como um corruptor irracional da razão, mas o respeito dos românticos pela diversidade produziu o

respeito crescente pela identidade nacional. Para isso, os historiadores românticos seguiam o argumento do filósofo do século XVIII Johann Gottfried von Herder. Herder estava disposto a acreditar que os eventos históricos tinham causas, mas ele era cético quanto à habilidade do homem em descobrir essas causas com qualquer grau de certeza, uma vez que era mais provável que elas não fossem únicas e simples, mas múltiplas e difíceis de discernir – ou, talvez, psicológicas, guiadas por paixões que permaneciam escondidas até mesmo para os próprios atores históricos. Os seres humanos eram poços de mistério profundo, e a história era um poço ainda mais profundo; alguns de seus desígnios e fissuras permaneceriam para sempre inacessíveis ao historiador.

A insistência de Herder no mistério derradeiro do homem, não na igualdade essencial da humanidade, poderia ter levado a um ceticismo em que ninguém mais fosse capaz de tirar nenhuma conclusão geral sobre a humanidade. (De fato, escreveu Herder, o trabalho de “ordenar várias ocorrências [...] em um plano” estava além da razão; era um ato que pertencia, antes, ao “criador [...], pintor e artista”).^[105] Mas Herder, como muitos pensadores desde a Idade Média, era impelido a sair em busca de algum princípio que regesse esse conjunto ordenado. Ele desejava uma história unificada, não uma história fragmentada, e encontrou seu princípio de organização no *nacionalismo*.

Para Herder e os historiadores românticos que o seguiram, a identidade nacional era algo que todas as pessoas tinham em comum, mas que, ainda assim, permitia-lhes a individualidade. A identidade nacional, escrevia Herder, era determinada em parte pela paisagem física, em parte pelas circunstâncias, e em parte “pelo caráter inato e autóctone do povo [...]. Como o homem se origina *de* e *em* uma raça, seu corpo, sua educação e seu modo de pensar são, portanto, genéticos”.^[106]

l Esse nacionalismo parecia combinar os melhores *insights* da ciência (o estudo de fatores físicos, como a paisagem, por exemplo), com o respeito dos românticos pelo *quê* intangível, pessoal, que torna as pessoas diferentes. Os historiadores descobriram um novo interesse nos escritos de história nacional. Os estudiosos passaram a investigar línguas nativas e colecionar contos do folclore nacional – como fizeram os irmãos Grimm, linguistas quarenta anos mais novos do que Herder.

Alguns nacionalistas românticos desenvolveram um interesse menos fascinante pela pureza racial. Herder, que era alemão de nascença, cita o historiador antigo Tácito com aprovação. Ele escrevia que “as tribos germânicas, que nunca se degradaram misturando-se às outras, formam uma nação peculiar, não adulterada, original, que representa seu arquétipo”. Herder acrescenta ameaçadoramente: “Agora, dê uma olhada em redor [...]. As tribos da Alemanha têm sido degradadas, misturando-se a outras”. Daí para a glorificação da identidade nacional, para a crença de que o progresso para a perfeição demandava o domínio sobre outras nações menos valorosas, faltava bem pouco.

RELATIVISMO

A história não é nada que possa ser memorizado.

R. G. Collingwood

Em 1957, Karl Popper dedicou seu livro, que refuta o nacionalismo romântico, “aos incontáveis homens e mulheres de todos os credos ou nações ou raças que se tornaram vítimas da crença fascista e comunista nas Leis Inexoráveis do Destino Histórico”.^[107]

Popper argumenta que a lógica impede qualquer um de prever o curso da história humana, seja “usando os recursos do método científico ou qualquer outro método racional”. A história, escreve ele, é afetada pelo crescimento do conhecimento científico em si. Contudo, esse crescimento não pode ser previsto de forma nenhuma: “Se existe algo como o crescimento do conhecimento humano, não há como antecipar hoje o que tão somente saberemos amanhã”. Então, a história também não pode ser prevista.

O racionalismo romântico provou ser um sangrento beco sem saída, mas não havia volta para o progressismo, muito menos para o positivismo ou os românticos. A primeira metade do século XX destruiu não apenas a fé do homem no progresso esplendoroso para diante, mas também parte da fé inquestionável no poder da ciência para a revelação da verdade. O uso que Popper faz da razão (e mais adiante, no seu livro, dos princípios da física quântica) para negar a existência das próprias “leis universais” que os historiadores do iluminismo haviam proposto de forma tão presunçosa demonstra uma conscientização crescente dos limites da ciência. Seriam precisos mais vinte anos para o questionamento geral do papel da ciência como o revelador único e central da verdade, mas, como o conhecimento científico havia sido usado recentemente para matar milhões de pessoas da forma mais eficiente possível, ela já não mantinha mais o seu velho *glamour*.

Desconfiados de quaisquer reivindicações de verdade absoluta, os historiadores se moveram de forma cautelosa rumo ao relativismo. Como o positivismo, o relativismo tem sentidos ligeiramente diferentes na ética, na epistemologia e em outros campos filosóficos. Contudo, para os historiadores, o relativismo sugere que seja equivocada a busca da “verdade absoluta”, seja na história, seja *sobre* a história. No século

passado, dezenas de vozes opostas reivindicavam em alto e bom som sua versão da verdade absoluta, e as escoravam tanto em evidências quanto no derramamento de sangue. Qual dessas vozes detinha a verdade absoluta? Nenhuma, responderam os historiadores; cada uma detém a verdade tão somente *conforme ela lhe parece da sua posição*.

O relativismo era similar à abordagem multicultural assumida pelos historiadores sociais, porém esta possuía suas raízes não no estudo de um grupo desprivilegiado qualquer, mas, antes, no desencantamento com todo o constructo iluminista. O iluminismo foi construído sobre a convicção de que havia dois tipos de objeto no mundo: aquele que estava sendo estudado, e aquele que o estudava. Isso permitia alcançar objetividade, uma vez que os estudiosos poderiam se afastar inteiramente do seu objeto de estudo e visualizá-lo de uma distância segura, neutra. Agora, os relativistas rejeitavam a diferença entre o estudioso e seu objeto. No relativismo, o estudioso não tinha espaço para se posicionar de forma neutra e nenhuma verdade inerte e objetiva para estudar. Não importa em que posição o estudioso se coloque, ele sempre tocará, afetará, alterará e fará parte do seu objeto de investigação.

Fiel à sua herança romântica, o relativismo coloca o indivíduo e suas experiências bem no centro de todo conhecimento. Agora, a tarefa do historiador não era o estudo objetivo, mas a exploração do passado de sua perspectiva particular. O historiador não procurava mais encontrar alguma grande síntese intelectual, pois isso exigiria que ele assumisse um posicionamento acerca da “verdade”. Ele queria apenas colocar-se no lugar de indivíduos que viveram no passado.

O relativismo levava a história para longe do seu foco tradicional sobre a política, a história militar e a economia – todos os campos que requerem que o historiador chegue a uma conclusão geral sobre uma

nação como um todo – e, em vez disso, direcionava o historiador rumo às experiências daqueles que poderiam ter tido uma história diferente para contar sobre os eventos históricos. “Este livro”, escrevia Sarah B. Pomeroy em seu estudo *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* [Deusas, Putas, Esposas e Escravas: as Mulheres na Antiguidade Clássica], “foi concebido quando comecei a me perguntar o que as mulheres faziam enquanto os homens estavam ativos em todas as áreas tradicionalmente enfatizadas pelos estudiosos clássicos”.^[108] Se as mulheres estavam sendo excluídas da vida política, militar, econômica e intelectual, como foram por séculos, como a história intelectual, a história política ou a história militar poderiam contar alguma coisa próxima da história real de uma civilização?

Os historiadores intelectuais ou políticos podem até reivindicar contar a história de uma nação, mas os relativistas viam que eles não contavam nada mais do que *uma* história: aquela que só era verdadeira em relação a certos membros daquela sociedade.

CETICISMO

*Nossos pensadores mais profundos concluíram
que não há tal coisa como a História –
isto é, uma ordem dotada de sentido para o amplo leque dos eventos humanos.*

Francis Fukuyama

Como método histórico, o ceticismo – o hábito da dúvida em relação àqueles que reivindicam conhecer a verdade absoluta – esteve presente desde (pelo menos) Pedro Abelardo, que escreveu em 1120: “É duvidando que chegamos à pesquisa. E só através da pesquisa

percebemos a verdade”. Todos os estudiosos utilizam certo grau de ceticismo.

Entretanto, o ceticismo como método histórico e o ceticismo como uma filosofia determinada sobre a própria natureza da história eram duas coisas muito diferentes. O ceticismo histórico era o fim lógico do romantismo, tendo em vista que o historiador cético rejeitava totalmente o poder da razão para chegar a alguma conclusão abrangente sobre a existência humana. Ele simplesmente apresentava a sua versão do passado como uma entre muitas versões possíveis. Ele também não declarava nenhuma parte do passado como boa ou má. Afinal de contas, o julgamento moral sobre qualquer parte do passado depende do ponto de vista daquele que a está julgando; outro historiador poderá ver o assunto com outros olhos; aqueles que viveram no passado poderiam ter ainda outra perspectiva.

Em suas piores formas, o ceticismo produziu uma história perversa; em suas melhores formas, ele motivou os historiadores a fazer estudos novos e complexos. Como destaca John Arnold, o cético que se pergunta “por que aconteceu o Holocausto?”, e, ainda assim, recusa-se a acreditar na resposta convencional “Adolf Hitler” pode acabar negando o Holocausto em si – ou pode ser forçado a sondar profundamente os “elementos antissemitas e fascistas dentro de outros países daquele período”, demasiadamente esquecidos pelos historiadores tradicionais da Segunda Grande Guerra.^[109]

Contudo, em todas as suas formas, o ceticismo leva todo estudioso a renunciar ao “mito da objetividade” – a admitir que o ideal do historiador-cientista está equivocado, uma vez que nenhum ser humano (nenhum cientista, inclusive) possui realmente a marca da razão mítica do iluminismo, que sempre é capaz de chegar à verdade, não importando

identidade nacional, raça, classe, gênero, convicção religiosa, ambição, ganância ou aquelas outras partes concorrentes e competitivas da personalidade humana.

O que nos leva, mais uma vez, ao pós-modernismo.

PÓS-MODERNISMO

A história é uma discussão sem fim.

Peter Geyl

Pós-modernismo significa “depois da era moderna”, mas, embora a modernidade tenha precedido o pós-modernismo, ela ainda existe em paralelo a este. A modernidade começou com Galileu e sua convicção de que ele seria capaz de descobrir por meio da razão as leis que governam os céus. A modernidade abrange todo o período do iluminismo e para além dele; ela anunciava que “melhor” significava “mais depressa” e “mais eficiente”. O Ocidente foi o primeiro a entrar para a modernidade e proclamou o evangelho da era moderna junto com a colonização e as exportações. Dessa forma, a modernização do mundo é sinônimo de sua ocidentalização. Incluso no “pacote” da modernidade, oferece-se a todo resto do globo o capitalismo ocidental, a democracia ocidental, a liberdade de imprensa, os direitos humanos, a igualdade de gêneros, os sistemas operacionais baseados em Windows e os hambúrgueres baratos. A modernidade é a expressão última dessa convergência rumo à descoberta das leis da história que são aplicáveis universalmente a todas as nações. A tendência inata da modernidade é a de estabelecer um só estilo de vida considerado “moderno” em todas as partes do planeta.

O pós-modernismo protestava que a modernidade não era *o* estilo, mas *um* estilo de vida. Destacava que, percorrendo todo o caminho de volta para a Renascença, quando o pronunciamento de Descartes se tornou o centro do pensamento iluminista, a conclusão “penso, logo existo” foi mascarada como um lugar neutro para se posicionar. O estabelecimento da razão como o centro da investigação determinou onde o estudioso ia parar – da mesma forma como “creio em Deus, logo existo” determinaria certo tipo de conclusão. De acordo com o pós-modernista, o eu não pode mais dizer “penso, logo existo”, porque os seres humanos não têm uma identidade central única. Eles são compostos de vários impulsos e elementos, que às vezes são contraditórios: mente, emoções, crenças, preconceitos, gênero, preferência sexual, classe, tendências espirituais. O multiculturalismo, o relativismo e o ceticismo foram todas formas de pós-modernismo. De acordo com o pós-modernismo, é possível que, de fato, haja uma verdade sobre a história (os historiadores pós-modernistas são agnósticos nesse ponto), mas não há absolutamente nenhum meio de o historiador pós-modernista saber se ele a descobriu.

Então, como os pós-modernistas fazem história? Muito, muito cautelosamente. Uma vez que, em teoria, não há nenhuma declaração que eles possam fazer que seja verdade para todo mundo (nem mesmo para pequena parte desse “todo”), os historiadores pós-modernistas não fazem declarações universais ou generalizações abrangentes. Eles focam cuidadosamente na vida individual e evitam até mesmo pequenas afirmações. Ler a história pós-modernista pode deixar o leitor desejoso de uma síntese – ou apenas de uma simples conclusão. Como observa o historiador Jeremy Popkin, o pós-modernismo incutiu grande força à prática da história, mostrando que “eventos aparentemente triviais, como

a morte de uma mulher chinesa completamente desconhecida do século XVII, podem prover *insights* importantes para o processo histórico”, mas esses “estudos de vidas singulares muitas vezes [...] deixam os historiadores frustrados: a evidência nunca é completa e conclusiva o bastante para responder a todas as nossas perguntas sobre a vida e o passado”.^[110]

O pós-modernismo tende a ser uma linha de pesquisa para historiadores mais novos, muitas vezes para aqueles que trabalham com grupos de desprivilegiados. Estudiosos tradicionais o veem com certa reserva. O lamento de Popkin é um exemplo da *objeção* primeira ao pós-modernismo: ele evita fazer as perguntas *realmente* difíceis, e sua recusa em formular verdades sobre a existência humana não é nada mais (como se queixam os estudiosos tradicionais) do que simples desleixo acadêmico. Alguns pós-modernistas conclamaram os historiadores a abandonar todas as narrativas lineares, que conectam causas a efeitos, em favor da adoção de outros modelos. Elizabeth Deeds Ermarth, por exemplo, recomenda que os historiadores sigam o exemplo das artes visuais e pensem em termos de “colagem [...] misturar os fatos caleidoscópicos do passado, do presente e do futuro e moldá-los novamente em um modelo apropriado [...]. Esse modelo de colagem tem a virtude de liberar os historiadores dos constrangimentos da linearidade, ou [...] da representação convencional do tempo”.^[111] A historiadora tradicional Gertrude Himmelfarb (entre muitos outros) retruca que, embora o pós-modernismo “nos incite com seu brado por liberdade e criatividade [...] ele pode ser um convite para o suicídio intelectual e moral”.^[112] Muitos praticantes da “história vista de baixo”, dissuadidos pelas declarações extremas dos historiadores pós-modernos, rejeitaram todo e qualquer rótulo pós-moderno, preferindo

chamar a si mesmos simplesmente de praticantes da “micro-história”, da “história das mulheres”, de “estudos subalternos” ou qualquer outro tópico.

A batalha entre a história tradicional e a pós-moderna continua, com aspereza inabalável de ambos os lados.

O FIM DA HISTÓRIA

*Nosso conhecimento do passado é algo pelo que lutamos;
ele vem de algum lugar,
é criado, derrotado e alterado.*

Natalie Zemon Davis

No universo de *Star Trek* (um universo estranho e ilógico que ocasionalmente consegue fazer uma afirmação filosófica ao longo de 55 minutos, descontando os intervalos comerciais), uma raça de vilões é mais cruel que as outras: a dos borgs. Os borgs são assimiladores. Eles querem que todas as demais civilizações também façam parte de sua comunidade. Intimidam a todos pelo universo, sussurrando com uma regularidade monótona: “Somos todos borgs. Não adianta resistir. Você acabará sendo assimilado”. Nenhum borg tem consciência de si como um *eu* individual.

Pelo menos, não até o episódio “Eu, Borg”, quando o capitão Jean-Luc Picard e sua tripulação descobrem um adolescente borg revoltado e planejam infectá-lo com um tipo de vírus de computador, que ele espalhará por todo o restante da coletividade. O jovem borg desenvolve, porém, um senso de identidade individual e começa a se chamar de Hugh. Por conta disso, Picard e seus companheiros decidem abortar o plano do vírus. Eles acreditam que esse senso de “eu” individual – uma alma única, separada, dotada da própria identidade e dignidade – é tão

poderoso que infectará a coletividade dos borgs e a tornará insatisfeita com sua existência coletiva.

Há um juízo de valor implícito nisso tudo: todos aqueles que se veem *primeiramente* como membros de uma comunidade, em vez de indivíduos, não se desenvolveram por completo. Eles continuam crianças incompletas, não tão maduras quanto aqueles que têm um senso ocidental do eu como individualidade. Além disso, toda a história humana está se desenvolvendo rumo a essa ideia de individualidade. Ela é tão poderosa que, para vencer, só precisa ser introduzida. Esse é o “fim da história” – não o apocalipse, mas o objetivo final da história.

A expressão “o fim da história” vem de Francis Fukuyama, que defende que todas as nações se desenvolvem inexoravelmente rumo a uma democracia moderna liberal. Fukuyama ilustra uma verdade sobre a escrita histórica do Ocidente: nunca nos livraremos da herança cristã medieval que nos faz procurar um sentido, uma “finalidade” do processo da história. A história linear se tornou parte da nossa identidade no mundo ocidental; o diagrama do início desta seção mostra minha tendência de ver o tempo como uma linha que aponta para frente. E mesmo os pós-modernistas têm um “fim da história” em mente: um tempo paradisíaco de tolerância, quando todo e qualquer ponto de vista será aceito sem condenação.

COMO LER HISTÓRIA

Ao longo de sua leitura de textos de história, você vai se fazer as perguntas clássicas do detetive (e do jornalista): Quem? O quê? Quando? Onde? Por quê? No primeiro nível da investigação, faça essas perguntas em relação à história que o escritor está contando: de quem trata essa história? O que foi que aconteceu com eles? Quando e onde

isso ocorreu? Como os personagens dessa história se tornaram capazes de enfrentar seus desafios? Ou por que eles fracassaram? No segundo nível de investigação, você vai sondar a argumentação do historiador: que tipo de prova ele está oferecendo? Como ele defende suas asserções? Que evidências históricas ele oferece? Finalmente, em um terceiro nível de investigação, pergunte-se: o que esse historiador está nos dizendo sobre a existência humana? Como a história explica quem são os homens e as mulheres e que lugar eles devem ocupar no mundo?

PRIMEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA DO ESTÁGIO GRAMATICAL

Observe o título, a capa, a contracapa e o sumário. Esse levantamento inicial do livro será sempre seu primeiro passo. Siga o mesmo procedimento que você adotou com os romances que leu para o Capítulo 5: com o seu diário e um lápis por perto, leia a folha de rosto e a contracapa. Escreva o título do livro, o nome do autor e a data de escrita ou publicação no alto de uma folha em branco (essas datas nem sempre são as mesmas). Escreva ainda uma sentença breve sobre o autor (erudito, freira, político, escravo). Se você for capaz de extrair alguma estrutura geral a partir do sumário, anote-a. (Por exemplo, em *A Cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt, há um sumário bastante detalhado, dividido em cinco seções gerais: “O Estado como Obra de Arte”; “O Desenvolvimento do Indivíduo”; “O Redespertar da Antiguidade”; “O Descobrimento do Mundo e do Homem”; “A Sociabilidade e as Festividades”; e “Moral e Religião”. Você poderá listar esses seis tópicos abaixo do seu título, como um guia geral para o desenvolvimento da argumentação de Burckhardt.)

O escritor declara o propósito do livro? Comece lendo o prefácio ou a introdução; se não houver introdução, leia o primeiro capítulo (lembre-se de deixar para ler os prefácios críticos de *outros* estudiosos depois de ter lido o próprio livro). Busque o propósito do livro, que muitas vezes está descrito nessas primeiras páginas. São Beda, por exemplo, começa o seu *História Eclesiástica das Gentes dos Anglos* escrevendo: “Se a história serve para falar de homens bons e suas riquezas, o ouvinte atento se sentirá estimulado a imitar essas coisas boas; se serve para registrar os intuitos maus de homens malfeitores, o ouvinte devoto e sincero não será menos estimulado a evitar tudo o que é prejudicial e perverso, e ele mesmo perseguirá com maior cuidado tudo aquilo que aprendeu ser bom e aprazível aos olhos de Deus”. Em outras palavras, São Beda pretende, através de sua história, ensinar aos leitores como imitar o que é bom e evitar o que é prejudicial. Uma vez encontrado o propósito do autor, tome nota dele com as próprias palavras (ou copie-o, se for suficientemente breve).

Quais são os principais eventos da história? Em torno de quais acontecimentos concretos o historiador está construindo sua história? Faça uma relação cronológica desses eventos. Tente não incluir detalhes demais; se necessário, use um critério arbitrário e tome nota apenas do evento mais importante em cada capítulo ou subcapítulo.

Sobre quem é a história? À medida que você lê, anote os personagens principais que encontrar. Eles são indivíduos, grupos de pessoas (as “mulheres”, em Wollstonecraft; os “trabalhadores”, em George Orwell) ou nações inteiras? Se forem indivíduos, será que a história está focada em uma só pessoa, ou em uma rede de indivíduos que possam ser

relacionados por laços familiares ou outros laços? Se o historiador estiver descrevendo um grupo de pessoas, como ele os distingue: por nacionalidade, sexo, idade, classe, trabalho, *status* econômico? E, em qualquer um dos casos: será que o historiador está lhe contando uma história *top-down* (de cima para baixo) ou *bottom-up* (de baixo para cima)? Em outras palavras, ele estaria focando os personagens dotados de posses, influência e/ou poder político? Ou as pessoas “comuns” e sua vida cotidiana? Se o historiador está contando a história de nações inteiras, o que distingue cada uma delas? Como os seus povos se veem: como guerreiros, estudiosos, fazendeiros, pessoas livres? E em que sentido essa nação é melhor (ou pior) do que outras (aos olhos do historiador)? (Em obras como: *The True End of Civil Government* [O Verdadeiro Fim do Governo Civil], de Locke, ou *O Príncipe*, de Maquiavel, você poderá achar que os “personagens” centrais são os governantes ou o governo, de um lado, e um grupo muito genericamente definido como “homens governados”, de outro.)

Que desafio o herói ou heroína está encarando? Uma vez descoberta a identidade do personagem ou grupo de personagens centrais, faça as mesmas perguntas básicas que você se fez na primeira leitura de um romance. Qual é o *problema*? O que está impedindo os personagens centrais de levar uma vida plena? Em *Corra, Jordão, Corra*, de Eugene D. Genovese, há dois grupos de personagens centrais: escravos e donos de escravos; os dois grupos são desfigurados e aprisionados pela instituição da escravidão. As donas de casa de classe média em *Mística Feminina*, de Betty Friedan, são escravas da própria mística – a percepção de que cuidar da casa e dos filhos é a única aspiração feminina digna de ser realizada. Você poderá encontrar mais de uma

resposta para essa pergunta: Barbara Tuchman, que escreve sobre um grupo relativamente grande de “pessoas do século XIV”, lista pragas, impostos, guerras, roubos e meia dúzia de outros desafios.

Quem é a causa ou quais são as causas desse desafio? Uma vez identificado o desafio encarado pelo personagem, pergunte-se: que explicação o escritor está oferecendo? Quem ou o que é responsável por isso? Em certos casos, a resposta será um sistema: em *Corra, Jordão, Corra*, Genovese atribui os desafios encarados tanto pelos brancos quanto pelos negros ao sistema que ele define como “paternalista”. Em outros, a causa será muito mais concreta: as forças invasoras no “Dia D”, em *O Mais Longo dos Dias*, de Cornelius Ryan, as quais obviamente lutavam contra os nazistas. Em muitos casos, o escritor vai sugerir mais do que uma causa, e, sendo assim, você terá de fazer uma lista.

Identificar a causa ou as causas de problemas históricos está no centro da historiografia. Em *História da Inglaterra*, de David Hume, por que a Câmara do Comuns chama o monarca a prestar contas diante do Parlamento? Em *Contrato Social*, de Jean-Jacques Rousseau, por que os homens decidem entrar no contrato social? A tarefa do historiador é responder a esta questão: será que ele foi bem-sucedido em agir como agiu?

O que aconteceu com o herói ou a heroína? Se tivesse de resumir a história em um só parágrafo (como se fosse a sinopse de um filme), como você o faria? Você poderá começar usando as respostas às questões dos personagens e dos problemas acima. Complete a seguinte frase para si mesmo: “Diante do problema do desafio, o personagem

central...”. Como essa frase deve terminar? Que *atitude* o personagem tomou; de que maneira ele (ou ela) está lutando contra as desigualdades históricas; como ele (ou ela) planeja superar o problema histórico? Se o personagem for essencialmente passivo, que atitude deixou de tomar? (Um dos aspectos de *Vindication of the Rights of Women* [Em Defesa dos Direitos das Mulheres] pode ser resumido como: “Diante do problema da sua falta de estudo, as mulheres deixaram de se dar conta de que precisavam pensar mais e sentir menos”). Se houver mais de um personagem central, ou mais de uma explicação, você pode ter de construir mais de uma sentença como essa. Para os trabalhos mais teóricos, como *Senso Comum*, de Thomas Paine, você terá de pôr a sentença em forma de recomendação: “Diante da monarquia brutal e tirânica, os cidadãos das colônias deveriam...”.

Esse exercício pode ser executado em vários níveis. Você pode repetir de forma breve a ideia preponderante: quanto à *A Cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt, por exemplo, poderá escrever simplesmente: “Diante das novas descobertas científicas e das novas ideias sobre como as nações deveriam ser constituídas, os cidadãos da Itália desenvolveram uma nova imagem de si mesmos como indivíduos, mais do que como membros de um grupo”. Ou poderá fazer uma lista bem detalhada. Cada subcapítulo do livro de Burckhardt apresenta um desafio diferente que os italianos da Renascença estavam enfrentando e uma análise diferente da sua resposta para cada um desses desafios.

Dê-se ao luxo de se deixar levar pelo seu interesse pelo livro. Se o tópico é de seu interesse, você poderá desejar escrever uma ou mais páginas, relacionando os vários problemas que o historiador tenta resolver e as formas como seus personagens centrais reagiram a cada um

deles; se você achar o livro pouco inspirador, será suficiente elaborar um sumário mais geral. Em um livro como *Vidas*, de Plutarco, em que cada capítulo tem vida própria, cada qual com uma mini-história, será necessário escrever uma ou duas sentenças sobre cada biografia que você ler.

Os personagens avançam ou regridem? Por quê? Em termos mais simples: houve movimento na história? Os personagens estão melhores ou piores no final da história? Os eventos da história aperfeiçoaram ou destruíram a sorte dos personagens? Ou os personagens estão essencialmente no mesmo lugar da primeira à última página do livro? Nesse caso, será que o historiador está sugerindo que a mudança deve acontecer em algum momento futuro?

Quando acontece a história? Essa é uma questão básica, mas certamente não é irrelevante para a historiografia. Ela se divide em quatro partes: que período o historiador abrange em seu estudo? Qual é a extensão de tempo que ele abrange – dez anos, toda a vida de uma pessoa, centenas de anos? Se o historiador está sendo teórico, como Rousseau e Locke, qual é a extensão de tempo que suas recomendações cobrem: suas recomendações governamentais têm a pretensão de ser universais, valendo para todos os tempos, ou apenas para um ponto particular da história? Em que época viveu o historiador? E quanto tempo o separa de seu objeto?

Anote as respostas a essas perguntas – mas você também poderá achar útil manter uma linha do tempo paralela. Ela não precisa ser detalhada (você pode elaborar sua linha do tempo em uma página do seu diário, ou em uma folha de cartolina ou em um pedaço de papel-jornal,

etc.), mas deve ter as datas abrangidas por cada história assinalada: a data de nascimento e morte do autor e, se for apropriado, os dois ou três eventos mais importantes destacados por cada historiador. Uma linha do tempo que contenha essas informações para cada história lida vai ajudá-lo a manter os historiadores e suas obras em ordem cronológica.

Onde acontece a história? Em que parte do mundo está sendo descrita? Onde o autor se encontra em relação a ela? Ele está descrevendo o próprio país, em um ponto do passado, ou um lugar que se encontra distante dele tanto no tempo quanto no espaço? Quão distante é esse lugar do país dele – e da cultura? O “sentido de lugar” é tão importante para uma história quanto o sentido do tempo. Recorra a um mapa ou atlas, bem como a um globo terrestre. Se você tem um senso geográfico precário, a verificação do lugar físico em que cada história se passa vai ajudá-lo a começar a ordenar o mundo físico em sua mente.

SEGUNDO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO LÓGICO

Uma vez que tenha compreendido o conteúdo da história, você pode passar para a avaliação de sua precisão. Quando você analisou o romance, perguntou a si mesmo: quão bem desenvolvidos são esses personagens? Suas ações combinam com a personalidade que o romancista desenvolveu para eles? Esta era uma questão de lógica interna: até que ponto o escritor estava seguindo as próprias regras? No entanto, ao ler história, você vai precisar dar um passo crítico além. O historiador usará de evidência externa para construir uma argumentação? Será que a história contada pelo historiador faz bom uso

dela? Ou será que ele distorce a evidência, a fim de moldar a história de determinada maneira?

Verifique as principais afirmações do historiador. Releia os últimos dois parágrafos de cada capítulo e do capítulo final do livro. Estes costumam ser os lugares em que o historiador formulará uma afirmação-síntese – duas ou três sentenças que fazem uma breve revisão da interpretação das histórias (ou de outras evidências) que ele apresentou. Muitas vezes, o penúltimo parágrafo conterá a afirmação sumária, enquanto o último vai lapidá-la para adquirir um brilho retórico. Em *As Almas da Gente Negra*, por exemplo, W. E. B. Du Bois conclui seu capítulo “Sobre o sr. Booker T. Washington e Outros” com a seguinte afirmação em seu penúltimo parágrafo: “O Sul deve ser guiado, fazendo uma crítica cândida e honesta, para afirmar melhor sua individualidade e corrigir seus erros contra a raça que injustiçou e continua injustiçando. O Norte – seu parceiro de culpa – não pode salvar sua consciência nem mesmo revestindo-a de ouro. Não podemos resolver esse problema por meio de diplomacia e brandura, ou exclusivamente pela ‘política’”. Esse é o núcleo da argumentação de Du Bois em todas as páginas precedentes: que o Sul e o Norte são ambos responsáveis pela situação dos negros, e que “a raça negra” deve convocá-los para assumir sua responsabilidade, em vez de esperar pacientemente pela reforma. O parágrafo final é uma convocação para que seus ouvintes assim procedam.

Ao encontrar essas afirmações sumárias, destaque-as, depois anote-as ordenadamente com suas palavras. Reserve um espaço extra entre cada uma das afirmações, para que você possa preencher na próxima parte da análise.

Que tipo de pergunta o historiador está fazendo? O ato de escrever história exige que o historiador responda a perguntas sobre o passado. Reveja as afirmações sumárias que você parafraseou e pergunte-se: a que tipo de questão elas estão respondendo? No exemplo acima, Du Bois está perguntando: “O homem negro deve ser um ativista, ou ele deve aperfeiçoar-se e aguardar o reconhecimento?”. Ele responde afirmando a culpa do Norte e do Sul e exigindo o ativismo.

Você não precisará necessariamente identificar uma pergunta em cada capítulo da história. Quando você for rever as afirmações sumárias, verá que o historiador poderá passar vários capítulos respondendo à mesma questão. Entretanto, uma vez que você tenha conseguido formular as suas questões, anote cada uma delas no espaço logo acima da afirmação sumária que se propõe a responder.

Que fontes o historiador está usando para responder a elas? O historiador está identificando suas fontes? Laurel Thatcher Ulrich, que baseia seu estudo de Martha Ballard no diário desta, descreve sua fonte primária de forma bem detalhada. Na maioria dos casos, entretanto, teremos de examinar as notas de rodapé com cuidado. Que tipo de fonte o historiador está privilegiando: documentos escritos (cartas, diários, contas, etc.), fontes orais (entrevistas, narrativas do folclore), ou as argumentações de outros historiadores? Que uso ele faz das mídias, revistas, jornais, propaganda? Está ele usando uma análise quantitativa da informação, retirada de registros de taxas ou fontes similares de dados primários? Ele está fazendo uso de fontes culturais não escritas, como canções, arquitetura, estilos de moda ou imagens? Se usa fontes visuais (pinturas, emblemas, bandeiras), ele apenas os descreve ou

fornece uma ilustração? Se ele não o faz, ao menos descreve a cor, a textura, as características, o lugar em que uma fonte visual apareceu, aqueles que as viram? O historiador chega a expressar dúvidas ou reservas sobre qualquer parte de suas fontes? Você pode querer anotar os tipos de evidências primárias usados. Essa evidência é retirada de uma base ampla? Ou será que o historiador está confiando demais em uma ou duas fontes limitadas?

As evidências dão suporte à conexão entre questões e respostas?

Agora que você tem perguntas e respostas, está na hora de dar uma olhada na evidência que o escritor fornece para articular as duas coisas. Quando W. E. B. Du Bois se pergunta: “O homem negro deve aperfeiçoar-se e aguardar o reconhecimento?”, e responde: “Não, porque o Norte e o Sul são igualmente responsáveis pela sua situação”, ele teria de providenciar dois tipos de evidência. Em primeiro lugar, ele deveria demonstrar a culpa do Norte e do Sul, fornecendo fatos históricos sobre o que eles fizeram com os negros; em segundo lugar, ele deveria fundamentar sua condenação da suposta “resignação paciente”, mostrando que o Norte e o Sul reagiram tornando-se mais hostis, e não menos. E, de fato, é exatamente isso que ele faz: ele escreve que, por quinze anos, os ex-escravos foram convidados a “desistir de [...] três coisas – primeiro, do poder político; segundo, da insistência em ter direitos civis; terceiro, do ensino superior para os jovens negros – e concentrar todas as suas energias na educação industrial, na acumulação de riquezas, e na conciliação com o Sul [...]. E qual foi o resultado dessa disputa pelos louros da vitória, qual tem sido a recompensa? Nos dias presentes ocorreu o seguinte: a cassação do negro, a criação legal de um status de inferioridade civil para o negro”.

Às vezes, o historiador simplificará a relação entre a pergunta e a resposta para você, fazendo uma afirmação clara e causal. Ao passar os olhos nos capítulos que você já leu, tente identificar relações específicas entre fatos e interpretações, introduzidas pelas seguintes frases ou construções:

Em virtude do [fator histórico], o [personagem histórico atuou de determinada forma].

Tendo em vista o [fator histórico], o [personagem histórico atuou de determinada forma].

Portanto... [você deverá identificar um fator histórico antes dessa palavra e uma explicação depois].

Fica claro, então, que...

Segue-se que...

É pouco surpreendente que...

O resultado disso foi...

Uma vez que tenha se perguntado que tipo de evidência o historiador está lhe dando para articular perguntas e respostas, tome algum tempo para examinar essa evidência. Você provavelmente não será capaz de detectar erros em relação aos fatos; isso exigiria que você examinasse as fontes originais usadas pelo historiador. Contudo, você poderá avaliar como o historiador está *usando* a evidência que ele cita. Com as regras da argumentação, você poderá decidir se o historiador está tratando sua evidência com justiça – ou se ele está brincando de pega-pega com ela para chegar a uma conclusão predeterminada. Ao avaliar a evidência, identifique os seguintes erros comuns:

1. Desnorteamento causado pelo uso de proposições múltiplas: retome aquelas afirmações resumidas e veja se há mais de uma “proposição” implícita em cada uma delas. Uma proposição é uma declaração única sobre um fato; Du Bois apresenta quatro proposições no resumo acima: o Norte é culpado; o Sul é culpado; o ativismo funcionará; a resignação paciente não funciona. Embora não haja nada de errado com as declarações que contenham múltiplas proposições, o historiador deverá apresentar uma evidência explicativa para cada proposição, para depois encerrar com uma declaração que acrescenta uma ou duas proposições adicionais à mistura. Pelo fato de você estar convencido de que a primeira proposição é verdadeira, as outras poderão escapar à sua vista. Du Bois fornece evidências históricas convincentes de que a resignação paciente não funcionou no Sul, mas o que dizer das asserções de que o Norte é tão culpado quanto o Sul? Que evidências ele sugere para elas?

2. Substituição de uma pergunta por uma declaração: a estratégia retórica de substituir uma questão por uma afirmação é mais comum na argumentação oral do que na escrita, mas os historiadores que esperam incitar seus leitores à ação às vezes recorrem a essa técnica. No entanto, uma questão não fornece informação; ela implica uma declaração de fato, mas, se for transformada em uma declaração, muitas vezes parecerá exagerada ou evidentemente falsa. “Vós que nos falais de harmonia e reconciliação”, irrita-se Thomas Paine em *Senso Comum*, “podeis restaurar-nos o tempo passado?”. Essa questão obviamente pretende convencer o leitor de que a reconciliação é tão impossível quanto voltar ao passado. Contudo, Paine não declara: “A reconciliação é impossível” diretamente, porque, nesse caso, ele teria de basear essa declaração em evidências.

3. Tecendo uma falsa analogia: Paine reforça sua questão retórica com outra: “Podeis retornar a prostituição à sua inocência anterior? Tampouco é possível reconciliar a Inglaterra com os Estados Unidos”. A analogia pretende ilustrar a impossibilidade de reconciliação, mas isso não é tudo o que ela faz; ela propõe outra comparação parcial que (sem dizê-lo diretamente) implica que a reconciliação seria um mal moral. Uma analogia pretende ilustrar uma parte do argumento; ela jamais deve ser tratada como um paralelo exato. Uma analogia popular do século XVIII deixa isso claro: dizer que o universo é como um relógio posto em funcionamento por um relojoeiro é uma analogia sobre a relação entre Deus e sua criação – Ele é responsável por sua existência, mas não precisa manter sua mão constantemente sobre ela para mantê-la funcionando. Entretanto, a analogia não deve ser usada para dar a entender que o universo vai “parar por falta de corda”; não é esse seu propósito. Um historiador que, como Paine, também é um retórico habilidoso por vezes escolherá uma analogia inflamada para sugerir uma conclusão (o mal moral da reconciliação) que ele acharia difícil de fundamentar, se fosse fazê-lo de forma direta.

4. A argumentação pautada pelo exemplo: contar uma história não é o mesmo que defender uma ideia. Betty Friedan, ao argumentar em *Mística Feminina* que as mulheres eram barradas de certas buscas intelectuais nos anos 1950, escreve: “Garotas não deveriam estudar física: ela é ‘antifeminina’. Uma garota recusou uma bolsa de estudos em ciências na John Hopkins para assumir um cargo em um escritório imobiliário. Tudo o que ela queria, segundo disse, era o que qualquer garota americana queria – casar-se, ter quatro filhos e viver em uma bela casa em um bom subúrbio”.^[113] A primeira frase pode até ser verdadeira, mas a segunda não a comprova. Será que ela se candidatou

para essa bolsa? Ou será que ela lhe foi oferecida do nada? (Isso pareceria refutar sua argumentação.) Haveria outras garotas que poderiam ter aceitado essa bolsa? Quantas foram e em qual proporção? Não importa quão vívido possa parecer, o exemplo de uma mulher que esteja convencida de que deve ficar em casa e criar os filhos para ser verdadeiramente feminina não prova uma conspiração sistemática, nacional, para mandar as mulheres para a cozinha; isso teria de ser demonstrado por uma amostragem bem mais ampla de mulheres americanas.

5. Amostragem incorreta: sempre que um historiador cita certo número de particularidades e depois tira uma conclusão a partir dele, você deverá verificar se a conclusão é justificável. Quantos exemplos o historiador apresenta? Trata-se de um número significativo? Eles são “representativos” – isto é, extraídos de um grupo sobre o qual o historiador deseja tirar uma conclusão? (Os historiadores de mulheres, por exemplo, destacavam que as primeiras estudiosas feministas tendiam a dar exemplos de mulheres brancas, para depois tirarem conclusões sobre as mulheres em geral, sem incluir mulheres negras em sua amostragem.) Se a amostra não for suficientemente representativa para as conclusões do historiador, que grupo ela representa *de fato*? E pode a conclusão do historiador ser reformulada para dar conta desse grupo?

6. Generalizações apressadas: usar casos particulares na história é necessário e ao mesmo tempo complicado; embora as teorias de história devam ser enraizadas em realidades históricas, muitas vezes é tentador tirar conclusões apressadas. Observe os seguintes argumentos:

As mulheres eram oprimidas na Grécia antiga.

As mulheres eram oprimidas na Grã-Bretanha antiga.

As mulheres eram oprimidas na China antiga.

Portanto, as mulheres eram oprimidas em toda civilização antiga.

A conclusão parece provável, mas o historiador não pode declará-la com plena confiança, a menos que tenha feito um levantamento exaustivo de todas as civilizações antigas. Na verdade, a partir disso, ele só pode concluir que as mulheres eram oprimidas na Grécia, na Grã-Bretanha e na China antigas. Esse historiador tirou uma conclusão apressada. Ele poderia ter evitado o erro através da seguinte reformulação: “As mulheres foram oprimidas nas civilizações antigas das quais temos mais evidências históricas”.

7. Erro na definição de termos: a palavra *oprimidas* também é problemática na conclusão acima. Será que ela significa “sem direito a voto, mas com direito à propriedade?”; “com direito ao voto e à propriedade, mas ganhando salários menores para fazer o mesmo serviço que os homens?”; “sem direito ao aborto?”; “mantidas em buracos e alimentadas com restos?”. Os termos – e principalmente as abstrações – devem ser sempre definidos. É simples usar um conceito (*liberdade, qualidade, opressão, virtude*) sem defini-lo; mas as ideias exatas que se associam a cada uma dessas palavras mudam ao longo do tempo. Aristóteles e Santo Agostinho querem dizer duas coisas bem diferentes quando usam a palavra *virtude*; Rousseau e Friedan querem dizer coisas bem diferentes quando falam de *igualdade*. Retome seus resumos da argumentação do historiador. Será que a argumentação está fortemente apoiada em termos abstratos? Nesse caso, será que o escritor define esses termos? – dizendo-lhe, por exemplo, exatamente a favor de quais “direitos humanos” ele está argumentando? “Um estado de igualdade”, escreve John Locke, com todo o cuidado, “[é aquele] em que

todos os poderes [do Estado] e jurisdições são recíprocos, e nenhum sobrepuja o outro”. Essa é uma definição política, e não social ou econômica; para Mary Wollstonecraft, a igualdade tem um significado bem diferente.

8. Raciocínio inverso:^[114] a inversão do raciocínio ocorre quando se identifica uma relação causal onde ela não existe; toma-se uma descrição e identifica-se uma causa nela. Se um historiador declarar, por exemplo: “Todo império que dependeu de exércitos mercenários acabou se desintegrando” (o que pode ser historicamente verdadeiro, embora envolva uma generalização apressada), ele pode estar em condições de dar base a essa argumentação através de evidências históricas. Se, entretanto, ele conclui a partir daí que: “Os impérios se desintegram porque dependem de exércitos mercenários”, ele poderá estar ignorando outras causas que contribuíram para o acontecimento. Mesmo que pudéssemos provar que a primeira afirmação é sem dúvida verdadeira, seria ilógico concluir que os exércitos mercenários fossem a causa da desintegração. Poderia ser igualmente verdade que um império que se encontra em processo de desintegração convoca exércitos mercenários em uma tentativa desesperada de reforçar suas linhas de defesa. Nesse caso, os mercenários seriam um sintoma, e não uma causa. O fato de dois eventos serem simultaneamente verdadeiros não quer dizer que um surja a partir do outro; esse pode até ser o caso, mas o historiador necessita de muito mais provas para apresentar alguma certeza, até mesmo parcial.

9. *Post hoc, ergo propter hoc*: a busca pela causalidade sempre é cheia de armadilhas e os historiadores são especialmente propensos à falácia do *post hoc, ergo propter hoc* – o que significa, literalmente, “depois disso, logo causado por isso”. Essa é a falácia de pensar que,

pelo fato de um evento seguir o outro no tempo, o primeiro evento tenha causado o segundo. Assim, o historiador não pode escrever, sem fornecer mais informações, que:

Roma recrutou um exército de mercenários.

Depois, Roma caiu.

Portanto, o exército de mercenários causou a queda de Roma.

A relação entre os mercenários e a queda pode ter sido coincidência. Todavia, também pode estar indicando causa e efeito – mas a coincidência no tempo deve ser o ponto de partida da investigação do historiador, e não uma afirmação conclusiva. Mesmo se o historiador estiver em condições de achar certo número de casos em que essa sequência ocorreu, ele deve, ainda sim, continuar a investigar essa relação. Afinal de contas (na afirmação clássica da falácia do *post hoc, ergo propter hoc*), a noite sempre se segue ao dia, mas nenhum astrônomo jamais alegará que o dia causa a noite.

10. Identificação de um só relacionamento de causa e efeito: a previsão de causalidade é cheia de armadilhas; o *post hoc, ergo propter hoc* ilustra uma falácia mais ampla: a simplificação excessiva. Nenhum historiador jamais poderá fazer *nenhum* evento depender de uma única causa: todos os eventos históricos têm causas múltiplas. Mesmo quando um historiador é capaz de identificar uma causa perfeitamente aceitável para a ascensão de Hitler ao poder (as condições deprimentes e desesperadoras da Alemanha), ele deve continuar pesquisando outras causas possíveis que tenham contribuído para isso: será que essa depressão econômica é responsável pela concentração do ódio dos alemães nos seus compatriotas judeus? Apesar de ser perfeitamente

aceitável ao historiador passar a maior parte do seu tempo investigando uma relação de causa e efeito particular, seria reducionista demais concluir que ele tenha achado a *única* causa.

11. Falta de destaque às similaridades e diferenças: sempre que um historiador traça paralelos entre eventos que acontecem em culturas ou épocas diferentes, será que ele também está dando conta das diferenças que os distinguem? É relativamente simples destacar pontos em comum entre (digamos) a Revolução Francesa e a Independência Americana, mas os historiadores também deverão ser cuidadosos ao tratar cada um desses acontecimentos em sua singularidade, vindos de contextos culturais diferentes. Então: será que o historiador está entendendo as diferenças, ou está reduzindo as variações entre as épocas, lendo o passado à luz das prioridades e dos problemas do presente?

Você é capaz de identificar o gênero da história? Agora que você examinou as perguntas e as respostas do historiador, as fontes que ele usou e o emprego que ele está fazendo das fontes, estará em condições de identificar o gênero ou o ramo que pratica. Os historiadores em geral concordam na divisão tripartite da temática histórica em: política, intelectual e social.

A história política é o mais antigo ramo da história; ela conta a história das nações e dos líderes, de guerras e de tratados, daqueles que controlam o poder governamental. A história política enfoca os líderes; ela engloba biografia tradicional (as biografias de famosos e poderosos), história diplomática, história internacional e história militar. São Beda praticou a “história política”. David Hume fez algo semelhante, assim como o faz ainda MacPherson.

A história intelectual tem suas raízes na primeira parte do século XX; na historiografia americana, ela se tornou independente nos anos 1940 e 1950. A história intelectual foca nas ideias que podem ter levado a um movimento social particular ou a um conjunto de eventos. A *História da Nova Inglaterra*, de Perry Miller, é uma história intelectual porque é organizada em torno da ideia puritana dinâmica da aliança e dos efeitos que a ideia teve sobre a vida puritana. A história intelectual supõe que as pessoas compartilham padrões de pensamento e que esses padrões mudam o modo como elas agem. Pressupõe que o conteúdo da mente pode ser conhecido e analisado com alguma certeza; dá uma importância iluminista ao pensamento como a parte mais relevante do ser humano; supõe que a ciência, a filosofia, a política, a economia e (até certo ponto) a religião começam na mente e se espalham para fora, afetando o resto do mundo.

A história social surgiu como reação à história intelectual e política, que eram vistas como elitistas e super-rationais: a primeira enfoca os líderes e envolve a exclusão da imensa maioria das pessoas do planeta; a segunda se concentra nas ideias, em detrimento da crença religiosa, das emoções, da identidade de classe e de uma centena de outros fatores. Os historiadores sociais tentam examinar os padrões de vida que se aplicam à maioria, e não à minoria. Eles tendem a usar fontes não tradicionais, pois as fontes tradicionais refletem a vida e as opiniões de uma elite muito pequena e bem instruída. Os historiadores sociais estão preocupados com a maneira como vivem as “pessoas comuns” e como os padrões dessas vidas mudaram ao longo do tempo. Eles examinam a política, a economia, as guerras, os tratados e os grandes eventos na medida em que eles afetam vidas individuais.

Pode haver superposições significativas entre esses três campos. Influenciados pelos historiadores sociais, os historiadores intelectuais têm mais chance agora do que antes de estudar ideias populares e sua manifestação na cultura popular (e não na elite), e o estudo das tendências econômicas pode combinar os métodos da história política tradicional com os da história social. Entretanto, há certo comprometimento aqui com alguma prioridade na ordem de importância: o que tem mais efeito sobre a história, os grandes líderes ou “as massas”? Na sua leitura de cada [tipo de] história, será que você é capaz de identificar qual é o gênero básico? Ele se encaixa com mais segurança no campo político, intelectual ou social? Ele faz história a partir de cima ou de baixo?

O historiador está apresentando suas qualificações? Agora que você identificou o gênero de história, passe alguns minutos pesquisando o historiador: qual é a tendência dele? Verifique primeiro se ele apresenta as próprias credenciais. Tucídides, escrevendo muito antes dos historiadores profissionais, explica que é bem qualificado para escrever sobre as Guerras do Peloponeso porque lutou nelas; os historiadores posteriores citam algum aspecto de sua formação ou pesquisa. Se o historiador não faz observações sobre as próprias credenciais, verifique as orelhas ou a contracapa do livro para conferir a formação acadêmica, a experiência pessoal ou demais títulos dele. Ocasionalmente, o historiador vai explicar seu posicionamento teórico na introdução. Às vezes, você poderá achar interessante fazer uma busca do nome do autor na *web*. Com frequência, você poderá se deparar com uma crítica ao historiador, feita por outro historiador, que poderá lançar luz sobre os propósitos de ambos.

As qualificações acadêmicas não são necessariamente a marca de um bom historiador. Contudo, os historiadores que foram formados em uma universidade têm mais chance de se identificar com uma escola historiográfica particular do que os historiadores não acadêmicos (como Cornelius Ryan). Compreender a formação e o contexto de formação de um historiador pode ajudá-lo a entender com mais clareza como a obra desse historiador pode se encaixar nas categorias citadas anteriormente.

O TERCEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: A LEITURA RETÓRICA

Uma vez que você tenha entendido os métodos do historiador, poderá refletir sobre as implicações mais amplas de suas conclusões. O que o historiador diz, então, sobre a natureza dos seres humanos e sua habilidade de agir com um propósito – de mudar sua vida e controlar o mundo ao seu redor?

Qual é o propósito da história? Depois de ter compreendido as bases da argumentação histórica, você deve dar um passo para trás para analisar suas conclusões contra o cenário de todo o projeto historiográfico: qual é o propósito da história? O historiador se vê como alguém que estabelece seu objetivo e tem uma relação verdadeira – quem sabe inédita – com eventos passados? A história pretende criar um sentimento de orgulho nacional? Ou atizar um grupo de pessoas à ação ou à reforma? Ela pretende explicar as condições atuais de algum fenômeno moderno, analisando suas raízes? Ela representa um modelo para as pessoas de hoje, um ideal a ser seguido, ou um alerta sobre o que deve ser evitado? O historiador pretende corrigir exageros prévios ou ampliar afirmações anteriores incompletas? Você é capaz de tirar

conclusões, a partir do propósito desse historiador em particular, sobre a natureza da historiografia em geral?

Essa história tem uma dinâmica progressiva? A história apresenta traços de um movimento linear, rumo a um fim? Em caso afirmativo, o escritor está contando a história do avanço de um Estado menos desenvolvido para um mais desenvolvido? Ou, então, do declínio de um ponto mais alto para o conflito e o caos? Que tipo de avanço ou declínio está sendo traçado: político, intelectual ou social? Ou, pelo contrário, a história está apresentando uma carência de movimento? Depois de chegar a uma conclusão, pergunte-se de novo: o que o historiador pensa sobre a existência humana de maneira geral? Ela avança ou estamos naufragando? Estamos destinados a chegar ao topo ou condenados a despencar montanha abaixo?

O que significa ser humano? Uma história sempre destaca um aspecto particular dos seres humanos como central. Para John Locke, os seres humanos não podem ser verdadeiramente humanos se não forem livres; para Mary Wollstonecraft, as mulheres não podem ser verdadeiramente humanas se não forem educadas; para Jacob Burckhardt, os homens não podem ser verdadeiramente humanos se não se reconhecerem primeiro como indivíduos, e só depois, em *segundo* lugar, como membros de uma comunidade. Como os homens e as mulheres são retratados nessas histórias? São essencialmente trabalhadores, patriotas, membros de família, homens de negócios, animais racionais, filhos de Deus? Qual é a qualidade central deles? A que eles devem aspirar para serem considerados humanos?

Por que as coisas deram errado? As explicações dos historiadores para o mal revelam sua verdadeira compreensão da natureza humana. Na história que você acabou de ler, o que levou um conjunto de pessoas a ser desafiado ou perseguido por outro? O que motiva os opressores? Por que as pessoas vivem na miséria? Que motivação o historiador dá aos malfeitores? As pessoas são incapazes? Elas são pressionadas por fatores psicológicos? Será que são bem-intencionadas, mas impotentes diante das forças que as empurram para as más ações? Elas são gananciosas, rebelam-se contra Deus, estão convencidas da própria superioridade?

Qual é o lugar reservado ao livre-arbítrio? As pessoas dessa história são donas da própria sorte? Elas são poderosas ou impotentes? Se elas são capazes de afetar o próprio mundo, isso acontece porque são prósperas, com boa formação ou têm poder? Ou será que os pobres e os não instruídos são igualmente capazes, à sua maneira, de moldar a própria vida? (O termo técnico para isso é *agência*.) Os ricos e pobres são igualmente impotentes diante do curso dos eventos históricos impessoais?

Todo historiador faz uma asserção central, em algum lugar, sobre a responsabilidade: sobre a capacidade ou a impotência humana diante dos desafios históricos. Ou, então, ele pode tentar escolher o caminho do meio. Em *O Príncipe*, Maquiavel escreve: “Sei bem que muitos tiveram, e ainda têm, a opinião de que, pelo fato de as coisas do mundo serem de alguma forma governadas pela sorte e por Deus, em sua prudência os homens são incapazes de corrigi-las [...]. Julgo que poderia ser verdade que a sorte seja o árbitro de metade de nossas ações; mas que ela deixa a outra metade, ou quase isso, para ser governada por nós”. (Qual seria a nossa metade?)

*Que relação tem essa história com os problemas sociais? Se os historiadores deveriam estar envolvidos na política corrente ou não, é um debate sem fim. Alguns sentem que os historiadores, com suas perspectivas do passado, devem estar envolvidos com as políticas contemporâneas e com a formação da teoria social; já outros ficam horrorizados com essa “falta de objetividade”. William E. Leuchtenberg destaca que os historiadores, ao auxiliar o conselho em *Brown v. Board of Education* [Brown v. Secretaria da Educação], “permitiram ao conselho de alunos negros refutar o argumento de que os criadores da 14ª emenda não pretendiam que ela desse poderes ao governo nacional para dessegregar as escolas”.^[115] Esse tipo de prática de “história pública” é uma parte importante do papel do historiador. Richard Hofstadter adverte, por outro lado, que “o historiador ativista, que pensa que sua política é conduzida por sua história pode estar, na realidade, guiando sua história a partir de sua política, e assim ser levado a cometer o pecado capital do historiógrafo: perder seu respeito pela integridade, pela independência, pela ‘preteriedade’ do passado”.^[116]*

Um historiador poderá seguir qualquer um dos três caminhos em sua atitude para com os eventos sociais. Ele poderá demonstrar falta de engajamento, um compromisso para com o passado em si mesmo, escusando-se do esforço de fazer paralelos entre o passado e o presente. Ele poderá ainda ir para o outro extremo e seguir uma política do ativismo (como fazem Paine, Locke e Friedan), escrevendo uma história para causar mudança social. Ou poderá escolher o caminho do meio, do “ativismo indireto”, relacionando o passado ao presente, mas abstendo-se de fazer recomendações diretas de mudança social. Você consegue identificar o caminho que cada historiador escolheu?

Qual é o fim da história? Se o escritor está contando uma história de progresso histórico – de ascensão rumo a um estado superior, mais ilustrado, do ser –, o que esse “estado superior” envolve? Os sujeitos se tornam mais conscientes da sua comunidade, mais capazes de reconhecer a si mesmos como atores independentes, mais leais ao seu país? Ou (se essa for uma história de declínio) como o fim se distingue do começo? Como foi o declínio daquela civilização, ou daquele grupo, ou daqueles sujeitos? Como eles terminaram piores do que no começo?

Em outras palavras: qual é a finalidade da narrativa histórica? O que o historiador vê como a estrutura e a forma derradeiras da humanidade?

Qual a semelhança – ou diferença – dessa história em relação às histórias de outros historiadores que vieram antes? Um historiador interage com os fatos da história, mas também com as ideias de outros historiadores. À medida que você vai progredindo na leitura das obras dessa relação, compare suas respostas às perguntas anteriormente apresentadas, aplicadas a cada historiador. Você vê um desenvolvimento geral na maneira como se faz história?

Haverá outra explicação possível? Finalmente: dados os mesmos fatos, você chegaria a uma conclusão similar?

Esta é uma pergunta incompleta, porque você não dispõe de todas as fontes do historiador; não sabe o que ele poderia ter deixado de fora porque achou sem importância, ou quais foram os fatos deixados de lado que, nas mãos de outro historiador, poderiam ter produzido uma interpretação inteiramente diferente. Contudo, é preciso exercitar a criatividade: será que os fatos que você conhece dão margem a outra

interpretação? Lytton Strachey escreve que a rainha Vitória “caiu cada vez mais sob o domínio intelectual [do príncipe Albert]”, até que ele se tornou “o verdadeiro controlador das forças e das funções da Coroa [...]. Albert havia se tornado, com efeito, o rei da Inglaterra”. Será que as ações de Albert e Vitória (desprovidas do comentário de Strachey) admitiriam outra interpretação? À medida que você se familiariza com o processo historiográfico, pratique-o assumindo por si mesmo o papel de historiador.

LISTA COMENTADA DE LEITURAS DE HISTÓRIA

O objetivo ao ler as obras integrantes da lista a seguir será entender as mudanças da historiografia ao longo do tempo. Dessa forma, os livros estão organizados em ordem cronológica de sua composição, e não conforme os assuntos estudados. A lista não inclui todos os “grandes livros” de história – nem mesmo uma boa amostra deles. Uma lista assim levaria anos de trabalho contínuo (se é que poderia chegar a qualquer acordo sobre os livros que deveriam constar dela). A listagem que segue foi compilada para o leitor leigo – e não para o historiador profissional –, não enfocando, dessa forma, exclusivamente aqueles livros que os acadêmicos considerariam os mais importantes. Antes, combina histórias acadêmicas (como *Corra, Jordão, Corra*) com aquelas histórias populares (como *O Mais Longo dos Dias*), que deram sua contribuição à formação de nossos retratos do passado. Uma vez que a filosofia é um campo que requer suas próprias habilidades de leitura e de conhecimentos específicos, essa lista não cita as obras de Hegel, Herder e outros, cujo foco estava primordialmente na filosofia da história, em vez de na historiografia. Ela inclui obras sobre política (como *O Príncipe*, de Maquiavel; *Dos Fins da Sociedade Política e do*

Governo, de John Locke; e assim por diante), pois esses ensaios que descrevem como um país deve funcionar influenciam o modo como os historiadores posteriores analisam os governos do passado.

Ao ler as obras mais antigas da lista, não se sinta obrigado a percorrê-las na íntegra. As histórias de Heródoto e Tucídides são bastante longas e detalhadas; não é necessário dominar cada detalhe das guerras dos gregos para entender a natureza básica dos conflitos. No entanto, as obras posteriores, construídas em forma de discussões, devem ser acompanhadas do começo ao fim. Já nas histórias que oferecem uma série de incidentes relacionados uns aos outros, uma ou mais dessas ocorrências podem ser deixadas de lado sem perder significativamente a compreensão. Como não é necessário que o historiador amador leia cada palavra de Santo Agostinho, Hume, Gibbon ou Tocqueville, a lista sugere edições resumidas desses originais.

HERÓDOTO

HISTÓRIAS

(441 A.C.)

Edições recomendadas: *História*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília, UnB, 1988.

História: o Relato Clássico da Guerra entre Gregos e Persas. Trad. José Brito Broca. São Paulo, Ediouro, 2001; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2019.

No início do Livro II de *Histórias*, Heródoto nos conta solenemente a história de dois bebês recém-nascidos, que, como foram criados em silêncio, pronunciaram suas primeiras palavras em frígio – o que provaria que os frígios são a raça mais antiga da Terra. “Eu ouvi essa versão da história dos sacerdotes de Hefesto em Mênfis”, informa-nos Heródoto, “mas a versão grega inclui [...] muitos outros absurdos”. Essa tentativa de separar a verdade da ficção demonstra o desejo de precisão

de Heródoto, o que lhe rende o título de “pai da história”. Usando contos de viajantes, histórias de sacerdotes e registros de testemunhas oculares, Heródoto não trata o passado de forma romântica, mas realista, avaliando reis e heróis do passado como pessoas reais e não como heróis legendários.

Heródoto tem um propósito mais amplo do que os historiadores anteriores: “Pretendo cobrir igualmente os assentamentos humanos maiores e menores”, declara, mas seu objetivo primordial é narrar em detalhes o conflito entre os gregos e os persas, cujo rei, Ciro, foi o primeiro a pôr os olhos na península grega. Contudo, Heródoto promete ir além da mera descrição da guerra: ele revelará as raízes de todo o conflito. Creso da Lídia, um rei fabulosamente rico, que temia o poder crescente de seu vizinho persa, Ciro, pensa que poderá se beneficiar do favor adicional dos deuses, e, assim, faz um sacrifício a Apolo, a fim de trazer os deuses gregos para o seu lado. Então, ele ataca Ciro, que o derrota e arrasta para a Pérsia, para queimá-lo vivo. Quando Apolo intervém para resgatar Creso, Ciro transfere sua ira para a Grécia. No esforço de separar a verdade da lenda, Heródoto não elimina a intervenção divina da esfera da “verdade”, e, em sua avaliação do grau de confiabilidade das evidências, ele coloca as histórias contadas pelos sacerdotes no topo da lista. Seu senso de diferença histórica é pouco desenvolvido (três persas debatem, em termos bastante gregos, a superioridade da democracia, da oligarquia ou da monarquia como formas de governo). Mas ele *faz* uma nova distinção: entre o uso das fontes *literárias*, como os épicos (que têm a ver com heroísmo, ambição e outras qualidades humanísticas), e o uso de relatos de testemunhas oculares, que revelam *fatos*.

No restante de suas *Histórias*, Heródoto descreve a ascensão de Ciro ao poder, os reinados subsequentes de Cambises e Dario, e os detalhes da guerra que se iniciou sob Dario. Seus relatos das batalhas de Maratona, após a qual um mensageiro corre 42 quilômetros com notícias da vitória dos gregos, e depois morre, de Termópilas, onde um bando de espartanos heroicos se sacrifica para cobrir a retirada dos gregos, de Salamina, a batalha naval decisiva da guerra, e de Plateias, a vitória final dos atenienses sobre os soldados persas, tornaram-se a fonte central para todos os historiadores posteriores dos gregos e suas guerras. E sua atenção cuidadosa em relação à estratégia militar foi por séculos um modelo de história militar.

TUCÍDIDES

HISTÓRIA DA GUERRA DO PELOPONESO

(400 A.C.)

Edições recomendadas: *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília, UnB, 1987.

História da Guerra do Peloponeso. Livro I, Edição bilíngue. 2. ed. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

Com a ameaça persa suspensa, as cidades-estado gregas – Atenas e Esparta – se confrontaram em uma série de conflitos devastadores conhecidos popularmente como Guerra do Peloponeso. O aristocrata ateniense Tucídides foi general até 424 a.C., quando perdeu uma importante batalha e foi exilado. No exílio, começou a escrever a história desse conflito; embora a guerra ainda não tivesse terminado, Tucídides já havia ouvido lendas e distorções, e desejava corrigir esses relatos. “Temo que a ausência de romance em minha história”, escreveu ele, austero, “vá reduzir alguma parcela de seu interesse; mas se [meus

escritos] forem julgados úteis por aqueles pesquisadores que desejarem um conhecimento exato do passado [...] ficarei satisfeito” (I:22). Tucídides vê sua obra, e a prática da história em geral, como um padrão de vida, uma vez que (de acordo com ele) esse conhecimento exato do passado pode servir “de chave para o futuro, que, com toda probabilidade, vai reproduzir o passado ou assemelhar-se a ele”.

Da mesma forma que Heródoto, Tucídides começa a traçar sua gênese bem antes da guerra, mas está consciente das dificuldades envolvidas em escrever sobre o passado distante: “Por causa da quantidade de tempo que se passou”, escreve ele, “fui incapaz de obter informação precisa sobre o período que precedeu a guerra [...] [Entretanto,] não acho que esse período tenha sido muito importante em relação à guerra ou a qualquer outra coisa”. Essa total rejeição do início da história da península grega pode gerar certa apreensão nos historiadores modernos, mas Tucídides não vê a civilização grega como dependente de nada que tenha vindo antes; ela é singular e desprovida de ancestrais.

Ao contrário de Heródoto, que registra uma imensa diversidade de dados, Tucídides aborda e seleciona os fatos a fim de moldar sua história final de maneira deliberada: ele é um ateniense que, mesmo no exílio, mostra uma parcialidade clara em favor da causa ateniense. Em *História da Guerra do Peloponeso*, Atenas luta primeiro contra Corinto e várias colônias coríntias; em seguida, é envolvida em um conflito com a aliada de Corinto, Esparta. Ao contrário de Heródoto, Tucídides recusa-se a atribuir quaisquer eventos históricos à intervenção dos deuses; em vez disso, descreve as longas negociações políticas entre as partes, a rede complexa de alianças entre as cidades-estado gregas e as condições incertas da Grécia desde o fim da guerra com a Pérsia. Seu relato mostra

uma Atenas em lento declínio, enfraquecida pela perda de seu grande homem de Estado, Péricles, pela peste e pela derrota desastrosa na Sicília. Atenas chama Alcibíades – seu general mais famoso, desacreditado – de volta para tentar reaver sua dignidade, e Tucídides coloca um tom de esperança nesse reforço. Então, a história é interrompida; Tucídides morreu sem terminá-la. Atenas (como sabemos por outros relatos) foi forçada a se render.

PLATÃO

A REPÚBLICA

(375 A.C.)

Edições recomendadas: *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Imprensa Nacional, 2007.

A República. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

A imagem que Platão tem da civilização ideal serviu de modelo para grupos de historiadores posteriores, que compararam suas nações ao protótipo de Platão. *A República* usa personagens reais e históricos como porta-vozes dos argumentos do próprio Platão. O livro começa com as festividades em que Sócrates e vários outros filósofos notáveis discutem a composição das sociedades humanas, que devem ser (acima de tudo) justas. Eles definem a justiça como um compromisso, reforçado pelo Estado, a fim de manter os cidadãos seguros. Sócrates – que preferia que a justiça fosse natural a construída – leva-os a descrever como seria uma sociedade justa. Eles inventam um país cujas divisões de classe rígidas são livremente aceitas pelos cidadãos, que sabem muito bem o lugar para o qual cada um havia nascido; lá, a educação é universal (pelo menos, para os homens); os cidadãos agem para o bem de seu país e não

para o próprio prazer (uma vez que este último sempre acaba levando ao tédio e à insatisfação); a prática racional da eugenia encoraja os fortes e inteligentes a terem filhos, enquanto os doentes são silenciosamente recolhidos da vista das pessoas.

O líder desse país seria um rei-filósofo, um homem dotado não apenas de poder, mas também de sabedoria, que entende que tudo o que vemos não passa de sombras do Real; ao governar, ele tenta guiar sua nação para a conformidade com o Real, em vez de dar ouvidos à vontade das massas. Sua tarefa é captar o Real e, por meio dele, descobrir a justiça, que é em si mesma um Ideal. E essa conclusão, é claro, exibe a marca registrada da autoridade de Sócrates.

Poucos historiadores atuais ousariam copiar esse método, mas a disposição de Platão de pôr palavras na boca de Sócrates demonstra sua própria visão da história: a historiografia envolve a descoberta de ideias, não de “fatos históricos”, que (afinal de contas) não passam de sombras. Se Platão expressa o Ideal (que existe independentemente de Platão ou de Sócrates) e o faz da maneira como Sócrates poderia ter feito, está praticando uma história bem precisa, está aderindo à verdade. O uso que Platão faz do diálogo socrático para revelar suas conclusões também pode ser considerado “histórico”; afinal, Sócrates contribuiu para nosso conhecimento do Real por meio de sua invenção da técnica do diálogo e, desse modo, continua fazendo parte da procura pelo Ideal.

PLUTARCO

VIDAS

(100-125 D.C.)

Edições recomendadas: *Vidas dos Homens Ilustres*. Trad. Sady Garibaldi. 9 vol.

São Paulo, Athena, 1939.

Vidas Paralelas: Demóstenes e Cícero. Tradução do grego, introdução e notas:
Marta Várzeas. Porto, Universidade do Porto, 2010.
Vidas. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, s.d.
Vidas Paralelas – Teseu e Rômulo. Trad. Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra,
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.

Plutarco é o primeiro biógrafo no sentido moderno; ele elabora a crônica da vida de homens como homens, em vez de tratá-los como elementos de um esquema maior dos eventos históricos. Para Plutarco, a vida de grandes homens é o quadro mais amplo dos eventos históricos. A história é formada pelos famosos, pelos poderosos e pelos privilegiados. Plutarco deu início a uma tradição de escrita biográfica que permitiu a Thomas Carlyle observar, centenas de anos mais tarde, que a “história realizada nesse mundo pelos homens é, no fundo, a história dos Grandes Homens que trabalharam aqui”.

Na medida em que escreve, Plutarco articula as realizações e a vida privada de cada um dos biografados: “Os maiores atos de bravura”, escreve ele, “nem sempre nos fornecem as descobertas mais claras da virtude ou do vício nos homens: às vezes, uma questão de importância menor, uma expressão ou um gracejo informa-nos mais sobre seu caráter e suas inclinações”. Além disso, o público e o privado estão inexoravelmente misturados; a vida privada revela o caráter, e o caráter determina o curso da história. Assim, ficamos sabendo das grandes batalhas de Rômulo e também de sua vontade suprema de conquistar, o que transformou aquelas batalhas em vitórias – uma qualidade que o levou, em seus últimos dias, a insistir em ser acompanhado para todo lado por jovens homens, que carregavam correias de couro que lhes permitiam amarrar e prender imediatamente qualquer um.

Plutarco conta as histórias dos heróis gregos e romanos aos pares, concentrando-se em suas virtudes e vícios comuns. Para Plutarco, a

história é um empreendimento moral, e as figuras históricas são modelos a serem seguidos ou evitados. Assim, sobre a dupla Alcibíades (o herói ateniense) e Coriolano (que aparece em uma tragédia de Shakespeare, bem mais tarde), ficamos sabendo que Alcibíades era gracioso e charmoso, mas movido por “ambições e desejo de superioridade”, e que Coriolano tinha “uma natureza generosa e valorosa”, mas, em razão da falta de disciplina quando jovem, era escravo de um “temperamento arrogante e imperioso”. Ambos os homens mancharam suas carreiras porque eram propensos a ser controlados por seus erros. Plutarco, porém, atribui a Coriolano um limite moral, uma vez que era um homem reto e correto (apesar de temperamental), enquanto Alcibíades era “o menos escrupuloso [...] de todos os seres humanos”. A moral é esta: um pavio curto é um empecilho, mas um comportamento inescrupuloso é um erro fatal. Essas biografias são fábulas para orientar o desenvolvimento moral; como Plutarco escreve: “As virtudes desses grandes homens [...] me [servem] como uma espécie de espelho, pelo qual posso ver como ajustar e adornar minha própria vida”.

SANTO AGOSTINHO

A CIDADE DE DEUS

(FINALIZADA EM 426)

Edição recomendada: *A Cidade de Deus (Contra os Pagãos)*. Em dois volumes.

Trad. Oscar Paes Leme. Petrópolis, Vozes; São Paulo, Federação Agostiniana Brasileira, 1999.

Edição Vozes de Bolso, 2012.

Santo Agostinho, nascido no norte da África, é conhecido por sua elaboração da doutrina do pecado original, na qual afirma que todo homem herda o pecado de Adão ao nascer e permanece centrado em si mesmo, a menos que seja chamado por Deus para servi-lo. *A Cidade de Deus* argumenta que a comunidade dos adoradores de si mesmos (a

cidade terrena) e o reinado dos seguidores de Deus (a cidade de Deus) vivem inextricavelmente misturados na Terra. As tensões presentes na história acontecem porque as duas cidades, que têm fins diferentes, são forçadas a viver lado a lado.

Santo Agostinho tem o cuidado de explicar que a cidade de Deus não é idêntica à Igreja, uma vez que nem todo membro da Igreja adora Deus realmente. Essa cidade também não é feita apenas de indivíduos cristãos, visto que a Igreja em si é o lugar em que Deus escolhe trabalhar na terra. Da mesma forma, a cidade terrena não é composta simplesmente de pessoas que não seguem Deus; nem é idêntica a qualquer governo em particular. Em vez disso, a cidade terrena é o lugar em que os homens são guiados por seus desejos, e o mais poderoso destes é o desejo de poder. Na cidade terrena, escreve Santo Agostinho, “os príncipes e as nações que se submetem a ela são motivados pelo desejo de governar”. Ao contrário de Platão, Santo Agostinho não vê nenhuma maneira pela qual um estado terreno possa ser justo, porquanto só pode impor justiça pelo exercício do poder, e esse poder é sempre falho. “A verdadeira justiça”, observa, “não tem existência a não ser naquela república cujo fundador e governante é Cristo”.

Entretanto, a Cidade de Deus pode coexistir com algumas cidades terrenas com mais facilidade do que com outras. Santo Agostinho define um estado ou uma comunidade como um grupo de pessoas ligadas umas às outras pelo amor comum por um objeto. Essa comunidade terá “um povo superior, na proporção em que são ligados por seus interesses superiores; e um inferior, na proporção em que são ligados por interesses inferiores”. A Cidade de Deus é o tipo mais elevado de comunidade, visto que o liame entre seus cidadãos é o amor a Deus, mas os estados terrenos mais ligados ao amor pela paz são muito superiores aos que

estão ligados pelo desejo de poder. Os membros da Cidade de Deus que também querem viver em paz podem cooperar com um estado terreno que visa a paz, mas sempre estarão em oposição a um estado governado por um tirano. “A cidade terrena”, conclui Santo Agostinho, “que não vive pela fé busca uma paz terrena [...]. A Cidade de Deus faz uso dessa paz porque precisa dela, até que a condição mortal que dela necessita morra [...]. Assim, já que essa vida é comum a ambas as cidades, existe harmonia entre elas”. Mesmo mantendo os olhos firmemente focados na realização derradeira, não terrena, da Cidade de Deus, Santo Agostinho expõe princípios pelos quais um estado terreno pode ser governado.

SÃO BEDA

HISTÓRIA ECLESIASTICA DAS GENTES DOS ANGLOS

(731)

Edição recomendada: *História Eclesiástica das Gentes dos Anglos. Livro I*. Trad. Assunção Medeiros. Rev.: Ricardo da Costa. Disponível em:
<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/historia-ecclesiastica-das-gentes-dos-anglos-livro-i>.
Acesso em 18 set. 2014.

O livro de história de São Beda é um dos primeiros a contar a história de uma *nação* – uma entidade política, em oposição a um grupo étnico, como o dos “gregos”. São Beda usa o passado para construir um senso de identidade nacional, o que é uma façanha, visto que a Inglaterra começou como uma mixórdia de reinos dinamarqueses que só foram reunidos sob um único rei duzentos anos depois da morte de São Beda. No entanto, mesmo que os “ingleses” falassem cinco línguas e tivessem uma dúzia de reis menores, São Beda os via como tendo uma só identidade: “Atualmente”, escreveu ele, “há cinco línguas na Grã-Bretanha, da mesma forma que a lei divina está escrita em cinco livros, todos devotados a procurar e promover um só tipo de sabedoria”.

São Beda empresta de Agostinho a visão de que o reino da Inglaterra tinha fronteiras mais espirituais do que físicas (talvez porque as fronteiras físicas fossem bem difíceis de definir em meados do século VIII). Assim, sua história é a “História Eclesiástica” do povo inglês; ela reconta o desenvolvimento da Cidade de Deus na Inglaterra. São Beda começa descrevendo os primeiros habitantes da Bretanha e da Irlanda (os pictos, que vieram originalmente da Cítia); prossegue com a ocupação romana da Bretanha; detalha as batalhas contínuas entre os bretões nativos e os anglos invasores; e finalmente chega à vinda de Agostinho (de Canterbury, que não deve ser confundido com Agostinho de Hipona, autor de *A Cidade de Deus*), que é a reviravolta em sua narrativa. Agostinho estabelece a *ecclesia anglorum*, uma igreja distintamente inglesa que articula todas as várias raças da Inglaterra em uma unidade espiritual. Depois desse ponto, os reis ingleses passam a merecer relativamente pouca atenção (Aelfrith, que era “ignorante da religião divina”, ganha um parágrafo), e Agostinho, o rei espiritual da Inglaterra sob o imperador espiritual papa Gregório, torna-se a estrela (a ele são dedicados nove longos capítulos). *A História Eclesiástica das Gentes dos Anglos* prossegue nesse estilo, alternando breves descrições de reis com relatos mais longos sobre bispos.

A advertência de Gregório a Agostinho demonstra preocupação em estabelecer uma prática comum para a fé que agora une os ingleses. “Faça uma seleção cuidadosa [dos costumes de várias igrejas]”, ele ordena a Agostinho, “e empenhe-se em ensinar à igreja dos ingleses, que ainda é nova na fé, a experiência que você foi capaz de agregar das outras igrejas [...]. E, quando tiver juntado tudo como num feixe, faça com que a mente dos ingleses se acostume a isso”. Essa é exatamente a história que São Beda conta; a Inglaterra é um país repleto de povos

diferentes, que estão, ainda assim, unidos em seu conhecimento de Deus. A *História Eclesiástica das Gentes dos Anglos* termina com uma celebração nacional da Páscoa, que simboliza o “ponto de chegada” da progressão nacional; a disputa quanto à data exata dessa festividade foi finalmente resolvida (há uma discussão longa e detalhada desse processo), e, ao harmonizarem-se com o resto da cristandade, os ingleses demonstraram sua maturidade não apenas como nação, mas como cidadãos do reino de Cristo.

NICOLAU MAQUIAVEL

O PRÍNCIPE

(1513)

Edição recomendada: *O Príncipe*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

No caos político da Itália renascentista, com as cidades-estado de Veneza, Milão, Nápoles e Florença em luta para conquistar seus próprios interesses, Maquiavel oferece sua cartilha de técnicas políticas. Ele não escreve uma história, mas seu método é histórico. Cada técnica é sustentada por uma prova histórica, exemplos tirados de tempos passados que mostram que suas conclusões são verdadeiras.

Maquiavel começa com um levantamento dos diferentes tipos de territórios, estados e reinos que um príncipe pode governar. Embora suas reflexões sobre os diferentes tipos de estados renascentistas (principados, hereditários ou adquiridos; principados mistos; reinos; e assim por diante) possam parecer irrelevantes, ele usa essas formas altamente particulares de governo para fazer afirmações sobre a natureza dos homens quando massificados. No Capítulo 3, por exemplo: “Sobre os Principados Mistos”, ele progride de uma descrição dos principados

mistos até uma afirmação importante para a filosofia política: “Os homens mudam de senhor de forma voluntária quando acreditam que isso os tornará melhores”. Longe de terem sentimentos de lealdade, os súditos ficam gratos por trocar de governante desde que acreditem que isso resultará em uma ordem nova e melhor.

Depois de explicar o caráter dos governados, Maquiavel prossegue descrevendo as qualidades de um governante, dando exemplos históricos para cada qualidade que recomenda, voltando à abordagem da biografia-como-fábula de Plutarco. “Um homem prudente deveria sempre seguir as trilhas abertas por grandes homens”, ele escreve, “e imitar aqueles que foram os melhores, de modo que, se a sua virtude não conseguir alcançar o mesmo nível, ao menos sentirá um perfume dele”. As referências históricas de Maquiavel remontam a Moisés: “Foi necessário a Moisés encontrar o povo de Israel [...] escravizado e oprimido pelos egípcios, para que ele, a fim de escapar da servidão, estivesse disposto a segui-lo”. Esse se torna o primeiro dos princípios: o governante eficiente sempre apelará para a miséria de seu povo a fim de aperfeiçoar sua autoridade moral sobre ele.

Para Maquiavel, “bom” significa “útil”, o que o levou a ganhar reputação de cúmplice desprovido de moralidade. Mas ele tem uma moralidade, sim. No esquema de Maquiavel, o “bem” significa a prosperidade do país. (Ele termina *O Príncipe* com um apelo a Lorenzo de Médici para vir e resgatar sua cidade em dificuldades.) E, uma vez que a prosperidade do país beneficia seus membros individuais, as ações tomadas pelo príncipe que possam parecer perversas na verdade se tornam “boas”, desde que beneficiem o Estado e seu povo. Na verdade, Maquiavel vê a perversidade contínua como uma má opção, tanto para o príncipe quanto para o país. Um único ato cruel, nota ele, pode ser

necessário “em um só golpe, em razão da necessidade de se impor”, mas a crueldade permanente significa que o príncipe precisará governar sempre “com a faca na mão; e também não poderá confiar nunca em seus súditos”. Em *O Príncipe*, a política não está baseada no “ideal”, mas no “real” – e continuar no poder é a maior realidade de todas.

SIR THOMAS MORE

UTOPIA

(1516)

Edições recomendadas: *Utopia*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

A Utopia ou Tratado da Melhor Forma de Governo. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 2000.

Utopia. Trad. George M. Logan; Robert M. Adams; Jefferson Luiz Camargo; Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

Platão descreve uma sociedade ideal; Maquiavel, a sociedade que aí está; Thomas More, por sua vez, escreve uma “história imaginária”, propondo uma sociedade que *poderia* funcionar. Ele se coloca nessa sociedade, contando a história de um personagem chamado Thomas More, que, um belo dia, depois da missa, depara-se com um viajante chamado Raphael Hythloday (o nome é inventado a partir de uma combinação de palavras gregas e significa algo como “contador talentoso de absurdos”). Hythloday descreve suas viagens para um lugar distante chamado Utopia (ou “Não Lugar”). Como um romancista, More usa a velha forma da narrativa de viagem satírica, acompanhando Hythloday por sua terra imaginária, que incorpora uma coleção eclética de princípios clássicos e neotestamentários. Utopia tem 54 cidades idênticas, todas iguaizinhas, que estão a exatamente 38,5 quilômetros de distância umas das outras. Todos os cidadãos têm a mesma condição de

vida; todos se revezam no trabalho de campo, pois as terras são propriedade coletiva. O preço das coisas é baseado em sua utilidade, e não na escassez (de modo que o ouro não vale nada). Todo mundo acredita em algum tipo de Poder Divino, mas não é permitido a nenhuma seita religiosa fazer proselitismo, visto que, “se uma religião fosse mesmo verdadeira e as demais, falsas, cedo ou tarde a verdade prevaleceria por sua própria força natural, e para isso bastava apenas que os homens refletissem sobre o assunto de forma razoável e com moderação”. Essa “moderação” é o ponto central da *Utopia* de More, baseada na habilidade (e boa vontade) de todos os homens exercitarem tanto a razão quanto a abnegação, fazendo a coisa certa por vontade própria. More, assim como Agostinho, parece cético quanto à possibilidade de um estado cristão (que necessitaria de ameaças e violência para impingir sua fé), mas descreve um estado em que uma ética cristã não assumida impregna toda lei: “Nenhum homem”, escreve More, “deve sustentar uma opinião [...] tão torpe sobre a natureza da dignidade humana [...] que suponha que o mundo gire ao acaso sem qualquer controle da providência divina. Consequentemente, eles acreditam que, depois dessa vida, os vícios serão punidos de forma extrema e as virtudes, caridosamente recompensadas”. Sem esse contexto religioso compartilhado, Utopia – da mesma forma que a Inglaterra de São Beda – não teria qualquer coerência.

JOHN LOCKE

SEGUNDO TRATADO SOBRE O GOVERNO

(1690)

Edições recomendadas: *Dois Tratados sobre o Governo*. Trad. Julio Fischer. São Paulo, Martins Fontes, 2020.

John Locke viveu em um tempo de hostilidade crescente contra as monarquias, mas assim mesmo defende alguns monarcas. Décadas antes, o Parlamento e os cidadãos ingleses haviam executado o rei da dinastia Stuart para favorecer a república inglesa de Oliver Cromwell, mas acabaram se cansando das medidas draconianas de Cromwell e trouxeram os Stuart de volta para a Inglaterra. Infelizmente, os herdeiros homens dos Stuart se provaram tão incompetentes que, em 1688, os ingleses colocaram uma mulher da dinastia no lugar deles: Mary, que, com seu marido holandês, William, foi autorizada a ser rainha apenas sob a condição de que cooperasse com o Parlamento. Essa “Revolução Gloriosa” (gloriosa porque ocorreu sem derramamento de sangue) estabeleceu uma monarquia contratual, em que o poder começa a se afastar do monarca em direção ao Parlamento, que (teoricamente) tinha a representatividade do povo.

Locke escreve em apoio à revolução. A autoridade política, argumenta Locke, deve ser exercida apenas para proteger a propriedade. Quando o homem está em um “estado natural”, ele deve proteger a própria propriedade, o que o força a ficar em constante estado de guerra; em vez disso, os homens podem se reunir em uma “comunidade” e formar um governo, ao qual eles delegam a tarefa de preservar o direito de cada homem à sua propriedade.

Esse contrato entre os homens e seu governo exige que os homens “abram mão [...] de certo tipo de liberdade”, mas Locke vê isso como imprescindível em razão da ganância do homem: “Pois, se o homem pudesse conviver pacífica e calmamente, sem se unir sob determinadas leis e crescer como comunidade, não haveria necessidade de

magistrados ou políticos, que só são necessários para preservar os homens nesse mundo da fraude e da violência de um contra o outro”. Além do mais, trata-se de uma sujeição bastante limitada, visto que o governo deve se preocupar apenas com questões de propriedade. Trata-se de “um poder que não tem outra finalidade a não ser a preservação, e por isso não pode ter nunca o direito de destruir, escravizar ou empobrecer intencionalmente os próprios súditos”.

Mas Locke não acredita que o governo se limitará a um campo de ação tão estreito. Então, sugere que o governo tenha três ramos: o legislativo, para fazer leis de proteção à propriedade; o “executivo”, para supervisionar sua aplicação (“Seria uma tentação muito grande para o ser humano limitado, que tende a se agarrar ao poder, se as mesmas pessoas tivessem o poder de criar as leis e o poder de executá-las”); e, finalmente, o “federativo”, para lidar com as forças estrangeiras. Contudo, se essa separação de poderes não impedir que o governo ultrapasse os limites de suas responsabilidades, o governo pode ser dissolvido. A comunidade deu-lhe poder, e a comunidade pode tomar o poder de volta, e “erigir um novo [poder] legislativo [...] como acharem mais propício para sua segurança e seu bem”. O ensaio de Locke termina sem responder uma questão inquietante: uma vez que essa autoridade comum é eleita pelos que têm propriedades, e que o governo é responsável por aqueles que o elegeram, o que acontece com os que não têm propriedade?

DAVID HUME

A HISTÓRIA DA INGLATERRA, VOLUME V

(1754)

Edição recomendada: *História da Inglaterra – Da Invasão de Júlio César à Revolução de 1688.*

Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo, Editora Unesp, 2017.

A obra original é dividida em seis volumes. O volume I detalha desde o domínio romano até a morte do rei João, em 1216; o volume II lida com os primórdios da monarquia, até 1485; os volumes III e IV abordam a dinastia Tudor; e os volumes V e VI são a crônica dos Stuart. Hume, na verdade, escreveu sobre os Stuart primeiro. Os volumes V e VI foram os primeiros escritos e publicados, em 1754 e 1757, respectivamente; a partir daí, ele seguiu trabalhando de forma retroativa, dos fatos mais recentes para os mais antigos.[117]

David Hume se propôs a escrever uma história da Inglaterra que poderia, ao estilo iluminista, demonstrar o exercício não tendencioso da razão. À semelhança de Locke e muitos outros, ele preferia ver limites parlamentares [impostos] ao poder real. Entretanto, Hume rejeita os argumentos dos historiadores contemporâneos, que insistiam que os ingleses sempre foram livres, e que os monarcas tiranos se apoderaram de direitos que pertenciam historicamente ao povo. Uma análise científica do passado, insistia Hume, mostraria que os reis ingleses geralmente agiam sem consultar o Parlamento ou qualquer outra corporação de conselheiros, e (na verdade) eram mais fortes quando agiam assim. Quando o Parlamento chamou o monarca à responsabilidade, isso abriu um precedente histórico.

Assim, Hume iniciou sua história da Inglaterra com os reis Stuart; foi nesse ponto, escreveu ele, que a crescente agressividade da Câmara dos Comuns forçou os monarcas à reação. Em sua visão, os erros do Parlamento produziram tanta instabilidade na Inglaterra quanto quaisquer erros por parte dos monarcas Stuart. Ele escreve:

As reuniões do Parlamento eram tão precárias, suas sessões tão curtas, comparadas às férias, que, enquanto o povo olhava para o alto em busca de poder soberano, só mesmo o príncipe estava em condições de mostrar-se como o único magistrado

permanente investido de toda a majestade e autoridade do Estado [...]. Para a grande maioria, então, a monarquia, simples e genuína, era concebida como o governo da Inglaterra; e as assembleias populares supostamente serviriam para *nada mais que enfeitar* aquela estrutura, sem que fossem de modo algum essenciais para seu ser e sua existência.

Hume foi imediatamente acusado de “preconceito conservador” ao apoiar o direito da monarquia de fazer o que bem entendia. Porém, cético como era, ele rejeitava quaisquer pretensões da coroa ao privilégio divino. Por outro lado, ele tinha uma opinião ruim sobre as massas, e pensava que qualquer governante capaz de manter a paz e a prosperidade no país deveria estar no poder, não importando os argumentos políticos a favor ou contra ele (um ponto de vista “utilitarista”).

Hume não buscava métodos científicos de pesquisa, nem selecionava suas fontes com cuidado, de modo que *História da Inglaterra* está repleta de erros menores (e às vezes maiores) acerca dos fatos. A história dele é “esclarecida” não por seu método, mas por causa de seus objetivos: ele não tinha intenção de provar nenhum ponto de vista, e, sim, escolher qualquer história contada no passado para retransmiti-la a um público mais amplo. “A primeira qualidade do historiador é ser verdadeiro e imparcial”, escreveu a um amigo; “a outra é ser interessante”.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

O CONTRATO SOCIAL

(1762)

Edição recomendada: *O Contrato Social: Princípios do Direito Político*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Edison Darci Heldt. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

Do Contrato Social. Trad. Edson Bini. São Paulo, Edipro, 2018.

Tanto Locke quanto Rousseau veem o governo como um contrato – mas Rousseau, ao contrário de Locke, acredita que o homem aceita esse contrato com uma bondade inata. Para Rousseau, o homem, em seu estado natural, tem um senso moral (ele é o “bom selvagem”, não civilizado, mas naturalmente ético). Mas, embora o homem possa ser naturalmente bom, suas estruturas sociais são más, particularmente aquelas que incentivam a propriedade particular. A propriedade é o pecado original da sociedade: tudo despencou ladeira abaixo a partir da primeira vez que um homem disse “isso é meu”. Mas a salvação é possível por meio do contrato social.

Esse contrato social é um pacto que os homens fazem por acordo mútuo. O modelo de Rousseau para isso é a família; ele argumenta que pais e filhos (as mães parecem ter sido excluídas desse retrato) renunciam à parte de sua liberdade “para seu próprio benefício”: os filhos ganham proteção, o pai ganha amor. Da mesma forma, o “Estado” é uma associação em que os membros ganham proteção, e o Estado (em vez de amor), o prazer de governar. Nesse pacto, a liberdade é preservada, porque todos os seus membros renunciam aos mesmos direitos para se associar: “Como cada um renuncia a si mesmo totalmente, a condição é igual para todos [...]. Ninguém tem qualquer interesse em tornar-se um fardo para os outros”. Cada membro tem poder sobre os outros membros, e isso é a essência do contrato social. “Cada um de nós coloca sua pessoa e todo seu poder sob a direção suprema da vontade geral [...]. Esse ato de associação produz um corpo moral e coletivo [...] chamado por seus membros de Estado quando está passivo, e de Soberano quando está ativo.”

Rousseau prossegue definindo as leis como a vontade de todo o povo, esboçadas pelo legislativo e impostas pela vontade geral popular. Mas

ele vê uma possível falha: “Por si mesmo, o povo sempre deseja o que é bom”, mas, infelizmente, “nem sempre é capaz de discerni-lo”. Por isso, o povo necessita de um legislador – um “grande homem” capaz de ver claramente do que o povo necessita, mesmo quando o povo não o vê por si mesmo. Esse grande homem, porém, não é um ditador, porque, embora seja ele quem escreve a Constituição de um Estado, não tem o papel de impingir-la. É o povo que impingirá as leis – presumivelmente porque reconhecerá nelas aquele “bem” que desejava, mas não estava em condições de articular por si mesmo. Os esforços de Rousseau de explicar como isso funcionaria na vida real levam-no a inúmeras contradições. Entretanto, no *Contrato Social*, ele mesmo assume o papel do legislador; ele é o “grande homem”, capaz de discernir o que as massas não são capazes de reconhecer, e poderá deixar sua execução para outros sem maiores problemas.

THOMAS PAINE

O SENSO COMUM

(1776)

Edição recomendada: *O Senso Comum*. Trad. Ricardo Doninelli-Mendes.

Porto Alegre, L&PM, 2009.

Dando continuidade à tendência de uma era que estava distante de um Estado ativo e poderoso, Thomas Paine observou que o melhor governo era aquele que governava menos (princípio que ficou mais conhecido como *laissez-faire*). Autor que viveu na época da Revolução Americana, Paine foi menos filósofo político do que propagandista, determinado a convencer os colonos (e os cidadãos da Pensilvânia em particular) de que a monarquia estava morta.

Paine começa traçando uma distinção entre governo e sociedade. A sociedade, escreve ele, “é produzida por nossas vontades, e o governo, por nossa fraqueza [...]”. A primeira é um patrão, o segundo, um algoz. A sociedade é uma bênção, mas o governo, mesmo em seu melhor estado, não é nada mais do que um mal necessário; e, em seu pior estado, um mal intolerável”. A sociedade é o que as pessoas se reúnem para fazer juntas; o governo se faz necessário na sociedade por causa da “incapacidade da virtude moral de governar o mundo”. Para Rousseau, sociedade e Estado eram a mesma coisa. Para Paine, o “Estado” é o convidado indesejado da sociedade, o policial que tem de ficar no quarto de hóspedes para proteger “a vida, a liberdade e a propriedade”, mesmo que ninguém da família o queira realmente por lá.

Esse governo “policial” não deve ser uma monarquia. Para provar isso, Paine expõe uma história do mundo em que já reinou a igualdade idílica. Nos “primórdios das eras do mundo”, escreve ele, “de acordo com a cronologia das escrituras, não havia reis; a consequência disso é que não havia guerras; foi a soberba dos reis que lançou a humanidade na confusão”. Paine defende esse vago tempo antigo de igualdade como seu ideal (referindo-se à calma vida rural dos patriarcas e ignorando os detalhes violentos do Gênesis). A fim de reinstaurar essa inocência pastoral no presente, era preciso que delegados de todas as colônias participassem de uma assembleia anual, na qual disputavam na sorte quem seria presidente por um ano. Esse presidente não é nada mais do que aquele que preside a assembleia, que só aprovará as leis referendadas por pelo menos três quintos da assembleia. Isso deveria limitar falhas, uma vez que todos os delegados juntos servem para controlar a ambição uns dos outros. Paine teme que, se qualquer homem ficar no poder por muito tempo (sendo quatro anos um período

impensável), inevitavelmente se tornará um tirano – como o monarca inglês, que está ocupado demais defendendo seu próprio poder em vez de proteger a vida, a liberdade ou a propriedade das colônias americanas. Só Deus está livre desse impulso de tiranizar: “Mas onde está, dizem alguns, o Rei dos Estados Unidos? Vou lhe dizer, meu amigo, ele reina lá no alto e não devasta a humanidade como os Brutamontes Reais da Grã-Bretanha”.

EDWARD GIBBON

DECLÍNIO E QUEDA DO IMPÉRIO ROMANO

(1776-1788)

Edição recomendada: *Declínio e Queda do Império Romano*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

O grande legado de Gibbon foi escrever uma história que tentasse, em bom estilo iluminista, analisar *todas* as causas possíveis desse efeito imensamente amplo e complexo, o declínio e a queda de Roma. Ele também recorreu a fontes latinas originais, embora não a documentos originais em si. A análise científica das fontes primárias sugerida por aqueles que profissionalizaram a história após sua morte.

O interesse de Gibbon por Roma refletia seu interesse pelo presente; Roma, um nobre experimento de governo justo, falhou, apesar de séculos de sucesso. Por trás dos esforços para entender a queda de Roma, encontra-se uma ideia implícita: quem sabe da próxima vez uma civilização seja capaz de alcançar a grandeza de Roma, sem ter que sofrer a queda. “No segundo século da era cristã”, inicia a história de Gibbon, “o império de Roma abrangia a mais bela parte da terra e o segmento mais civilizado da humanidade [...]. A imagem de uma constituição livre era mantida com decoroso respeito: o Senado romano

parecia estar investido de autoridade soberana e delegava aos imperadores romanos todos os poderes executivos de governo”. Contudo, essa separação de poderes não preservou o império. Por quê?

Em *Declínio e Queda do Império Romano*, Gibbon supera-se na descoberta de todos os fatores que levaram ao declínio: o estado de sua economia, os efeitos de várias tecnologias, a geografia, a luta de classes, a ascensão de novas ideias culturais e religiosas, as formas falhas de governo, e muito mais. Ele não tem tanto sucesso em captar a mentalidade dos povos antigos; na verdade, ele se baseia fortemente em caracterizações grosseiras de grandes grupos de pessoas. No capítulo sobre a formação da Igreja cristã, por exemplo, ele escreve:

Enquanto [os cristãos] inculcavam as máximas da obediência passiva, recusavam-se a tomar qualquer parte ativa na administração civil ou na defesa militar do império [...]. Mas o caráter humano, por mais que possa ser exaltado ou depreciado por um entusiasmo temporário, retornará gradativamente ao seu nível apropriado e natural [...]. Os cristãos primitivos estavam mortos para os negócios e os prazeres do mundo; mas seu amor pela ação, que nunca foi totalmente extinto, logo reviveu e encontrou uma nova ocupação na administração da Igreja [...]. A Igreja Católica logo assumiu a forma e adquiriu a força de uma grande república federativa.

Aqui, Gibbon apresenta notas de rodapé para vários pais da Igreja, incluindo Tertuliano e Orígenes, e acrescenta uma série de fatos sobre o legado dos concílios da Igreja. Contudo, sua interpretação se baseia no pressuposto de que ele é capaz de categorizar um grande grupo de pessoas da Antiguidade como se fossem iguais, em essência, a pessoas contemporâneas; em outras palavras, ele não consegue se colocar na mente dos antigos.

MARY WOLLSTONECRAFT

DIREITO DAS MULHERES E INJUSTIÇA DOS HOMENS

(1792)

Edição recomendada: *Reivindicação dos Direitos da Mulher*. 1. ed. Trad. Andreia Reis do Carmo. São Paulo, Edipro, 2015.

Ainda jovem, Wollstonecraft procurou estabelecer sua independência financeira trabalhando primeiro como acompanhante, depois como diretora de escola, governanta e, finalmente, como escritora profissional. Ela publicou *Reivindicação dos Direitos da Mulher* em 1792, no mesmo ano em que Thomas Paine publicou *Os Direitos do Homem*. Locke, Paine e Rousseau reivindicavam que o homem deve se autogovernar; Wollstonecraft afirmava que as mulheres devem fazer o mesmo. No entanto, ela não acreditava muito na capacidade das mulheres de fazer isso, não porque a mente delas fosse inferior, mas porque nunca foram treinadas para tanto. Em vez de terem sido ensinadas a usar a razão, as mulheres aprenderam a assumir uma “fragilidade artificial” que origina a “artimanha” e “ares infantis desprezíveis que minam a estima, mesmo quando excitam o desejo”. Wollstonecraft argumenta que há três qualidades – razão, virtude e conhecimento – que nos tornam aptos para a felicidade e permitem à sociedade funcionar. Entretanto, as mulheres não têm permissão de treinar sua razão porque a educação lhes é negada. Elas são instruídas a serem enganadoras em vez de virtuosas: “Desde a infância, as mulheres ouvem, e aprendem com o exemplo da mãe, que um pequeno conhecimento da fraqueza humana, mais conhecida por astúcia, do temperamento manso, da obediência *externa* e do cumprimento escrupuloso de um tipo pueril de decoro fará com que elas obtenham a proteção de um homem”. E elas são encorajadas a exaltar sentimentos, em vez de conhecimento: “Seus sentidos são inflamados, e sua compreensão, negligenciada; conseqüentemente, se tornam presas de seus sentidos [...] e são levadas por quaisquer rajadas de sentimentalismos [...]. Sua conduta é instável, e suas opiniões são volúveis”. Essas palavras são duras, mas é o sistema educacional que

Wollstonecraft culpa por ensinar “metade da raça humana” a viver em uma “inatividade apática e aquiescência estúpida”. A sociedade, defende ela, treina as mulheres para serem apenas esposas. Uma educação de verdade, que treinasse as mulheres a pensar e ser fortes, transformaria a sociedade: sem tanta prática em tyrannizar mulheres, os homens não recorreriam tão rápido à tyrannia.

Wollstonecraft direciona seu discurso às mulheres de classe média e aos homens. Em sua introdução, ela explica que a mulher aristocrática está tão inebriada pela riqueza que não pode ser redimida pela educação. (Ela não explica por que as mulheres pobres também são excluídas.) Os homens são seu público-alvo, porque ela tem que convencer aqueles que são responsáveis pela legislação a executar as reformas. Em todo caso, Wollstonecraft estava perfeitamente consciente de que escrevia, em primeira instância, para os homens. Paradoxalmente, seu ensaio teria sido difícil demais para a maioria das mulheres, que não haviam aprendido a acompanhar um argumento lógico – ou, em muitos casos, nem sequer a ler.

ALEXIS DE TOCQUEVILLE

A DEMOCRACIA NA AMÉRICA

(1835-1840)

Edições recomendadas: *A Democracia na América*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2004/2005 (vol. 1 e 2, respectivamente).

A Democracia na América. Edição integral. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo, Edipro, 2019.

O político francês Alexis de Tocqueville era um aristocrata com inclinações liberais. Munido da convicção de que o governo moderno (inclusive o de seu país) estava se desenvolvendo inevitavelmente em

direção à democracia, ele viajou pelos Estados Unidos para examinar como a democracia se apresentava na prática. Por lá, deparou-se com uma incômoda contradição: os cidadãos dessa grande democracia muitas vezes demonstravam: “uma melancolia peculiar [...] no meio da abundância” e um “desgosto em relação à vida [...] em meio a uma vida fácil e tranquila [...] eu vi as pessoas mais livres e ilustradas colocadas nas condições mais favoráveis que poderia haver no mundo; parecia-me que um tipo de nuvem negra cobria todo e qualquer rosto, e eu os vi graves e quase tristes, mesmo em seus prazeres”.

Tocqueville atribui esse *ennui* precisamente à liberdade e à igualdade que estão no centro da prática democrática. A liberdade permite aos cidadãos satisfazerem a “busca obsessiva pelos bens desse mundo”; a igualdade os enche de um tipo de trepidação constante, porque cada cidadão está competindo com outros cidadãos e “tem apenas um tempo limitado à sua disposição para encontrar, lançar mão e desfrutar” daqueles benefícios materiais. Nisso, Tocqueville está ecoando as advertências de Platão em *A República*: Platão advertia que o homem que se devota à busca do prazer em detrimento da virtude (o que inclui agir em nome do Estado, em vez de si mesmo) vai estar sempre à procura de novas formas de deleite. A própria liberdade, da qual depende a democracia – a liberdade dos cidadãos de participar de seu governo –, ironicamente tende a preocupar-se com o prazer, em vez de com o dever cívico. Nos Estados Unidos, observa Tocqueville, é bem difícil convencer os cidadãos a participar de suas próprias assembleias. Constantemente atraído pela busca de bens materiais, com a pressão dos outros que buscam os mesmos bens, o cidadão esgotado da sociedade democrática tem pouca energia para participar do governo.

Tocqueville vê em ação os princípios propostos por Locke e Rousseau em abstrato; ele vê os equívocos do foco de Locke na propriedade (o materialismo torna os cidadãos desinteressados pelo bem-estar geral) e da proposta rousseauniana de igualdade completa (ela produz competição e pode levar à tirania da maioria). O materialismo e a igualdade indiferenciada são os dois problemas espinhosos de uma democracia. Ele escreve:

Os homens que vivem nos tempos democráticos têm muitas paixões, mas a maioria de suas paixões termina em amor pela riqueza e suas conseqüências [...]. Quando os concidadãos são todos independentes e indiferentes, é apenas pagando-lhes que se pode obter a cooperação de cada um; isso multiplica infinitamente o uso da riqueza e aumenta o valor desta [...] ordinariamente, portanto, é o amor à riqueza o ingrediente principal ou acessório que está no âmago das ações dos americanos. Isso faz com que suas paixões sejam todas parecidas, o que, em pouco tempo, torna-se um quadro enfadonho.

KARL MARX E FRIEDRICH ENGELS

O MANIFESTO COMUNISTA

(1848)

Edições recomendadas: *Manifesto Comunista*. Trad. Álvaro Pina. São Paulo, Boitempo, 1998.

Manifesto do Partido Comunista. Trad. Edmilson Costa. São Paulo, Edipro, 2015.

O *Manifesto Comunista* foi publicado pela primeira vez em 1848, quando Karl Marx tinha 29 anos e Friedrich Engels, 27. Na composição desse manifesto, os dois moveram-se do socialismo (o que implicou um comprometimento utópico e basicamente pacífico em relação à propriedade compartilhada) para o comunismo (que já tinha um tom mais agressivo, sugerindo que só uma revolução traria tal compartilhamento à existência).

No *Manifesto*, Marx e Engels argumentam que a história tem que ser estudada em termos de *bens materiais*: a fim de entender como as pessoas vivem, você deve entender, primeiro, de que modo elas ganham a vida. O próprio exame da história por esse ângulo revela que atualmente uma classe de pessoas, que chamam de *burguesia*, controla os meios de produção de bens em larga escala. O controle dos “meios de produção”, que requer o investimento de capital, deu um “fim a todas as relações feudais, patriarcais e idílicas [...] e não deixou nenhum outro vínculo entre os homens a não ser o puro interesse pessoal, o ‘pagamento à vista’ [...]. Isso fez tanto do médico quanto do advogado, do sacerdote, do poeta e do homem da ciência, um trabalhador assalariado [...] [e] reduziu as relações familiares a uma mera relação monetária”. Em resumo, nosso moderno sistema econômico “alienou” o homem e a mulher de seu trabalho; em vez de tratar seu trabalho como um meio de vida, eles trabalham apenas pelo pagamento em dinheiro no final.

Isso se deu porque a burguesia, necessitando de “um mercado constantemente em expansão para seus produtos”, revoluciona continuamente os “modos de produção” (o modo como os produtos são fabricados) para que os produtos possam ser feitos de forma mais rápida e em maiores quantidades. Em resposta a isso, desenvolveu-se uma classe trabalhadora – o proletariado, que “vive apenas na medida em que acha trabalho, e acha trabalho apenas na medida em que seu trabalho aumenta o capital. Esses trabalhadores, que têm de se vender em parcelas, são uma mercadoria [...] exposta a todas as vicissitudes da competição”. E, porque o trabalhador é uma mercadoria, ele pode conseguir apenas a quantia de dinheiro de que necessita para sua manutenção. Os salários despencam, habilidades não são mais

essenciais, porque o sistema de fábrica divide as tarefas em partes insignificantes, e os “pequenos comerciantes, lojistas e investidores, os trabalhadores braçais e os camponeses [...] vão se afundando gradualmente no proletariado, em parte porque seu capital diminuto não é suficiente em relação à escala em que a indústria moderna avança [...], em parte porque sua habilidade especializada se torna desvalorizada por novos métodos de produção”. É difícil fazer objeções a essa descrição, em um mundo em que todo restaurante familiar se curva diante dos “Arcos Dourados”.^[118] Entretanto, a *prescrição* que se segue – transferir o capital das mãos da burguesia para as mãos do Estado, que é o proletariado “organizado como uma classe governante” – ignora os efeitos corruptores do poder, tão temidos por Locke e Paine.

JACOB BURCKHARDT

A CULTURA DO RENASCIMENTO NA ITÁLIA

(1860)

Edição recomendada: *A Cultura do Renascimento na Itália: um Ensaio*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

É a Jacob Burckhardt que devemos a concepção popular da Renascença como o tempo em que o homem começou a se tornar moderno. Burckhardt escreve:

Na Idade Média, ambas as faces da consciência humana – aquela que se voltou para o interior e a que se voltou para o exterior – jaziam sonhadoras ou semidespertas sob um véu comum. O véu era tecido de fé, ilusão e predisposição infantil, e através dele o mundo e a história ganhavam uma coloração bizarra. O homem tinha consciência de si apenas como membro de uma raça, um povo, um partido, uma família ou uma corporação – apenas por meio de alguma categoria geral. Na Itália, pela primeira vez, esse véu se dispersou ao vento: tornava-se possível o tratamento objetivo e a consideração do Estado e de todas as coisas nesse mundo. Em paralelo a isso, o lado

subjetivo afirmava-se com toda a ênfase: o homem tornava-se um indivíduo espiritual e passava a reconhecer-se como tal.[119]

A crônica da Renascença de Burckhardt volta-se para a análise daquela época como a “primeira era moderna”. Frederico II, por exemplo, é descrito como “o primeiro governante dos tempos modernos [...] acostumado desde cedo [...] a um tratamento minuciosamente objetivo dos assuntos”. A guerra em si tornou-se uma atividade “puramente racional”. A Itália começou a “fervilhar de individualidade”. Esse “aperfeiçoamento do indivíduo” levou, na análise de Burckhardt, à ideia moderna de fama; às formas modernas de humor e de sátira; à estrutura da universidade moderna; ao humanismo moderno e a uma dúzia de outros traços reconhecíveis como pertencentes à vida moderna. Para Burckhardt, as cidades-Estado italianas da Renascença representam os primeiros governos republicanos modernos, baseados em ideais clássicos. O uso que a Itália fez do modelo da cidade-Estado antigo, por sua vez, “fortaleceu o ideal republicano e contribuiu poderosamente para seu triunfo posterior nas nações modernas e primordialmente na nossa própria nação”. E, embora muitos estudiosos tenham questionado esse papel essencial atribuído à Renascença italiana (Burckhardt tende a reduzir a diferença entre os tempos da Renascença e os seus próprios), essa interpretação se tornou padrão e continua sendo amplamente adotada.

W. E. B. DU BOIS

AS ALMAS DA GENTE NEGRA

(1903)

Edição recomendada: *As Almas da Gente Negra*. Trad. Heloisa Toller Gomes.

Rio de Janeiro, Lacerda, 1999.

Du Bois, um sociólogo diplomado por Harvard e ex-professor da Universidade de Atlanta, começa seu livro declarando que “o problema do século XX é o problema racial” – observação que influencia o trabalho de quase todos os autores posteriores da história afro-americana. A obra de Du Bois é uma combinação de história, autobiografia e estudos culturais, que vai da história da educação afro-americana, passando pelas falhas da Reconstrução e pelo sentido das “canções tristes” afro-americanas, até chegar a Booker T. Washington como líder afro-americano. As discordâncias contundentes de Du Bois em relação às políticas acomodativas de Washington (Washington acredita que “a ascensão futura do negro depende primordialmente de seus próprios esforços”) põem em destaque a análise do próprio Du Bois da sociedade americana como fatalmente equivocada para seus cidadãos negros.

O conceito central de Du Bois em todos os seus escritos é o conceito de “consciência dupla”, explicado pela metáfora do “Véu”. Os americanos negros, argumenta ele, têm de si uma visão dupla: enxergam-se com seus próprios olhos e também com os olhos de brancos hostis. “Trata-se de uma sensação peculiar”, escreve ele,

essa consciência dupla, essa sensação de sempre olhar para si mesmo com os olhos [...] de um mundo que observa com divertido desprezo e piedade. Existe sempre essa duplicidade – um americano, um negro; duas almas; dois pensamentos, duas lutas irreconciliáveis [...]. A história dos negros americanos é a história dessa luta [...] [O negro] simplesmente deseja tornar possível ao homem ser as duas coisas: um negro e um americano, sem levar cusparadas nem ser ameaçado por seus semelhantes, sem ter as portas da oportunidade batidas na cara.

Como os autobiógrafos negros do capítulo anterior, Du Bois tem visão única até um momento da infância em que uma menina na escola se recusa a cumprimentá-lo: “Então, ocorreu-me de modo repentino que

eu era diferente dos outros”, escreve ele, “excluído do mundo deles por um vasto véu”.

Entretanto, a existência sob o véu dá ao negro uma vantagem. Comparando o véu ao âmnio que, segundo a credence popular, confere percepção extrassensorial aos bebês que nascem envoltos nele, Du Bois diz que essa marginalização da sociedade americana corrente proporciona ao negro uma visão mais perceptiva, uma perspectiva que revela suas falhas. No entanto, o véu representa mais um impedimento do que um benefício; quando o filho de Du Bois morre, ele escreve que seu sofrimento está misturado com alívio: “O Véu, embora o tivesse posto à sombra, ainda não havia obstruído totalmente o sol [...]. Que tolo fui eu de pensar ou de desejar que essa pequena alma devesse crescer sufocada e deformada debaixo do Véu”. Talvez em razão de ter perdido a esperança de ver o Véu ser levantado, Du Bois – um admirador de Marx – terminou seus dias em Gana, depois de ter se tornado um membro ativo do Partido Comunista.

MAX WEBER

A ÉTICA PROTESTANTE E O ESPÍRITO DO CAPITALISMO

(1904)

Edições recomendadas: *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo. Trad. Karina Jannini. São Paulo, Edipro, 2020.

O argumento de Weber – de que o protestantismo calvinista dos colonos puritanos norte-americanos tenha servido de base para o capitalismo – baseia-se em um silogismo teológico. No calvinismo, os salvos não são levados para o reino de Deus por seus esforços, visto que todos os homens são, por natureza, impotentes para fazer qualquer coisa

boa (ou sequer para voltar-se para Deus por conta própria). Em vez disso, alguns são “eleitos”, escolhidos pela vontade e graça de Deus. Como essa escolha de salvação (ou danação) pertence aos desígnios secretos de Deus, nenhum homem pode ter a pretensão de saber quem é eleito e quem não é. Contudo, uma vez que o homem sem Deus não é capaz de fazer nada de bom, aqueles que praticam muitas boas ações e exibem as bênçãos que Deus lhes concede na vida provam aos outros – e a si mesmos – que pertencem aos eleitos. Isso, diz Weber, gera um forte ímpeto psicológico para o trabalho incessante como uma forma de autoafirmação (afinal de contas, ninguém quer ser condenado).

Weber acrescenta a isso o conceito teológico de “chamado”, que vê como exclusivo do protestantismo: o melhor modo de vida *não* era o de renúncia ao mundo e de recolhimento em um mosteiro, mas, antes, o da excelência e das realizações no mundo externo, em qualquer lugar que Deus fizesse o “chamado”. Para o calvinista, escreve Weber,

o cristão eleito está no mundo apenas para aumentar a glória de Deus ao cumprir seus mandamentos da melhor forma possível [...]. A extensão da vida humana é infinitamente curta e preciosa para garantir lugar entre os eleitos. A perda de tempo com eventos sociais, conversa fiada, luxúria, dormir mais que o necessário para manter a saúde [...] são absolutamente condenáveis do ponto de vista moral [...]. Assim, a contemplação inativa também não tem valor ou é até mesmo repreensível se for feita às custas do trabalho cotidiano de cada um. Pois ela é menos agradável a Deus do que a prática ativa da Sua vontade após um chamado.

Essa valorização de cada minuto do tempo ajudou a dar suporte à “racionalização” ocidental: um compromisso com os métodos mais eficientes de realização de cada tarefa na política, na economia e na vida cotidiana. A atividade racional não desperdiça tempo. E a forma mais certa de progredir em uma sociedade capitalista ocidental é adotar métodos racionais – para se tornar mais eficiente. O progresso não se torna apenas economicamente necessário, mas filosoficamente essencial,

uma vez que a aquisição de bens se torna a marca do favor de Deus. O trabalho lento demais ou a permanência no mesmo estrato da sociedade no qual se tenha nascido se tornam marcas do fracasso – e possivelmente da danação. “A valorização religiosa do trabalho incansável, contínuo e sistemático seguindo um chamado mundano”, conclui Weber, “como o meio mais elevado de ascetismo, e, ao mesmo tempo, uma das provas mais seguras e evidentes do renascimento e da fé genuínos deve ter sido a mais poderosa e concebível alavanca para a expansão do [...] espírito do capitalismo”.

LYTTON STRACHEY

RAINHA VITÓRIA

(1921)

Edição recomendada: *Rainha Vitória*. Trad. Deirdre Shearman. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

Em *Rainha Vitória*, Strachey pinta o retrato de uma dona de casa de classe média que calhou de sentar-se em um trono. “A descrição não é a melhor parte da biografia”, disse Strachey certa vez, mas seu retrato de Vitória é bajulador. Além de ter um temperamento forte, a criança Vitória era “muito honesta; independentemente do castigo que talvez viesse a receber, nunca dizia uma mentira”. Sua governanta, *Fräulein* Lehzen, garantiu que lhe fossem ensinadas “as virtudes da simplicidade, da ordem, do decoro e da devoção. A garotinha, entretanto, tinha realmente pouca necessidade dessas lições, porque era naturalmente simples e ordeira, não tinha dificuldade em ser piedosa e seu senso de decoro era aguçado”. Como rainha, Vitória era devotada à “atividade incessante” e, com ajuda de seu consorte, o príncipe Albert (que “mostrou perseverança infatigável” em abrir museus, fundar hospitais,

coleccionar obras de arte e dar palestras na Sociedade Agrícola Real), trabalhava pesado por seu país. “Baixinha, bastante forte e bastante honesta”, vestia-se com “roupas espalhafatosas de classe média”. Até o fim de sua vida, escreve Strachey, foi acessível ao povo, que “sentia instintivamente a sinceridade irresistível [...], a vitalidade, a consciência, o orgulho e a simplicidade de Vitória”. Essas virtudes de classe média, e não o brilhantismo ou a perspicácia política (ou qualquer outra virtude conferida aos governantes renascentistas), tornaram Vitória uma boa rainha. Ela era uma pessoa comum, não uma monarca que reivindicasse poder ou autoridade divina.

Além disso, Vitória – apesar de ser uma rainha – mostrou-se uma *mulher* vitoriana perfeita: esposa adorável, mãe de uma grande prole (nove filhos), ocasionalmente irracional e nunca intelectual. Quando jovem, a Vitória apresentada por Strachey fez um esforço para quebrar esse paradigma, anunciando que jamais se casaria, e seu semblante alterava-se de “ingênuo e sereno” a “forte e descontente”. Felizmente, porém, ela se apaixonou por seu primo Albert, casou-se com ele e tornou-se verdadeiramente feminina. Foi mais feliz quando passou a ter uma vida doméstica tranquila em sua casa de campo, Balmoral. Albert, o mais inteligente dos dois, ajuda-a a cuidar das obrigações burocráticas, enquanto “Vitória, que valoriza tudo o que o marido diz e guarda todas as cartas que ele lhe envia”, era “só atenção incessante e obediência zelosa”. Ela é uma mulher, e Strachey a ama, porque não cometeu a impertinência de ser um príncipe.

GEORGE ORWELL
O CAMINHO PARA WIGAN PIER
(1937)

Edição recomendada: *O Caminho para Wigan Pier*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

O projeto de Orwell começou com uma reportagem; ele foi solicitado pelo conselho de editores do Left Book Club (devotado, de acordo com as suas próprias publicações, “à luta terrível *em favor* da paz mundial, da melhor ordem social e econômica, e *contra* o fascismo”) a escrever sobre a vida cotidiana dos desempregados do norte da Inglaterra. Orwell viajou para lá e documentou a vida tanto dos desempregados quanto dos trabalhadores pobres. Sua descrição do cotidiano é generosamente realista, detalhando tanto a miséria (“Pia na sala de estar. Reboco rachado e caindo das paredes. Sem grelha no forno. Gás vazando [...]. Insetos, mas ‘a gente os mata com inseticida’”) quanto a psicologia da pobreza:

A base de sua dieta, portanto, é pão branco e margarina, carne enlatada, chá açucarado e batatas [...]. Não seria melhor se gastassem mais dinheiro em coisas mais saudáveis como laranjas e pão integral? [...] Sim, seria, mas o ponto é que nenhum ser humano simples jamais fará tal coisa [...]. Quando está [...] desnutrido, atormentado, entediado e miserável, você não vai *desejar* comer nada saudável. Você vai querer algo um pouco mais “saboroso”.

Então, o que se pode fazer com essa pobreza? Na visão de Orwell, o socialismo inglês não dá conta de trazer a reforma porque está dividido por dentro. Os socialistas ingleses estão alienados do proletariado, que apoiam em teoria, por uma disparidade de cultura e conduta. Quando um inglês de colarinho branco se torna socialista, escreve Orwell,

[ele continua] a se sentir muito mais em casa com um membro de sua própria classe social, que pensa que ele é um bolchevique perigoso, do que com um membro da classe trabalhista que supostamente concorda com ele; seu gosto em termos de comida, vinhos, roupas, livros, pinturas, música e balé continuam reconhecidamente burgueses [...]. Ele idealiza o proletariado, mas [...] continua a responder ao treinamento na infância, quando foi ensinado a odiar, temer e desprezar as classes trabalhadoras.

Além disso, acrescenta Orwell, os trabalhadores de colarinho branco que pertencem, *de fato*, ao proletariado não o reconhecem; eles se consideram [membros da] classe média. Ele pergunta:

Quantos são os membros do tremendo exército de funcionários miseráveis e supervisores de loja que, de certa forma, estão efetivamente em posição pior do que a de um minerador ou de um estivador que se identificam como proletários? Um proletário – foi isso que lhes foi ensinado pensar – quer dizer um homem sem colarinho. De modo que, quando você tenta fazê-los falar de “luta de classes”, só o que conseguirá é assustá-los; eles se esquecem de seus baixos ganhos e se lembram de seu sotaque, e correm em defesa da classe que os está explorando.

Os socialistas ingleses, conclui Orwell, têm de aprender a explicar nos mínimos detalhes como os trabalhadores ingleses estão sendo explorados, em vez de simplesmente pegar emprestada a retórica dos comunistas: “O ponto essencial aqui é que todas as pessoas com renda salarial baixa, incerta, estão no mesmo barco e devem lutar do mesmo lado”.

PERRY MILLER

THE NEW ENGLAND MIND [A MENTALIDADE DA NOVA INGLATERRA]
(1939)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, a obra foi lançada em dois volumes pela Belknap Press (1983): *The New England Mind – The Seventeenth Century* e *The New England Mind - From Colony to Province*. Você pode optar por ler apenas o primeiro volume, embora ambos sejam fascinantes.

Como Max Weber, Perry Miller escreve sobre a intersecção entre a teologia puritana e o novo projeto americano. Ao contrário de Weber, Miller não está particularmente preocupado com a economia; ele é um “historiador intelectual”, o que significa que está focado nas ideias e em como elas mudam as *ações*. Para Miller, a ideia central na Nova Inglaterra Puritana é a aliança entre Deus e o homem. Visto que Deus

escolhe “eleger” apenas com base em sua vontade soberana, sua graça é imprevisível. A piedade puritana estava, assim, cheia de dúvidas sobre se os crentes foram realmente escolhidos, o desespero em relação ao pecado e a angústia pela inescrutabilidade de Deus – o que os puritanos contiveram pela construção de um corpo de doutrinas lógico e inteiramente razoável. Na doutrina da aliança, o homem pode ter certeza da salvação porque Deus entrou em acordo inquebrantável com eles.

Essa aliança entre Deus e o homem se tornou o modelo para a sociedade puritana em geral. Como Miller escreve, a teologia da aliança “era de imenso valor para os líderes de Massachusetts, não apenas no âmbito da fé e da conduta pessoal, mas também, e não menos, no âmbito da política e da sociedade”. Miller descreve como os puritanos se filiavam à igreja, testemunhando sobre sua experiência de receber a graça. Essa filiação era uma aliança em si mesma, à qual se aderiu por um voto sagrado, e essa aliança garantia, a cada um que nela entrasse, total cidadania na comunidade civil. Filhos de membros da igreja eram admitidos provisoriamente; quando chegavam à idade adequada, também tinham de entrar para a aliança testemunhando suas experiências com a graça. No entanto, embora as primeiras gerações de puritanos tivessem sido escrupulosas na busca pela filiação, cada vez menos filhos pediam filiação completa. Preocupados com esse declínio – que afetou tanto a comunidade quanto a Igreja –, os líderes puritanos instituíram a Aliança Parcial, que permitia aos membros provisórios serem batizados, se filiassem à igreja e serem considerados cidadãos completos – embora não participassem do sacramento central da Igreja, a Comunhão do Senhor.

Na história de Miller, essa Aliança Parcial e os desdobramentos que se seguiram a ela (um religioso puritano posterior permitiu a Comunhão

até àqueles que não tinham feito a profissão de fé) indicam o declínio na piedade – uma secularização, uma diminuição na preocupação com a aprovação de Deus. A “cidade na colina” puritana, local onde o reino de Deus na terra finalmente havia se instalado, começou a se corroer por dentro; o acordo doutrinal (“as três primeiras gerações da Nova Inglaterra aceitaram uma sujeição quase inviolável a um corpo uniforme de pensamento”) cedeu espaço à discórdia e à cizânia. “Em comparação com as gerações dos fundadores”, escreve Miller, “houve uma notável queda e uma redução do zelo [religioso]”. Embora estudiosos mais recentes do puritanismo critiquem essa história simplificada que narra a passagem “da fé à indiferença”, Miller consagrou-se como o historiador puritano mais influente do século XX.

JOHN KENNETH GALBRAITH

1929 – O COLAPSO DA BOLSA

(1955)

Edição recomendada: *1929: O Colapso da Bolsa*. Trad. Oswaldo Chiquetto.

São Paulo, Pioneira, 1988.

Galbraith escreveu sua história em 1954 e a revisou duas vezes depois disso; as edições posteriores refletem sobre acontecimentos dos anos 1970 e seguintes, que parecem repercutir os dos anos 1920. No prefácio, Galbraith escreve que, embora a história da Quebra da Bolsa de Nova York seja digna de ser contada “por si só”, ele também tem um “propósito mais sombrio. A memória é uma proteção muito mais eficaz contra a ilusão ou insanidade financeira do que a lei”. O propósito de Galbraith é, portanto, moral ou ao menos social: ele objetiva preservar a cultura pela criação de um acordo comum entre seus membros, em vez de legislar de cima para baixo. “Para proteger as pessoas da cobiça dos

outros e da sua própria”, conclui ele, “a história é extremamente utilitarista. Ela sustenta a memória, e a memória serve ao mesmo propósito que a SEC,^[120] sendo, em termos de registro, muito mais efetiva”.

A história da Quebra da Bolsa de Nova York concentra-se em torno do ano anterior ao colapso, quando o interesse no mercado de ações atingiu o máximo. Embora ele tenha prestado certa atenção a fatores puramente econômicos, seu interesse principal está nos personagens que atuaram no drama; a quebra tem raízes em suas motivações. Em 1928, escreve Galbraith, os americanos estavam “demonstrando um desejo desordenado por enriquecer rapidamente, com um mínimo de esforço físico”. Para conseguir isso, compraram ações de empresas que haviam sido criadas com o único propósito de comprar ações de outras empresas. Eles confiaram cegamente em especialistas do mercado financeiro, que se gabavam de “seu conhecimento financeiro profissional, sua destreza e suas habilidades manipuladoras”. “É possível ganhar dinheiro investindo em Radio, J.I. Case ou Montgomery Ward”, escreve Galbraith, “mas é bem mais seguro e sábio deixar que isso seja feito por homens com conhecimento especializado e sabedoria”. A objetividade não é o propósito de Galbraith; “incesto fiscal” é o termo menos provocativo que ele usa para os conselhos dados por esses especialistas, que confiavam “no ‘abracadabra’ de curvas e hachuras em um gráfico”, e ele também não tem uma opinião muito favorável dos investidores que caíram na lábia deles. E que, segundo o que Galbraith sugere, estavam dispostos a se deixarem convencer simplesmente porque queriam enriquecer. E, conforme o mercado de ações despencava, especialistas e investidores estavam igualmente dispostos a se ludibriarem mutuamente. Ele conclui:

Se uma pessoa foi um gênio financeiro, a fé em seu gênio não se dissolve de uma hora para a outra. Para o gênio agressivo e de cerviz dura, investir nas ações de sua própria empresa continuava parecendo um plano de ação arrojado, imaginativo e efetivo [...]. Eles compraram suas próprias ações sem valor. Homens já foram ludibriados por outros homens em inúmeras ocasiões. O outono de 1929 talvez tenha sido a primeira ocasião em que os homens conseguiram enganar a si mesmos em larga escala.

CORNELIUS RYAN

O MAIS LONGO DOS DIAS

(1959)

Edição recomendada: *O Mais Longo dos Dias*. Trad. William Lagos. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2004.

O relato de Ryan sobre o Dia D usa a técnica da micro-história – o exame minucioso de uma parte da história, em uma tentativa de lançar luz sobre o todo. *O Mais Longo dos Dias* tem o objetivo de lançar luz sobre a Segunda Guerra Mundial pelo relato detalhado e escrupuloso dos eventos do dia 6 de junho de 1944. (O livro virou um filme com John Wayne, em 1962.) Ryan, um correspondente de guerra que também foi piloto em missões de bombardeio da Força Aérea americana, examina eventos de ambos os lados com olhar de repórter: “Na sala do piso térreo que usava como escritório”, começa o Capítulo 2, “Rommel estava sozinho. Ele estava sentado atrás de uma enorme escrivaninha renascentista, trabalhando à luz de uma só lâmpada de mesa”. Mais adiante, somos apresentados a Eisenhower, que reluta em decidir se deve ou não invadir a Normandia no dia 6 de junho: “Os americanos que tiveram de tomar aquela decisão grandiosa estavam se confrontando com o problema e tentavam relaxar [...] [o] *trailer* de Eisenhower, que lembrava um furgão bem comprido, tinha três compartimentos pequenos, que serviam de quarto, sala de estar e estúdio”. Ryan mantém esse mesmo tom calmo, detalhado, quando descreve as invasões nas

praias no Dia D: “Pega por uma onda repentina, a embarcação inclinou-se para o lado, ergueu-se e despencou sobre uma série de triângulos de aço minados. Jones os viu detonando com força destruidora. [A cena] lembrou-lhe um ‘desenho animado em câmera lenta – os homens, dentro do barco, foram lançados ao ar como se tivessem sido erguidos por um jato d’água [...]. No alto do jato, corpos e partes de corpos se espalhavam como gotas d’água’”. Só ocasionalmente ele amplia seu campo de visão, como no parágrafo final: “Logo a mais ocupada de todas as vilas francesas estaria livre – como estaria toda a Europa de Hitler. A partir daquele dia, o Terceiro Reich teria menos de um ano de vida”. Contudo, mesmo aqui Ryan volta quase imediatamente para seu foco mais estrito; o parágrafo conclui-se assim: “Na Igreja de St. Samson, o sino deu as doze badaladas da meia-noite”.

Ryan usou 383 entrevistas para construir o ponto de vista dos soldados no Dia D, mas um historiador acadêmico acharia o resultado menos do que uma “micro-história” pura. Embora Ryan mantenha o foco nas experiências individuais de soldados no dia 6 de junho, situa as histórias deles dentro de uma compreensão preexistente do Dia D e de sua importância para a guerra, compreensão que ele adquiriu não a partir das histórias dos soldados, mas de fontes mais tradicionais. Em uma entrevista sobre sua técnica, Ryan observou que usou as entrevistas “para situar o indivíduo dentro da significância global do contexto maior”,^[121] enquanto um historiador “profissional” teria permitido que as entrevistas determinassem a forma do todo.

BETTY FRIEDAN

MÍSTICA FEMININA

(1963)

Edição recomendada: *Mística Feminina*. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis, Vozes, 1971.

Friedan descreve um mundo americano governado pela “mística feminina”, a ideia poderosa de que as “mulheres verdadeiramente femininas não desejam carreiras, nem educação superior, nem direitos políticos [...]. Tudo o que elas tinham de fazer era devotar a vida, desde a mais tenra infância, a encontrar um marido e ter filhos”. Ela ecoa as queixas de Mary Wollstonecraft, mas não retrata as mulheres como se tivessem passado os últimos trezentos anos aprisionadas no lar. Em vez disso, escreve que as “feministas do passado” progrediram até os anos 1950, quando algo estranho aconteceu: as mulheres começaram a recuar. A média de idade das nubentes caiu. A proporção de mulheres no ensino superior caiu. Mulheres “que já haviam desejado uma carreira agora estavam fazendo carreira tendo bebês”. E essas mulheres tentavam aceitar o lar e a família como a realização de seus sonhos, sufocando o desejo por horizontes mais amplos: “Se uma mulher tivesse um problema nos anos 1950 e 1960, ela sabia que algo deveria estar errado com seu casamento ou com ela mesma [...]. Que tipo de mulher era ela, se não conseguia se sentir misteriosamente realizada ao encerrar o chão da cozinha?”. Para construir seu retrato dessas donas de casa que tentavam se contentar em definir lentamente, a autora baseia-se em entrevistas (*A Mística Feminina* começou em forma de questionário aplicado às colegas de sala de Friedan Smith) e revistas femininas. “A imagem de mulher que emerge dessa revista grande e bonita”, escreve ela, depois de examinar o sumário de uma edição dos anos 1960 da revista *McCalls*, “é jovem e frívola, quase infantil; fofa e feminina; passiva; contenta-se alegremente com um mundo composto de quartos e cozinha, sexo, bebês e lar [...]. Onde está o mundo do pensamento e das ideias, a vida da mente e do espírito?”.

Friedan oferece uma explicação que é, em parte, social (depois da guerra, as escritoras de revistas femininas voltaram para casa, “começaram a ter muitos filhos e pararam de escrever”; enquanto “os homens que voltaram da guerra, depois de sonhar com a volta ao lar e uma vida doméstica aconchegante”, assumiram o controle da mídia), em parte freudiana (a cultura norte-americana aceitava a descrição que Freud fazia das mulheres como “bonecas infantis, que existiam [...] para amar o homem e servir às suas necessidades”), e em parte econômica. (“[O] papel realmente importante das mulheres como donas de casa é *comprar mais coisas para a casa* [...]. [A] perpetuação da domesticidade, o crescimento da mística feminina, faz sentido [e dinheiro] quando se percebe que as mulheres são as consumidoras principais dos produtos americanos. De alguma forma, em algum lugar, alguém deve ter descoberto que as mulheres comprarão mais coisas se forem mantidas como seres domésticos subestimados, anônimos e com anseios insatisfeitos, loucas para se livrarem da opressão de serem donas de casa.”) As conclusões de Friedan são tão enérgicas e convincentes quanto seus métodos são falhos: quem é esse “alguém” que descobriu que as mulheres têm de comprar, e o que as mulheres negras, hispânicas e trabalhadoras estavam fazendo enquanto as donas de casa brancas e suburbanas de Friedan definhavam em suas casas de bonecas? No entanto, Friedan, como Thomas Paine, é mais evangelista do que historiadora; ela também tem uma revolução em mente. “Quando um número suficiente de mulheres fizer planos de vida pautados por suas habilidades reais”, conclui, “elas poderão assumir com igual seriedade um compromisso com a profissão e a política, e com o casamento e a maternidade”.

EUGENE D. GENOVESE

A TERRA PROMETIDA: O MUNDO QUE OS ESCRAVOS CRIARAM

(1974)

Edição recomendada: *A Terra Prometida: O Mundo que os Escravos Criaram*. Trad. Maria Inês Rolim e Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

Em sua obra inovadora de história afro-americana, Genovese discute que a história da escravidão só pode ser entendida se os escravos e os senhores forem vistos como interdependentes: os escravos moldaram o mundo dos brancos da mesma forma que os brancos moldaram o mundo dos negros. Ele rejeita a ideia amplamente aceita de que a escravidão reduziu os escravos à total dependência, a um estado indefeso e de ausência de relacionamentos familiares. Pelo contrário, os africanos escravizados desenvolveram seus próprios costumes, seu próprio *mundo*. Essa “cultura nacional negra separada” formou-se enquanto os escravos “lutavam para sobreviver espiritual e fisicamente – para criar um mundo para si e seus filhos, em que pudessem viver mesmo dentro do mais limitado espaço físico e das mais duras adversidades”. A nova ênfase de Genovese na “agência” dos escravos (em seu poder de resistência) conferiu um caráter revolucionário à independência e à força dos escravos, que não eram mais vistos como vítimas passivas. A religião dos escravos é um exemplo primordial da habilidade dos afro-americanos de resistir ao controle dos brancos: embora o cristianismo branco convocasse os escravos à obediência a seus senhores, os escravos desenvolveram sua própria forma, única e particular, de cristianismo, que enfatizava, em vez disso, a vingança contra os opressores e a promessa de liberdade após a morte.

Genovese, porém, não recai na análise simplista de escravos como pessoas que dirigiam seus destinos – ou de senhores como

absolutamente maus. Ele argumenta, em vez disso, que brancos e negros estavam relacionados “organicamente”. Escravos e senhores mudavam o mundo uns dos outros, em um relacionamento baseado no paternalismo: os proprietários brancos das plantações atuavam como “pais autoritários que presidiam uma família subserviente ampliada, branca e negra”. Esse paternalismo misturava o bem com o mal. Ele “juntava brancos e negros e fundia-os como elementos genuínos de afeto e de intimidade”. Isso obrigava os brancos a cuidarem de seus escravos por um “senso forte de dever e responsabilidade”, mas também lhes permitia tratá-los com crueldade e ódio. O paternalismo levou os negros a servirem a seus senhores com uma mistura de obrigação e afeto genuínos, mas também os modificou a ponto de aceitarem a autoridade do branco sobre os negros como algo natural. O papel da aia da fazenda [*plantation mammy*] é, para Genovese, emblemático para esse complicado relacionamento:

Para entendê-la é preciso compreender a tragédia do paternalismo agrário [...]. Primordialmente, a aia criava os filhos dos brancos e administrava a casa-grande, seja como patroa-executiva, seja como sua superior *de fato* [...]. Em geral, ela era para os brancos o escravo perfeito – leal, honesto, satisfeito, eficiente, membro consciencioso da família, que sempre sabia se colocar em seu lugar; oferecia aos escravos um padrão de comportamento negro aprovado pelos brancos. Ela também tinha que ser uma mulher forte, sábia e engenhosa.

E, ainda sim, ao manejar tal poder, ela se tornava dependente de sua “família” branca, incapaz de impor autoridade sobre sua própria gente. A recusa de Genovese de traçar relações simples entre opressor e oprimido reconhece o poder e a cultura independente dos escravos, mesmo quando evita falar longamente dos horrores da escravidão.

BOB WOODWARD E CARL BERNSTEIN

TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE

(1974)

Edição recomendada: *Todos os Homens do Presidente*. 3. ed. Trad. Tonie Thomson.
Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

O livro de Woodward e Bernstein sobre o Watergate é baseado nas reportagens publicadas no jornal *Washington Post*, as quais desempenharam um papel importante na eventual renúncia do presidente Nixon. Em uma guinada que seria aplaudida pelos pós-modernistas, *Todos os Homens do Presidente* mantém seus autores completamente à vista. O livro não começa com Nixon ou com qualquer um dos homens do presidente, mas com Woodward: “17 de junho de 1972. Sábado, nove da manhã. Muito cedo para o telefone tocar. Woodward tateou procurando o aparelho e despertou. O editor de cidades do *Washington Post* estava na linha. Cinco homens haviam sido presos mais cedo em um arrombamento no Comitê Nacional do Partido Democrata carregando equipamento fotográfico e eletrônico. Você pode vir para cá?”.

A história de Watergate relata como o povo americano foi aos poucos descobrindo crimes do alto escalão. Em sua crônica do desdobramento gradativo do escândalo, Woodward e Bernstein representam os “americanos típicos” no processo de compreensão de uma complicada e desventurada sequência de eventos, um pequeno fragmento por vez. O estilo é direto e sem adornos: “Woodward disse a Stoner que o *Post* tinha a responsabilidade de corrigir um erro. Sem comentários. E se uma justificativa fosse solicitada, teria de ser dada. Sem comentários. Woodward levantou a voz para convencer Stoner da seriedade da situação para um jornal quando cometia um erro. Finalmente, Stoner disse que não recomendaria apresentar nenhuma desculpa a Bob

Halderman”. Esse tipo de prosa não venceria nenhum prêmio, mas alcança o propósito do livro: pôr a descoberto a “verdade” da forma mais clara e desprovida de sensacionalismos quanto possível.

Todos os Homens do Presidente começa com a invasão do comitê e termina com o indiciamento dos homens do presidente. O último parágrafo relata o discurso do presidente ao povo americano em 30 de janeiro de 1974: “O presidente disse: ‘Gostaria que vocês soubessem que não tenho intenção nenhuma de me abster de realizar o trabalho que o povo americano me elegeu para executar pelo povo dos Estados Unidos’”. *Todos os Homens do Presidente* foi concluído em 1974 e veio a público precisamente antes da renúncia de Nixon, em 9 de agosto de 1974; portanto, não se trata apenas da história da invasão e de sua investigação, mas de parte da própria história. (Você pode ler a história original de Woodward-Bernstein sobre o arrombamento, publicada no *Washington Post* de 19 de junho de 1972, disponível no *website* do jornal.)

BARBARA TUCHMAN

UM ESPELHO DISTANTE

(1978)

Edição recomendada: *Um Espelho Distante*. 3. ed. Trad. Waltensir Dutra.

Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

O estudo de Tuchman do século XIV arranja os detalhes da época em um padrão que lembra o nosso: “Depois das experiências terríveis do século XX”, escreve ela no prefácio, “temos um sentimento de pertencimento a eras conturbadas, cujas regras estavam entrando em crise, sob a pressão de eventos adversos e violentos. Com uma pontada de dor, reconhecemos as marcas de um período de angústia, dominado

pela insegurança quanto ao futuro”. Ela examina o “período de angústia” do século XIV do ponto de vista de Enguerrand de Coucy VII, um nobre de menor *status* que foi conselheiro de dois reis franceses e se casou com uma princesa inglesa.

Tuchman expõe o declínio do cavalheirismo, no qual os cavaleiros, que deveriam proteger os fracos, se tornaram uma classe tirânica voltada para seus próprios direitos. Ela rejeita quaisquer ideias de uma sociedade cor-de-rosa de damas e cavaleiros, descrevendo, em vez disso, seções de bebedeira até altas horas nos salões do castelo, com brigas de bar de fins da Idade Média, em que os cavaleiros apalpavam as damas, insultando-as e enfrentando maridos enfurecidos. Ela descreve o poder do cristianismo sobre cada aspecto da vida cotidiana (“O cristianismo era uma matriz da vida medieval, de acordo com a qual havia receitas até mesmo para cozinhar um ovo pelo ‘tempo necessário para ler o Salmo 51’”), mas é pessimista quanto à sua capacidade de trazer a paz ou a virtude (“A Igreja, que era mais mundana do que espiritual, não conduzia a Deus”). Ela fala sobre a Peste Negra, mas a considera apenas um desastre em uma época que era

a sucessão de perigos instáveis; dos três males que vinham a galope, da peste e dos impostos; de conflitos ferozes e trágicos; de lances de sorte bizarros, da riqueza caprichosa, de feitiçarias, traições, insurreições, assassinatos, loucuras e a queda de príncipes; de cada vez menos trabalho nos campos, de terrenos queimados até a desertificação; de sombra constante da pestilência trazendo sua mensagem de culpa e pecado e da hostilidade de Deus.

Tuchman está mais interessada na política do que nas ideias, e sua história foca nas tentativas complicadas (e afinal destrutivas) dos ingleses e dos franceses de estabelecer a paz ao mesmo tempo que roubavam as terras uns dos outros, em vez de focar no desenvolvimento da filosofia e da ciência. Ela detalha a vida da classe dos cavaleiros,

mas não presta muita atenção aos camponeses; sua preocupação é, antes, descrever um tempo de crise e desordem política, em que as invasões dos ingleses, as debilidades francesas, os cavaleiros predatórios e clérigos corruptos moldavam o curso dos acontecimentos. Ao descrever a violência e a agitação do século XIV e compará-lo com o nosso próprio tempo, Tuchman argumenta a favor de certa uniformidade histórica, rejeitando tanto um simples “progressismo” (que veria o século XX como naturalmente melhor do que o XIV) quanto um senso pessimista de declínio (que veria o século XX em uma espiral de decadência, com perigos nunca antes vistos).

JAMES M. MCPHERSON

BATTLE CRY OF FREEDOM: THE CIVIL WAR ERA [UM GRITO DA BATALHA DA
LIBERDADE: A ERA DA GUERRA DE SECESSÃO]
(1988)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

“Ambos os lados da Guerra de Secessão americana professavam estar lutando pela liberdade”, começa o prefácio de McPherson – resumindo, assim, a dificuldade de “condensar a guerra e suas causas em um só livro”. Em face dos sulistas, que reivindicavam lançar mão das armas para proteger “direitos políticos [...] e a soberania do Estado”, e dos nortistas, que afirmavam lutar para preservar a “última centelha de esperança [...] das liberdades republicanas no mundo”, McPherson se esforça para equilibrar eventos políticos e militares (e retóricos) com os acontecimentos sociais e econômicos que ajudaram a fomentar a guerra.

No capítulo inicial, McPherson faz um levantamento das condições dos Estados Unidos em meados do século: seu crescimento acelerado,

especialmente no Oeste; o estado da economia no Sul, incluindo sua dependência do algodão e do trabalho de baixo custo dos escravos, que tornaram a produção de algodão economicamente viável; o crescimento da distância entre ricos e pobres; conflitos étnicos; o crescimento rápido da população urbana; as melhorias no transporte, que permitiram que os bens fossem vendidos em pontos distantes do local de manufatura; as manifestações dos trabalhadores; e a evolução da “família centrada na criação de filhos”. Essas descrições amplas e diversificadas preparam o cenário para a narrativa de McPherson da Guerra de Secessão, que começa no capítulo 2, com a presidência de James K. Polk e o estopim que deu início à guerra: o debate sobre se, nesses Estados Unidos em rápida expansão, os novos territórios admitidos na União deveriam ser escravocratas ou não. A partir desse ponto, McPherson começa a desdobrar uma história militar e social detalhada da Guerra de Secessão. Ele é cuidadoso em caracterizar todos os grupos que assumiram diferentes posições em relação à guerra, evitando colocar todos os simpatizantes da União ou todos os confederados em um só saco.

O feito de McPherson não está em sua maneira singular e surpreendente de encarar a Guerra de Secessão, mas em sua capacidade de unir, em um todo coerente, tantos detalhes desconcertantes e variados da guerra e as teorias infinitamente disparatadas de como e por que o conflito progrediu da maneira como progrediu. A história de McPherson se encerra com a vitória da União, que “destruiu a visão sulista dos Estados Unidos e assegurou que a visão nortista se tornasse a visão americana”. Contudo, muitos problemas continuam sem solução nesses novos Estados Unidos. A história de McPherson termina com a pergunta: “Qual seria o lugar dos escravos libertos e seus descendentes nessa nova ordem?”.

LAUREL THATCHER ULRICH

A MIDWIFE'S TALE: THE LIFE OF MARTHA BALLARD, BASED ON HER DIARY, 1785-1812 [HISTÓRIA DE UMA PARTEIRA: A VIDA DE MARTHA BALLARD, BASEADA EM SEU DIÁRIO, 1785-1812]

(1991)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *A Midwife's Tale: The Life of Martha Ballard, Based on Her Diary, 1785-1812*. New York, Vintage Books, 1991.

O subtítulo tão específico da história de Ulrich aponta para uma nova tendência na historiografia: o estudo do indivíduo, do diminuto e do particular. Perry Miller escrevia sobre toda a Nova Inglaterra; sessenta anos depois, Ulrich focava em uma só mulher, em um diário e em uma extensão de tempo que abrange uma só geração. Embora o diário de Martha Ballard tocasse em desdobramentos sociais mais amplos – por exemplo, a invasão de médicos homens, treinados na obstetrícia, que antes era território das parteiras e das enfermeiras praticantes –, Ulrich é muito cuidadosa em não tirar conclusões apressadas. Seu método é o de exame do passado em busca de particularidades, não da universalidade; de destaque do singular, não de procura por conexões. Esse desconforto com as generalizações reflete a desconfiança pós-moderna com relação às verdades que se apliquem a todas as classes sociais, bem como o descontentamento de Ulrich com as fontes “tradicionais” da história. “O diário de Martha Ballard”, escreve ela, na introdução, “toca em vários temas proeminentes na história social dos primórdios da República” – mas é essencialmente *diferente* daqueles registros deixados por homens dotados de poder. O diário restaura “uma infraestrutura esquecida da vida do século XVIII” e “transforma a natureza da evidência baseada na qual grande parte da história daquele período foi escrita”. Por exemplo, quando Ephraim Ballard, o marido de Martha, vai preso por dívidas, ela

fica sem lenha. Esse problema agrava sua relação tensa com o filho mais velho, de quem ela é agora forçada a depender; o “eixo de sua vida”, escreve Ulrich, havia sido “deslocado” para seu filho. O relacionamento de Martha com o filho e com a nora, que acaba assumindo a casa da família e relega Martha a um único quarto de dormir, torna-se cada vez mais difícil, produzindo no diário de Martha uma “mistura peculiar de autojustificativa e autossacrifício”, em que ela continuava a cozinhar para a família do filho, mas se recusava a lhe pedir ajuda para buscar a lenha. “A maioria dos historiadores estudara o aprisionamento por dívidas como um aspecto da história econômica e legal”, escreve Ulrich. “O diário de Martha transfere o foco de hipotecas e advogados para caixas de lenha e filhos, mostrando como a história familiar moldou as leis de enquadramento criminal em uma era de transformação política e social.”

Esses registros “esquecidos” de família contam histórias que muitas vezes complementam e às vezes contradizem as histórias tradicionais do período. Esse novo enfoque é destacado nas conclusões de Ulrich, em que ela escreve:

Celebrar uma vida assim é reconhecer o poder – e a pobreza – de registros escritos. Fora de seu próprio diário, Martha não tem história [...]. É o nome de seu marido, e não o dela, que aparece nos censos, nas listas de impostos e nas contas de comerciantes em sua cidade [...]. Sem o diário, até mesmo o seu nome seria incerto [...]. Martha perdeu seu primeiro nome, bem como o sobrenome, com o casamento. Por 58 de seus 77 anos, ela era conhecida como a “Sra. Ballard” [...]. Nenhuma lápide tem seu nome gravado, embora ainda se possam ver, em lugares ermos da Rua Belgrade, moitas de camomila ou matricária provenientes de seu jardim.

FRANCIS FUKUYAMA

O FIM DA HISTÓRIA E O ÚLTIMO HOMEM

(1992)

Edição recomendada: *O Fim da História e o Último Homem*. Trad. Aulyde Sores Rodrigues. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

O livro de Fukuyama, uma extensão de seu ensaio de 1989 “O Fim da História”, argumenta que a História com *H* maiúsculo (isto é, não uma sequência de eventos, mas um “processo evolucionário coerente e único”) está se movendo invariavelmente para um Estado moderno, liberal, democrático e industrializado. A ciência moderna está no centro desse movimento; ela teve um “efeito uniforme sobre todas as sociedades que a experimentaram”, porque permite “a acumulação ilimitada de riqueza e, assim, a satisfação de um conjunto de desejos humanos que se expande infinitamente”. Por causa da ciência moderna, “todas as sociedades humanas, não importa suas origens históricas ou heranças culturais [...], devem parecer-se cada vez mais umas com as outras”.

O poder da ciência explica o movimento moderno rumo à industrialização, mas não o fenômeno da democracia em expansão (afinal de contas, muitos países industrializados operaram sob outras formas de governo). Então, por que a democracia também estaria transformando o mundo moderno? Fukuyama explica que, enquanto os animais só querem comida, abrigo e segurança, os homens são impulsionados por uma necessidade adicional – o desejo de serem “reconhecidos” pelos outros como tendo valor e dignidade. Esse “desejo de reconhecimento”, argumenta Fukuyama, é o que impele todas as sociedades para a democracia: a democracia liberal trata seus cidadãos como adultos, não como crianças, “reconhecendo sua autonomia como indivíduos livres. O comunismo está sendo substituído pela democracia liberal em nosso tempo, pela compreensão de que o primeiro proporciona uma forma gravemente imperfeita de reconhecimento”. Ele passa uma grande parte do tempo definindo e ilustrando esse “desejo de

reconhecimento”, que chama de *thymos*, e discutindo como isso interage com o amor pela pátria, o nacionalismo, a etnia, a religião e outros desejos “irracionais” (isto é, “não sistematizados”, não “ridículos”) da alma humana. Finalmente, ele pergunta: será que o Estado democrático liberal é o verdadeiro *fim* – o mais elevado objetivo – da história? Será que ele “satisfaz adequadamente esse desejo de reconhecimento”, ou será que uma forma melhor de sociedade futura satisfará esse desejo de maneira mais completa?

Ao fim de sua última parte, “O Último Homem”, Fukuyama concluiu que a democracia liberal é a “melhor solução possível para o problema humano”. E, como o movimento em direção à democracia liberal é reforçado pela “homogeneização da humanidade [...] como resultado do desenvolvimento econômico”, logo a humanidade parecerá não com “milhares de brotos florescendo em uma diversidade de plantas floridas”, mas com “uma longa caravana espalhada por uma estrada” – algumas carroças “chegando à cidade com rapidez e decisão (tendo alcançado a bênção da democracia), outras atoladas ao longo do caminho, e outras ainda “atacadas por índios [...], incendiadas e abandonadas ao longo do caminho”. Quais são essas sociedades fracassadas (e quem poderiam ser esses “índios”) são perguntas que ficam em aberto para o leitor decidir; em um estilo de historiografia diametralmente oposto àquele de Ulrich, Fukuyama descreve uma história hegeliana que se desenrola rumo a um fim glorioso, cujos detalhes históricos se encontram submersos na onda crescente da realização.

CAPÍTULO 8

O palco do mundo: ler a história através do teatro

Ler uma peça é uma contradição em termos [...]. As peças devem ser vistas e ouvidas e experimentadas como se experimenta um rito ou um espetáculo. Elas não podem ser simplesmente lidas, como se lê um romance.

Edward Partridge, crítico

As peças são literatura e existem como experiências completas em cada página, e não se tornam uma experiência completa por meio da performance. Ler uma peça [...] é uma experiência tão emocionante quando assistir a ela.

Edward Albee, dramaturgo

Um quarto decorado com bom gosto, mas sem luxo. Ao fundo, à direita, a porta da saleta. Ao fundo, à esquerda, a porta do escritório de Helmer.

“O frio deixava a terra com relutância, e a neblina em dispersão revelou um exército estirado ao pé dos morros, repousando.”

Essas duas frases de abertura, escritas com um intervalo de dois anos, afetam o leitor de forma diferente. O quarto confortável, decorado com bom gosto, mas sem luxo, apela para os olhos, mas não para outros sentidos; trata-se de um pano de fundo branco, pronto para servir de

cenário a qualquer evento, desde um assassinato até um casamento. Entretanto, o segundo cenário não revela apenas um lugar físico, mas também uma disposição e uma expectativa. O cenário sugere simulação, relutância, revelação lenta. A neblina só se dissipa com relutância, e o exército espalhado poderá despertar a qualquer momento cuspidando fogo, como um dragão que estivesse adormecido.

A primeira abertura – de *Casa de Bonecas*, escrita em 1897 – é retirada da peça de Henrik Ibsen; a segunda pertence ao romance curto *O Emblema Vermelho da Coragem*, de Stephen Crane, publicado em 1895. A peça e o romance possuem certa semelhança. Ambos fazem os personagens se locomoverem pelos cenários. Ambos usam o diálogo para fazer o enredo avançar e para desenvolver os personagens. Ambos lidam com o mesmo conflito básico: o herói de Crane descobre sua masculinidade; a Nora de Ibsen se dá conta de que sua feminilidade a aprisiona. E ambos se situam no mesmo ponto histórico do desenvolvimento da narrativa: Ibsen e Crane são realistas, escrevendo relatos tais como a vida acerca de um ponto de transição psicológica na vida do personagem.

Por outro lado, as duas histórias são bem distintas. Como nos romances, nas autobiografias e nos livros de história, as peças seguem a mesma trajetória básica que já foi mapeada três vezes: da fascinação antiga pelo heroísmo e pelo destino, passando pela preocupação medieval com o plano de Deus, pelo interesse renascentista pela busca humana ilimitada do conhecimento e pela convicção iluminista no poder da razão, até a preocupação moderna com as explicações realistas e “científicas” e o desinteresse pós-moderno pela mesma obsessão científica. Mas peças e romances não podem ser lidos da mesma forma. Crane, o romancista, fornece cada uma das impressões que ele quer que

o leitor tenha; já Ibsen, o dramaturgo, só fornece uma dimensão de sua história. Ele tem de deixar o cenário, o som, a ambientação e as expectativas nas mãos dos diretores, técnicos de iluminação, cenógrafos, figurinistas e atores que levarão *Casa de Bonecas* ao palco.

O palco impõe outras restrições às histórias contadas em forma de peça. Os romances podem expandir-se por paisagens extensas; já as peças têm de caber no palco e no escopo de atenção de uma plateia. Os romances vagueiam pela mente dos personagens; já as peças só lhe mostram o que os personagens dizem e fazem, e não quem eles são. Uma peça não mostra o pensamento dos personagens, mas a ação humana. Até os padrões de discurso mudam da página para o palco. Como a romancista Joyce Carol Oates escreve: “O que se apresenta cheio de vida na página escrita poderá morrer em poucos minutos no palco [...]. A prosa é uma linguagem a ser falada com um indivíduo, recriada na consciência individual de um leitor, que em geral está só, enquanto o diálogo dramático é uma linguagem especial falada por atores vivos, ouvidos por uma audiência coletiva”.^[122]

O diálogo que se encontra em um romance repercute apenas na mente do leitor individual, que o recria para si. Já o diálogo de uma peça será ouvido por uma multidão de espectadores – e, como qualquer professor poderá confirmar, uma multidão de ouvintes tem uma personalidade própria, misteriosa e imprevisível. E mais, o dramaturgo não tem controle sobre a apresentação da história para aquela multidão. O romancista controla as sentenças, modelando e rebuscando-as, sabendo que todos os leitores vão ler as mesmas palavras. As palavras de uma peça, no entanto, são mediadas por (pelo menos) dois conjuntos diferentes de pessoas: o diretor que encena e interpreta a peça, até mesmo lapidando-a para uma forma final diferente; e os atores, que

emprestam suas próprias expressões aos personagens. A peça é o polo oposto da autobiografia: a autobiografia toma o que é particular e o controla, dando-lhe uma forma aceitável, antes de permitir que um leitor a examine; já a peça se entrega a intermediários desconhecidos, confiando-lhes a tarefa de apresentá-la à plateia.

Se a peça é um trabalho tão colaborativo, por que deveríamos *lê-la*?

Porque *você* pode atuar como diretor, permitindo que a peça tome forma em sua mente. Tomemos a peça *Hamlet*. Hamlet, o príncipe da Dinamarca, está preocupado (assombrado, poderíamos dizer) com a morte recente de seu pai. “Eu vejo meu pai”, diz ele a seu amigo Horácio, referindo-se às suas lembranças do rei morto. Entretanto, Horácio, sem que Hamlet soubesse, já havia visto o fantasma do pai de Hamlet à espreita ao redor das muralhas, e olha ao redor, procurando pelo fantasma: “Onde, meu senhor?”. “Nos olhos de minha mente”, Hamlet responde rapidamente, acreditando que isso era óbvio.

O pai de Hamlet pode ter uma existência pungente na mente do filho, mas Hamlet não toma nenhuma providência em relação à morte dele enquanto o fantasma não aparece para ele no palco. Só então é que Hamlet se motiva a agir. E essa ação leva, em última instância, à morte de todos aqueles que ele ama (sem mencionar alguns coadjuvantes desafortunados). Se Hamlet tivesse condições de exercitar sua imaginação de uma forma um pouco mais competente, tirando as próprias conclusões da presença perturbadora do pai em sua memória, a aparição do fantasma (e a sucessão de mortes desencadeadas por essa manifestação física) não teria sido necessária. Mas, uma vez que o fantasma aparece em uma forma particular – uma vez que a ideia que Hamlet tem do pai é compelida por força das circunstâncias a se “encarnar”, já que o fantasma dá suas ordens derradeiras ao filho –, uma

cadeia de eventos particulares é desencadeada e não pode ser interrompida.

Que lição fica para o leitor? Uma vez no palco, uma peça assume uma realidade irrevogável, com resultados inevitáveis impostos de fora. Contudo, enquanto ela estiver na mente do leitor, sujeita apenas à sua imaginação, ela adquire um potencial ilimitado; ela se torna mais rica do que qualquer versão de palco.

Mais do que qualquer outro tipo de literatura, a peça de teatro depende de um espaço. Ela é composta para ser apresentada em um palco; portanto, é moldada pelas possibilidades e pelos limites de montagem que o dramaturgo tem em mente ao escrever. E não se escreve uma peça para o mundo inteiro, mas para uma plateia particular e local (que é uma das distinções possíveis entre a “peça propriamente dita” e o roteiro cinematográfico ou televisivo). As comédias gregas foram escritas para os atenienses; as peças de moralidade medieval, para frequentadores de igreja analfabetos; as comédias inglesas da Restauração, para londrinos de classe média alta; as peças modernas, para a Broadway, ou Chicago, ou Londres. Embora essas peças possam dirigir-se a uma plateia mais ampla, elas se adaptam às convenções que as plateias locais são capazes de entender. Shakespeare escrevia suas tragédias tendo em mente os espectadores mais alvoroçados, tendo consciência de que eles poderiam atirar coisas no palco se não fossem entretidos com “humor de baixo calão” entremeando os nobres solilóquios. E isso mudava a forma final de suas peças.

Visto que o desenvolvimento da peça teatral é tão intensamente afetado pelos teatros, pelas histórias, pelos costumes e dilemas locais, a única maneira de escrever uma “história da dramaturgia” decente seria

tratando cada país e cada tradição separadamente. Cada país tem suas próprias peças e rituais ancestrais, seu próprio trajeto até os tempos pós-modernos. Então, a breve história teatral a seguir se concentra em uma região particular do mundo: a região de fala inglesa. Algumas traduções de dramas gregos e peças europeias também foram incluídas, mas acima de tudo por sua influência sobre os dramaturgos ingleses. Eu não poderia fazer jus ao expressionismo alemão, ao simbolismo russo e ao absurdismo francês sem abranger as histórias alemã, russa e francesa (o que exigiria, entre outras coisas, ter melhor fluência no alemão, no russo e no francês do que a minha).^[123]

HISTÓRIA DO TEATRO EM CINCO ATOS ATO 1: OS GREGOS

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, ARISTÓFANES E ARISTÓTELES

É provável que homens e mulheres estejam encenando histórias há milhares de anos (um subcampo inteiro da antropologia cultural se desenvolveu em torno dos rituais performáticos das antigas culturas), mas as primeiras peças vêm da Grécia antiga. O primeiro dramaturgo grego foi um poeta chamado Téspis, que emprestou seu nome a todo o empreendimento teatral. Nos primórdios do drama grego, os poetas costumavam recitar suas obras sozinhos no palco. Ao que tudo indica, Téspis introduziu a inovação do coro que cantava, dançava e recitava diálogos, fazendo um jogral com ele no palco. Uma vez que todas as peças de Téspis desapareceram, é impossível ter certeza sobre tudo isso, mas o “coro” – ou “grupo de personagens” que conversam com os heróis de uma peça – passou a aparecer em todos os dramas gregos posteriores.

Os grandes dramaturgos gregos que se seguiram a Téspis compunham suas peças para enormes anfiteatros, com capacidade para vinte mil espectadores; as peças eram apresentadas em festivais, em que os atores começavam ao cair da tarde e recitavam seus versos em voz alta por horas a fio, e onde as audiências provavelmente passavam os intervalos das peças festejando (e bebendo). Em um cenário assim, a atuação não era uma questão de convergir emoções pelo mover da cabeça, pela forma de expressão ou por um gesto gracioso. Os espectadores estavam longe demais (e provavelmente muito embriagados) para sutilezas.

Em vez disso, os atores usavam máscaras pesadas, cada uma das quais representava uma só emoção, e confiavam em suas falas para dar andamento à peça. Efeitos especiais eram limitados; o efeito visual mais elaborado era proporcionado por um guindaste que, rangendo, baixava até o palco um ator fazendo o papel de Zeus ou Apolo (daí a expressão *deus ex machina*, “deus surgido da máquina”, para descrever a aparição inesperada de uma divindade). As ações mais elaboradas – batalhas navais, terremotos, apunhaladas e crianças escaldadas – eram narradas pelo coro (grupo de quinze homens escolhidos meses antes para receberem um treinamento em canto, dança e exercícios físicos), que descrevia a ação que ocorria fora do palco.

Uma vez estabelecido o cenário, as peças gregas eram construídas como eventos esportivos: elas narravam histórias míticas em uma linguagem familiar, de modo que a plateia já soubesse quais eventos ocorreriam e quando esperar por eles. Uma peça grega normalmente tinha cinco partes (o que mais tarde serviu de modelo para a peça tradicional inglesa, em cinco atos): o *prólogo*, no qual a plateia se familiariza com o “contexto histórico” da peça; o *párodo*, a entrada do coro, que canta uma introdução à ação que se seguirá; os *episódios*, que

consistem em várias “cenas” diferentes entre os principais personagens da peça; os *interlúdios*, que ocorrem entre as cenas, indicando uma mudança de ação ou de lugar, e que consistem em comentários ou explicações recitadas (esses *interlúdios* podem requerer que o coro se movimente de um lado para o outro do palco, em uma progressão ritual, conhecida como *estrofe* ou *antístrofe*); e, finalmente, o *êxodo*, a última cena, com o clímax da peça. Conforme os episódios se desenrolavam rumo ao êxodo, a plateia os acompanhava, aguardando o momento de crise e o desenlace ou resolução, que vinha logo em seguida. O processo todo requeria simpatia para com o herói da peça, algo parecido com a emoção que se pode encontrar em um estádio de futebol, em um jogo em casa. O drama grego antigo, com suas *performances* de arena, seu figurino ritualístico e gestos indicativos da vitória, e sua dependência da simpatia da plateia, provavelmente lembrava mais um Super Bowl do que uma produção da Broadway dos tempos modernos.

Aristóteles, que viveu após os grandes dramaturgos gregos, codificou suas convenções em uma lei em seu livro *Poética*. O propósito da peça, escreve Aristóteles, é a *mimesis* – uma imitação da vida que garante ao espectador maior compreensão das verdades da existência. Para ser efetiva, essa mimese deve ser fortemente focada em uma parcela estreita da vida; assim, toda peça deve conter três “unidades”. A unidade do tempo decreta que uma peça deve acontecer ao longo de “um só ciclo do sol” (em outras palavras, centrado em um momento da mais alta significância, em vez de em uma vida inteira); a unidade de ação significa que a peça concentra todos os seus eventos em torno de um grande momento ou tema; já a unidade de cenário dita que a ação se dê, na medida do possível, em um só lugar físico. A tragédia, a mais poderosa forma de mimese, é a história de um herói que é “digno de

respeito (*spoudaiois*) e que comete um erro intelectual (e não moral) significativo, o que leva à sua queda, da felicidade para a desgraça”.^[124] Édipo, com a melhor das intenções, comete o erro de tentar evitar seu destino; Agamemnon, quando forçado a escolher entre dois males, opta pelo pior. A tragédia é bem-sucedida, escreve Aristóteles, quando evoca piedade (aquela emoção que sentimos quando vemos males imerecidos acometendo alguém) e terror (que nos acomete quando consideramos que esse mal imerecido também pode acontecer conosco). A implicação é clara: pisadas em falso são relativamente fáceis de evitar, mas mesmo o homem mais idôneo pode cometer um erro honesto que o levará à catástrofe: você também poderia ser Édipo. Se a tragédia quiser ser mimética, oferecendo ao espectador (ou leitor) maior compreensão, deve conter *catarse* – uma explanação clara de como o herói encontrou o desastre.^[125]

Ésquilo, Sófocles e Eurípides escreveram tragédias; Aristófanes, comédias. A comédia, dependente dos costumes e hábitos da época em que é apresentada para estabelecer contrastes chocantes em seu cerne, torna-se datada mais rapidamente do que a tragédia. Uma piada sobre política perde a graça fora de seu contexto (tente assistir a um monólogo de Jay Leno da era Bill Clinton), mas o perigo de escolhas erradas nunca desaparece. Os romanos, que vieram depois dos gregos e adotaram a maioria de seus princípios literários, escreveram mais comédias do que tragédias – razão por que nem os dramaturgos romanos, nem Aristófanes, são tão amplamente lidos hoje quanto os trágicos gregos.

No entanto, até as tragédias dos romanos eram inferiores às dos gregos. De maneira geral, o drama ocupava um lugar mais baixo no esquema social romano. Os grupos de teatro romanos, da mesma forma que as companhias de teatro gregas, atuavam em festivais. Contudo,

enquanto os festivais gregos tendiam a se centrar em torno da *performance* artística, os dramas romanos tinham de competir com outras *performances* mais espetaculares, como as lutas entre leões, corridas de bigas e batalhas de arena. (Em um de seus prefácios, o tragediógrafo Terêncio reclama que as duas primeiras apresentações de sua peça haviam sido canceladas porque a plateia debandou para assistir ao espetáculo dos gladiadores.) Os romanos não fizeram inovações nos temas dramáticos; estas só viriam com a Idade Média, quando os dramas gregos saíram de cena.

ATO II: MISTÉRIO E MORALIDADE

TODO-O-MUNDO

Não obstante tivesse incentivado a apreciação do teatro em forma de textos no ensino superior, o cristianismo não pôs um fim ao drama clássico; mas os bárbaros que invadiram Roma o fizeram. O drama clássico requeria espaço físico para seus espetáculos, além de atores que podiam dedicar semanas seguidas aos ensaios e ao treinamento, e de espectadores com tempo para se sentar e apreciar. Sem uma população ociosa e próspera, o drama clássico (assim como o futebol profissional) não teria tido espaço para existir. As apresentações não se extinguíram completamente, uma vez que os trovadores ambulantes, acrobatas nômades e palhaços ainda perambulavam pela Inglaterra e pela Europa durante toda a Idade Média, mas o *teatro* se desintegrou.

Não obstante, da mesma forma que o cristianismo remodelou a história – transformando os episódios articulados dos gregos em uma linha reta, que apontava para o apocalipse –, a Igreja cristã também conferiu ao drama um novo espaço físico, dentro do qual ele poderia se

reinventar. A Igreja, enquanto instituição, não estava particularmente entusiasmada com as apresentações em si. Os trovadores, os acrobatas e os palhaços eram conhecidos por sua moral flexível, e os bispos e os teólogos colocavam o drama clássico sob suspeita, por seu louvor a Zeus, a Apolo, a Atena e a outros “demônios”. O drama, porém, era deveras compatível com a visão cristã do mundo. Afinal, as peças eram estruturadas em torno da ação, e o cristianismo tratava dos atos de Deus na história, que eram cheios de sentido. As peças eram estruturadas com um começo, um meio, uma crise e uma resolução; o cristianismo situou o começo de sua história no Jardim do Éden; o meio, na existência de Israel como nação; a crise, na crucificação; e a solução, na ressurreição. E o cristianismo tinha seu próprio herói clássico em Cristo-Adão, uma figura composta, que tomou a decisão errada no Jardim do Éden e sofreu a catástrofe na cruz. Toda a história humana pós-ressurreição era um *denouement*, o desenvolvimento dos efeitos em cadeia desse único evento central.

Além disso, os rituais da Igreja eram em si mesmos teatrais, baseando-se em uma constante releitura da história da criação-crucificação-ressurreição. Os cultos nas igrejas incluíam até o diálogo. A leitura do Antigo Testamento, dos Evangelhos e de outras partes do Novo Testamento em voz alta durante os cultos era uma tentativa de trazer a palavra sagrada para a população em sua maioria analfabeta, muitas vezes na forma de conversas entre diferentes personagens bíblicos. Embora ninguém saiba com certeza quando foi que diferentes “atores” foram convocados para narrar os diálogos bíblicos, é provável que a parte dos hinos da celebração da Páscoa, que incluem o diálogo entre o anjo na sepultura e as três Marias que vieram para embalsamar o corpo de Jesus, tenha sido apresentada primeiro em forma de

dramatização. Inicialmente, essas partes eram lidas por vozes diferentes; e (quem sabe) acabaram sendo acrescentadas de palco e figurino. Talvez esse entretenimento adicional tivesse feito crescer a frequência às missas. Isso não passa de especulação, mas o que sabemos é que outras histórias bíblicas logo também seriam adaptadas para o teatro. Essas “peças misteriosas” (o “mistério” é usado aqui no sentido mais antigo, bíblico, de algo que estava escondido e agora seria revelado e explicado) recontavam as histórias da criação, da queda, de Caim e Abel, do dilúvio e Noé, da ressurreição de Lázaro, da Última Ceia – das cenas centrais da Bíblia, desde o início até o Juízo Final.^[126]

Em algum momento (incentivado, quem sabe, por um aumento na plateia ou pelo desejo da Igreja de evangelizar), o drama começou a se voltar para fora. Essas peças teatrais de mistério se transferiram do centro do culto para o centro das atividades da vila – para o mercado público. Nesse processo, as peças teatrais de mistério adquiriram os primeiros patrocinadores corporativos. A associação dos pintores arrumou o cenário do dilúvio para a peça de mistério da arca de Noé, enquanto a dos carpinteiros construía a arca; a associação dos padeiros preparou uma última ceia caprichada; e a dos ourives criou as joias que os três Reis Magos ofereceram ao Menino Jesus. Em certo ponto, o uso das associações pelas companhias teatrais para fornecimento de produtos cresceu de forma tão desavergonhada que a cidade de York pôs um sinal de interdição nas placas das associações. A “secularização” das peças se estendeu de forma a criar enredos secundários igualmente chamativos; a peça de mistério da arca de Noé passou a incorporar um enredo paralelo sobre a mulher de Noé e sua relutância em entrar na arca. A peça paralela dos pastores trata basicamente do roubo de ovelhas, e o Menino Jesus aparece muito de relance na parte final.

Essas peças teatrais de mistério não são descendentes diretas das tragédias gregas; sua origem é totalmente diferente. Ainda assim, há certas vias de continuidade. Como os dramas gregos, as peças de mistério oferecem ilustrações de verdades sobre a existência, e não estudos psicológicos de personagens individuais. A esposa de Noé, uma verdadeira bruxa medieval que ralhava com o marido e jurava em nome de Jesus Cristo, é um anacronismo ambulante, mas seu lugar na história ilustra a redenção de pessoas que não merecem a graça. As peças teatrais de mistério eram repletas de tipos e generalizações, designadas para ilustrar *qualidades*, e não *personalidades*.

Com o tempo, as *peças teatrais de moralidade* – explorações alegóricas das qualidades dos personagens – se divorciaram de seu fundamento nas histórias bíblicas e passaram a valer por si mesmas. As peças de moralidade contam a história de personagens que representam o homem lutando com abstrações encarnadas: o Desejo, a Ambição, a Ganância, a Preguiça. Ele é aconselhado, em suas lutas, por anjos bons e maus, que o encorajam a escolher, em vez disso, companheiros como a Amizade, a Confissão e a Penitência. *The Castle of Perseverance* [O Castelo da Perseverança] estrela a Humanidade e sua tentação (bem-sucedida) pelo Desejo lascivo, pela Carne e pelo Prazer; depois da morte da Humanidade, a Misericórdia, a Justiça, a Paz e a Verdade (as “quatro filhas de Deus”) discutem se vão permitir que ela entre no céu. *Todo-o-Mundo*, a peça teatral de moralidade medieval mais conhecida, põe a Morte no palco para informar a *Todo-o-Mundo* de sua morte iminente. Os companheiros de *Todo-o-Mundo*, da Riqueza à Amizade, logo o abandonam, deixando apenas as Boas Ações a seu lado.

Perto do século XV, a encenação de peças havia sido inteiramente removida do espaço da igreja. As companhias de teatro começaram a

transportar seus cenários em carroções e a viajar de cidade em cidade com suas peças de mistério e moralidade; o drama ganhou seu próprio espaço teatral ao ar livre. Os atores recitavam suas falas perto das plateias, que podiam ver as emoções claramente estampadas em suas faces livres de máscaras.

ATO III: A ERA SHAKESPEARE

CHRISTOPHER MARLOWE, WILLIAM SHAKESPEARE

“Ó que mundo de lucros e deleites, / De poder, de honra e de onipotência!”, exclama Dr. Fausto, o herói desconcertante de Christopher Marlowe. “Tudo o que anda entre os silentes polos / Deve cair em meu poder!” A possibilidade de controlar o mundo era nova para a Renascença; o conhecimento crescente do universo físico parecia prometer uma nova dominância sobre ele. Pela primeira vez, o homem não era mais apenas uma alma pairando entre o céu e o inferno, esperando até o fim de seus dias na terra para começar sua verdadeira vida no paraíso. Ele era uma *personalidade* – nas palavras de Jacob Burckhardt, um “homem multifacetado”, um indivíduo livre, com poder de atuar no mundo e mudá-lo. O *Todo-o-Mundo* lacônico e alegórico do drama medieval havia se tornado uma *pessoa*, cheia de complexidades, ambições e potencial.

Shakespeare domina a Renascença, mas a primeira “pessoa” do drama inglês pertence a Christopher Marlowe. Este, que era dois meses mais velho do que Shakespeare, já estava escrevendo por volta de 1580, dez anos antes de as primeiras “histórias dramáticas” de Shakespeare serem encenadas. Uma de suas primeiras peças, *Tamerlão*, sobre o temível conquistador mongol que se autodenominava o “flagelo de

Deus”, rejeita a noção de que Tamerlão poderia ser um instrumento do desígnio divino; pelo contrário, é um ser humano pensante e ativo. “A natureza”, conta Tamerlão a uma de suas vítimas,

Nos ensina a ter mente curiosa;
Nossa alma, que pode compreender
A maravilhosa máquina do mundo
E medir cada curso dos planetas,
Indo atrás de saber ilimitado,
Mutável como o jogo das esferas,
Nos esgota sem nunca descansar.[127]

Em *A História Trágica do Doutor Fausto*, Marlowe pega Todo-o-Mundo e transforma aquele personagem lacônico em um *indivíduo*. Fausto, escalando incansavelmente “as montanhas do conhecimento infinito”, depara-se com a mesma escolha que é dada a Todo-o-Mundo: conhecimento e riqueza na terra ou bênção no céu. Ao contrário de Todo-o-Mundo, Fausto escolhe a terra; como qualquer bom estudioso da Renascença, ele é incapaz de virar as costas para o conhecimento do mundo físico, mesmo que isso signifique sua danação.

E, no final da peça, Fausto tem ambas as coisas: o conhecimento e o inferno. A Renascença (e, mais tarde, o iluminismo) louvava a capacidade humana de atuar: levantar uma situação, analisá-la, decidir sobre o curso de uma ação a tomar e executá-la com sucesso. Entretanto, os dois maiores dramaturgos da Renascença são céticos em relação ao ingênuo otimismo renascentista. Shakespeare escreve comédias, tragédias e histórias – mas nunca escreve sobre vitórias. Mesmo os finais felizes de suas comédias são agrídoces, com o coração partido por mal-entendidos do passado e a possibilidade de dissolução futura. Os heróis de Shakespeare são pensativos e capazes de agir, mas também são infelizes, conflituosos e divididos contra si mesmos.

A literatura (e a arquitetura) grega foi redescoberta ao longo da Renascença, e Shakespeare obviamente está consciente das leis da forma dramática de Aristóteles: ele escreve suas peças em cinco atos e faz uma tentativa hesitante de manter as unidades. Contudo, pede à sua plateia que simpatize com seus heróis, não por causa de sua idoneidade moral, mas porque suas motivações têm credibilidade psicológica. A demanda de Lear, de que suas filhas o amassem mais do que a seus maridos, é distorcida, mas pateticamente real. A indecisão de Hamlet nos faz ranger os dentes, mas sua falta de vontade de deflagrar a guerra no meio de sua família nos é perfeitamente compreensível. Ricardo III é um monstro moral, mas um político eficiente, um individualista que olha primeiro para seus próprios fins, em detrimento do bem maior; bem diferente de Édipo, que tem a nobreza de fazer o que é melhor para as pessoas, mesmo diante de uma catástrofe pessoal.

E é claro que todos esses homens terminam mal. A Renascença via o homem como um ser livre para escolher seu próprio caminho, em vez de atado ao desígnio preordenado de Deus; os heróis de Shakespeare são livres, mas estão longe de ser felizes. “O mundo é um grande palco”, escreveu Shakespeare, em uma das frases mais citadas de *Como Quiserem*:

E os homens e as mulheres são.
Têm as suas entradas e saídas,
E o homem têm vários papéis na vida,
Seus atos sendo sete [...]
Então, a última cena,
Que põe um fim a essa vária história:
É a segunda infância, o próprio olvido.
Sem sentidos, sem olhos, sem mais nada.[128]

O drama grego encenava, de forma ritual e com gestos estilizados, o lugar do homem em um mundo governado por forças imutáveis; o

homem nem sempre podia evitar quebrar as regras do universo, mas pelo menos sabia por que o caos resultante se abatia sobre ele. Já o drama medieval encenava, de forma ritual e usando a Bíblia como roteiro, o lugar do homem em um universo compreensível, em que Deus já havia determinado o começo, o meio e o fim. Entretanto, nesse terceiro ato do drama humano, que era um tempo de descoberta constante, em que ninguém sabe qual será a próxima coisa que o astrônomo poderá ver no céu, os atores estavam no palco encenando uma peça sem fim predeterminado. Os cientistas e os filósofos renascentistas podem ver esse fim indeterminado como algo glorioso, trazido pelo poder crescente do homem sobre o universo; Shakespeare não está tão seguro disso.

A era de Shakespeare foi encerrada não por algum movimento intelectual, mas pela política. O teatro – sem falar na economia da Inglaterra – floresceu sob Elizabeth I e seu herdeiro, Jaime I. A poderosa ala puritana do Parlamento, porém, achou que o filho de Jaime I, Carlos I, não era protestante o bastante; deflagrou uma Guerra Civil, exilou o rei (e o executou mais tarde) e fez campanha contra todas as coisas católicas tidas como libertinas. Todas as esculturas e toda arte que tinham aspecto de ícone foram destruídas; os teatros, considerados centros de imoralidade pública, foram fechados; a Inglaterra estava sob o domínio de Oliver Cromwell. Os dramaturgos ingleses fugiram para a França ou se aposentaram; os atores procuraram outros empregos; o “espírito do drama elisabetano foi completamente extinto”.^[129]

Esse grande rompimento ilustra, de forma mais clara do que qualquer discussão teórica, o quanto o teatro é diferente do romance, ou da autobiografia, ou da obra de história. Se algum governo declarasse os romances como imorais, os romancistas começariam a escrever clandestinamente de imediato; memorialistas escreveram suas histórias

nas prisões de regimes repressivos, em segredo. No entanto, as peças teatrais não podem ser mantidas em um quarto secreto. Elas precisam de espaço para viver, do contrário morrem.

ATO IV: HOMENS E COSTUMES

*MOLIÈRE, WILLIAM CONGREVE, OLIVER GOLDSMITH, RICHARD BRINSLEY
SHERIDAN, OSCAR WILDE*

Até sua morte, em 1659, Cromwell continuou tentando “consertar” a sociedade governando-a de acordo com princípios puritanos e banindo (entre outras coisas) as corridas de cavalos, a dança e o Natal. Contudo, em 1660, o Parlamento rejeitou a comunidade puritana e reconduziu ao trono o herdeiro de Carlos I, Carlos II, de volta do exílio. E houve grande júbilo, não tanto por causa de Carlos II – que era inclinado a se meter em rixas de bordel, tumultos de rua, brigas de bar e confusões desse tipo –, mas por conta da extinção do governo de Cromwell. O teatro teve um retorno expressivo. Carlos II emitiu licenças para duas companhias de teatro, que declarou serem os dois únicos teatros legais de Londres (vem daí a expressão “teatro legítimo”). As casas de espetáculo foram reconstruídas – mas com uma diferença. O teatro dos tempos de Shakespeare havia se desenvolvido a partir do drama de mercado público, de raiz, da Idade Média. O teatro da “Restauração” era uma instituição de elite, tocada por aristocratas e licenciada pelo rei. As casas de espetáculo de Shakespeare tinham lugar para 1.500 pessoas sentadas e entradas de baixo custo para quem quisesse assistir em pé. As novas casas londrinas tinham lugar para, no máximo, quinhentas pessoas, sem espaço para as pessoas simples, da classe trabalhadora, assistirem em pé.

E as peças a que as plateias prósperas assistiam eram muito diferentes das peças da Renascença. O fim do século XVII e o início do XVIII foram tempos de incertezas políticas, ao longo dos quais os filósofos estabeleceram argumentos contra as velhas hierarquias que governavam a sociedade por séculos. A monarquia inglesa, ao contrário de outras, sobreviveu às suas crises, mas a velha ordem não era mais como antes. Carlos II era um leviano controlado por suas amantes, e sua corte – aqueles aristocratas que teoricamente receberam de Deus a tarefa de governar seus súditos – era ainda pior. A monarquia também não se deu bem nos anos subsequentes. O herdeiro de Carlos II, o católico Jaime, de repente tornou-se pai, ocasião na qual os ingleses, incapazes de suportar o cenário de uma dinastia católica, se livraram dele e importaram o holandês Guilherme, levando-o na rédea curta por meio de restrições. Foi uma era de ideais políticos elevados e compromissos práticos, de retórica da liberdade do homem combinada com constrangimentos reais sobre a existência humana, de um grande respeito pelo homem comum, combinado com uma desconfiança realista sobre o que esse homem comum poderia fazer se lhe fosse realmente possível assumir o controle.

Na ausência das velhas certezas e dos velhos deuses, a Restauração e a sociedade do século XVIII voltaram-se para novas estabilidades, combinando uma nova paixão pela arte e pela escultura clássicas (estruturadas, simétricas, estáveis e governadas por leis invariáveis) com um respeito infinito pelos bons costumes. Eles se tornaram uma forma de vencer as incertezas de uma sociedade em rápida transformação. Os costumes reforçaram a existência de uma classe superior (além da média alta, média, média baixa e trabalhadora) em um mundo em que os filósofos rejeitavam a hierarquia; Rousseau poderia até escrever sobre a

igualdade radical, mas o homem das ruas ria da incapacidade do vizinho de acertar o nó da gravata.

O teatro da Restauração e do século XVIII se manteve fiel às formas clássicas – mas zombava da obsessão da sociedade com os costumes, especialmente aqueles que diziam respeito ao sexo e ao casamento. E os maiores dramaturgos da Restauração e do século XVIII são pessimistas sobre a natureza humana, à semelhança de Shakespeare. Nas peças de Oliver Goldsmith e de Molière, os personagens usam os costumes como armas que lhes permitem fazer o que quiserem; uma face selvagem, faminta de poder, rosnava debaixo da máscara dos bons costumes. Locke e Rousseau podiam até discutir sobre a natureza humana com toda a calma, mas Goldsmith e Molière eram questionadores incansáveis, que gritavam aos quatro cantos: “Você acha que o homem é governado pela razão? Venha e veja como os seres humanos *realmente* são”.

Em uma era em que cientistas, políticos, historiadores e romancistas anunciavam que o homem estava ascendendo às estrelas, os dramaturgos – aqueles que realmente tinham que colocar os personagens no palco para *atuar* – não estavam convencidos disso. Suas peças eram cheias de concessões, estupidez, grosserias, malícia, maldade e todos os atentados contra o pudor. Seus heróis de classe alta eram tiranos e levianos. O Sr. Marlow de Goldsmith anuncia orgulhoso que só pode se divertir na companhia das mulheres comuns, a quem pode seduzir sem se sentir culpado. Goldsmith chega a ponto de pôr seu herói “de classe baixa”, Tony Lumpkin, no centro da história. Os personagens de classe mais baixa, argumentava ele, têm um leque muito maior de emoções e qualidades para apresentar, porque a moda não os havia tornado todos iguais, forçando seu caráter à uniformidade. Será que a plateia elitista

entendeu a chacota contra eles? Aparentemente, não; eles riram de Tony Lumpkin e aplaudiram quando Marlow conquistou a moça.

Os “costumes”, esse molde artificial dado ao caos da vida, eram ordenados por uma sociedade que acreditava nas regras e no funcionamento regular, científico e sistemático do universo. A comédia de costumes satirizava as regras e, ao fazer isso, revelava certa desconfiança contra a ordem dada pelo homem ao mundo. Essas comédias, no entanto, ainda eram fiéis às convenções clássicas da peça – a estrutura de cinco partes, a unidade de tempo, espaço e ação. Essa estrutura “neoclássica” transformava a dramaturgia em uma atividade racional; à moda do iluminismo, a razão, parte mais importante do homem, exercia firme controle sobre a imaginação.

ATO V: O TRIUNFO DAS IDEIAS

*HENRIK IBSEN, ANTON TCHEKHOV, GEORGE BERNARD SHAW, T. S. ELIOT,
THORNTON WILDER, EUGENE O'NEILL, JEAN-PAUL SARTRE, TENNESSEE
WILLIAMS, ARTHUR MILLER, SAMUEL BECKETT, ROBERT BOLT, TOM STOPPARD*

Os românticos do século XIX revoltaram-se contra essa visão iluminista dos homens como máquinas pensantes. Para eles, a emoção e a criatividade eram muito mais importantes do que a racionalidade; o dramaturgo não era um artista, mas um gênio não limitado pelas convenções e pelas regras. No final do século XIX, os dramaturgos começaram a se livrar daquelas ideias aristotélicas em favor de formas mais amplas, mais livres e mais angustiadas.

Os românticos rejeitavam não apenas a estrutura ordenada da peça clássica, mas também o otimismo do iluminismo, que anunciava que o mundo poderia ser classificado, ordenado e dominado. Eles escreviam

com a consciência de que a meta do ser humano sempre excederá sua capacidade de compreensão e que nenhum conhecimento jamais vai satisfazer seus desejos mais profundos.

Os poetas românticos eram presas da *Angst*,^[130] da depressão e da autodepreciação, e suas peças eram “dramas poéticos”, peças-poemas selvagens, fantásticas, que não caberiam fisicamente no palco do século XIX. Lutando contra a estrutura do iluminismo, esses poetas continuaram presos às convenções do palco até a primeira parte do século XX.

Os dramaturgos modernos, liderados por Bertolt Brecht (nascido pouco antes da virada do século), tiveram uma epifania: eles rejeitaram as “convenções realistas” do palco, a fim de retratar a vida com mais verdade. O “realismo teatral” – preservando a ilusão de que a ação no palco era “real”, por meio de cenários tradicionais, diálogo natural e da observância da “quarta parede” entre a plateia e os atores – era visto agora como cúmplice da ilusão de ordem, uma estrutura falsa que (como as maneiras do século XVIII) encontrava regras imaginárias em um mundo que, na verdade, era feito de caos e desordem.

Brecht, que provavelmente foi o teórico mais influente do teatro desde Aristóteles, rejeitava a ideia de que algum destino inevitável governasse a existência humana e nos conduzisse rumo a um fim significativo. Em suas peças, ele também rejeitava a estrutura tradicional da peça que leva a um clímax; no “teatro épico” brechtiano, não há mais “fim decretado”, nenhuma “solução” resultante das ações dos personagens. Em vez disso, essas peças se constituem de uma série de eventos interligados, que dizem respeito não a heróis ou homens de ação, mas (nas palavras do amigo e estudioso de Brecht, Walter Benjamin) ao “herói não trágico”, um ser pensante que abria seu caminho de episódio em episódio.

Em seu esforço por fazer a plateia livrar-se de sua preocupação com a ordem, Brecht prescrevia a introdução de intervalos “para destruir a ilusão” e “capacitar a plateia para adotar uma atitude crítica”. A “quarta parede” também desaparece: “O palco ainda está elevado”, escreve Benjamin. “Ele, porém, não se eleva a partir de profundidades imensuráveis: ele se tornou uma plataforma pública.”^[131] Em outras palavras, *não há* mais o “palco”, nenhuma plataforma elevada, no qual qualquer membro da sociedade tem algum direito de fazer pronunciamentos sobre o certo e a ordem; atores e plateia estão agarrados às ideias da peça. Em uma peça brechtiana, assim como em *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*, de Tom Stoppard, ou em *Equus*, de Peter Shaffer, parte da plateia poderia estar sentada no palco; os atores também poderiam descer do palco para se sentar na plateia. O diretor Thornton Wilder fala diretamente à plateia, apresentando os atores por seus nomes reais. Ele não quer que a plateia se perca na história de Emily e George; ele quer que a plateia os mantenha em mente do começo ao fim.

No drama de língua inglesa, dois movimentos “brechtianos” foram particularmente difundidos: o drama simbólico e o “teatro do absurdo”. O simbolismo é baseado em parte no trabalho do poeta francês Stéphane Mallarmé, que declarava que o drama deve ser “evocativo, em vez de descritivo, e se valer mais da sugestão como algo oposto à afirmação”.^[132] Mallarmé foi um passo além de Brecht (que não tinha objeções particulares ao cenário ou aos figurinos); ele queria que a peça teatral fosse despojada e “desteatralizada”, reduzida à nudez, de modo que o dramaturgo pudesse oferecer à plateia *símbolos* óbvios. Para o simbolista, a aparência ordenada do mundo é um véu que esconde a verdadeira realidade; o único meio de retirar o véu é pelo uso de

símbolos capazes de levantá-lo momentaneamente e nos dar uma ideia do que está por trás dele. O drama simbólico (tal como *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, que apresenta uma mulher enterrada na areia até a cintura, mas consciente de sua difícil situação somente em vislumbres passageiros) esboça diálogos oblíquos, não realistas, pausas longas e disruptivas, e pouca ação.

O “teatro do absurdo” rejeita o realismo teatral não tanto porque as convenções do teatro sejam inadequadas, mas porque as explicações tradicionais sobre o sentido da vida são inadequadas em si mesmas. Para citar o dramaturgo Eugène Ionesco, o homem está “perdido no mundo [e] todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”. Assim, o teatro do absurdo elimina causa e efeito, transforma os personagens em tipos em vez de retratos, e reduz a linguagem a um jogo que não tem o poder de veicular conhecimento. *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, publicado em 1952, é “teatro do absurdo”. Faltam-lhe enredo, desenvolvimento de personagens, cenários (para aquele assunto), levando a plateia à conclusão de que a vida também não tem enredo, personagens, cenário nem qualquer possibilidade de comunicação dotada de sentido. Os dramaturgos que usam os princípios do “teatro do absurdo” não pertencem a nenhuma escola particular, visto que insistem que qualquer acordo compartilhado entre as mentes seja uma ilusão; cada escritor é, por definição, “um indivíduo que se refere a si mesmo como um intruso solitário, afastado e isolado no seu mundo particular”.^[133] No entanto, eles compartilham uma atitude: para eles, todas as certezas caem por terra, sejam elas religiosas, políticas, sejam científicas. O “absurdo”, escreve Ionesco, “é aquilo que é destituído de propósito [...]. Arrancado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido”.^[134]

O teatro do absurdo foi uma expressão do desespero moderno, mas nem todo dramaturgo moderno está afundado no desespero – e nem todos escolheram expressar suas dúvidas sobre a vida por meio de símbolos ou do absurdo. Tennessee Williams, Arthur Miller, Robert Bolt e outros podem tomar algo emprestado de Brecht (o homem comum de Bolt em *A Man for All Seasons*^[135] [O Homem que não Vendeu sua Alma] não é tão diferente do diretor de peça de Wilder), mas permitem que suas histórias se desdobrem dentro de certos espaço e tempo: a Inglaterra dos Tudor, a Nova York dos anos 1940, um apartamento quente em um bairro polonês. Os dramaturgos que mantêm certo nível de realismo dramático em suas peças encontram verdade nas ações dos personagens; eles acreditam que uma plateia seja capaz de reconhecer a semelhança humana nas ações e nas motivações de outra pessoa. Tom Stoppard faz uma afirmação sobre a linguagem ao permitir que Rosencrantz e Guildenstern desapareçam no meio de um redemoinho de confusões e absurdos no final de sua peça; mas Arthur Miller nos fala sobre o capitalismo americano em seu retrato psicológico detalhado de Willy Loman, comerciante sexagenário, e Tennessee Williams escreve sobre o capitalismo americano em seu retrato de uma bela mulher sulista alcoólatra. Nas palavras de Anne Fleche, o drama realista “proporciona uma motivação para o diálogo, uma razão de ser. Ele promete uma inteireza de sentido, uma lógica que conecta os personagens [...]. Os pensamentos estão *conectados* pelo diálogo; eles se tornam lúcidos e perceptivos”.^[136] O simbolismo e o absurdo rejeitam a possibilidade de que as palavras possam revelar quaisquer verdades sobre a existência humana; o realismo dramático mantém sua confiança na linguagem. Ambos os tipos de drama continuam a existir lado a lado.

O PROPÓSITO DA PEÇA TEATRAL (OU POR QUE COMPRAR UM INGRESSO?)

Em 1959, o dramaturgo Harold Hobson – ao deparar com peças cheias de símbolos de absurdos – escreveu indignado: “Está na hora de alguém lembrar nossos dramaturgos de vanguarda que a função principal do teatro é proporcionar prazer [...]. O dever do teatro não é tornar as pessoas melhores, mas torná-las felizes de forma inofensiva”.^[137]

O debate sobre o que o teatro deve fazer não parou mais desde então. O teatro “sério” – seja ele realista ou não – continuou a atrair uma plateia considerável, mas, desde os tempos da Restauração e a eliminação de ingressos baratos para pessoas mais simples, os teatros “popular” e “sério” (leia-se de “entretenimento” e “exploração de ideias”) continuaram a divergir. Brecht e seus seguidores desnudaram o palco e mandaram os atores para a plateia. O teatro “popular”, no entanto, desenvolveu um estilo bem diferente: o melodrama, que vendeu centenas de milhares de ingressos a mais do que o teatro sério. No melodrama, o bem e o mal eram claramente definidos, e o vilão recebia o que merecia, enquanto a plateia aplaudia de forma frenética. O melodrama – com sua afirmação de amor dentro do casamento, do patriotismo, da afeição materna e dos perigos das dívidas, dos jogos de azar e da bebida – era assistido pela maior parte das pessoas, enquanto os intelectuais iam prestigiar apresentações de *No Exit*. Na América, *A Cabana do Pai Tomás* tornou-se um dos melodramas de maior sucesso de todos os tempos, com mais de quinhentas empresas de turismo promovendo-o (“Muitos atores passaram a vida toda atuando em *Pai Tomás*”, observa Daniel Gerould).^[138] *Under the Gaslight* [Sob a luz a gás] apresentava a pobreza de Londres à plateia e terminava com uma

pobre filha de trabalhadores resgatando uma vítima (um veterano de guerra de um braço só) amarrada aos trilhos de um trem que se aproximava (uma imagem que se tornou emblemática do melodrama).

O melodrama significava entretenimento, mas também representava uma terceira via para a verdade; como Peter Brook escreve em seu conhecido estudo *The Melodramatic Imagination* [A Imaginação Melodramática], o melodrama nasceu em tempos de “liberdade radical”, quando as plateias necessitavam “da promessa de um universo moralmente legível para aqueles dispostos a ler e interpretar seus sinais apropriadamente”. O drama realista reivindicava que os seres humanos seriam capazes de encontrar a verdade em retratos psicológicos cuidadosos, tornando a mente um lugar em que a conexão entre as pessoas fosse possível; drama não realista afirmava a existência do bem e do mal supremos, e que, “mesmo diante de um abismo, o homem pode optar por acreditar no bem e no mal”.^[139] O melodrama já não é mais apresentado hoje não porque ninguém mais acredite no bem e no mal, mas porque a função do melodrama foi transferida para os filmes arrasa-quarteirão exibidos no verão, com seus bandidos, mocinhos e finais felizes.

O teatro sério, que concorre tanto com os filmes quanto com o espetáculo *Cats*, permanece em crise perpétua. Em sua melhor *performance*, uma peça séria fornece o que Peter Brook chamava de “Teatro Sagrado” – um lugar em que o espectador pode ver “a face do invisível por meio de uma experiência no palco, que transcende suas experiências de vida. Eles defenderão que *Édipo* ou [...] *Hamlet* ou *As Três Irmãs*, apresentados com beleza e amor, inflamam o espírito e lhes oferecem um lembrete de que a monotonia diária não é tudo o que

existe”.^[140] Nem sempre, porém, é isso o que acontece com o teatro sério, que foi acusado, com razão, de ser ininteligível e obscuro.

Em *Equus*, a última peça de nossa “Lista Comentada de Leituras”, Peter Shaffer expressa sua busca por alguma conexão com o inefável que não pode ser veiculado apenas com palavras, mas que demanda discurso e ação. Como isso será veiculado no futuro (as técnicas de simbolismo e teatro do absurdo se tornaram, de certa forma, obsoletas) ainda é uma pergunta sem resposta. A Netflix e a Hulu, para não mencionar os filmes, não acabarão com o teatro, da mesma forma que o *e-book* não acabou com o livro impresso; vale a pena notar como muitos dramaturgos (o mais notável é David Mamet, cujas peças podem muito bem constar de uma futura lista de dramas clássicos) também escrevem roteiros de cinema enquanto continuam totalmente engajados com o teatro.

Mas não há um acordo particular entre os dramaturgos contemporâneos quanto ao grau de realismo necessário para uma plateia que está familiarizada com as convenções do cinema. Como o romance, o drama também viu algo como um afastamento da abstração: “Se eu ler mais um artigo sequer sobre nossa obrigação de evitar a narrativa e o realismo, porque a TV e o cinema já fazem isso, e que o nosso papel é ‘forçar os limites’”, escreve a dramaturga Theresa Rebeck, “eu vou vomitar. Esse elitismo está afastando as plateias”.^[141] “A plateia precisa ter clareza sobre o que está acontecendo no palco”, insistiu a dramaturga Marsha Norman:

A televisão faz um trabalho tão importante em torno de temas sociais, com dramas familiares pessoais, o tipo de coisa que era a base principal de certo segmento de dramaturgos como, por exemplo, Arthur Miller [...]. Coisas assim realmente são mais bem-feitas pela televisão [...]. O que procuramos no teatro são coisas que só o teatro pode fazer, e não o que a TV e o cinema podem fazer melhor.^[142]

O que o teatro pode fazer melhor do que a TV é *imaginar*. O diálogo de Norman é realista, mas seus cenários são simples (sua peça *Trudy Blue* opera “no ritmo do pensamento”, e a personagem se imagina passando de cenário em cenário, enquanto os atores não usam nada mais do que cinco cadeiras e uma mesa), e Norman identifica esse “faz de conta” como a força do teatro. No entanto, é notável que seu faz de conta envolve o desenvolvimento dos personagens; embora isso tenha retido alguns elementos de não realismo dramático, o teatro contemporâneo parece ter se afastado das “peças de ideias” simbólicas e filosóficas e retornado à exploração da personalidade humana.

COMO LER UMA PEÇA

Comparadas com os romances e as autobiografias, as peças teatrais são geralmente bastante curtas. Isso pode permitir que você adicione um passo no processo de leitura: antes do “primeiro nível de investigação” da leitura, tente reservar algum tempo para ler a peça toda de uma só vez, em uma sentada, sem parar nem desviar o olhar. Afinal de contas, uma peça é construída para ser encenada em uma só noite; e como a atuação se dá no tempo, a produção sempre progride e nunca regride. Romances, autobiografias e histórias são pensados para serem lidos devagar, com tempo reservado à meditação e com a liberdade de voltar atrás e comparar as conclusões do autor com suas premissas. Um dramaturgo, porém, sabe que a plateia não poderá se dar ao luxo de ficar contemplando. Sua primeira leitura deve refletir essa realidade.

Se não tiver tempo para fazer isso (com algumas peças mais compridas, como as de Shakespeare, você também poderá achar isso muito enfadonho), poderá avançar diretamente para o primeiro nível da investigação.

PRIMEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO GRAMATICAL

Da mesma forma que você fez com a leitura de romances, faça as seguintes perguntas básicas: quem são essas pessoas? O que acontece com elas? E de que forma elas estão diferentes ao final? Durante a leitura, se sentir que uma cena em particular é essencial – mesmo que não saiba muito bem por que razão –, marque o lugar ou dobre o canto da página, de modo que possa retomá-la depois que terminar sua leitura de primeiro nível.

Confira título, capa e organização geral da peça. Leia a capa e a contracapa; escreva o nome da peça, o nome do autor e a data de composição em seu diário. Logo abaixo, faça uma nota sobre a época a que o autor pertence. Trata-se de uma peça grega antiga ou inglesa da Restauração; é uma peça americana do pós-Segunda Guerra Mundial? Se conseguir reunir alguma informação útil sobre o autor ou sobre a estrutura da peça, anote também: isso pode ajudá-lo a fazer uma leitura mais completa. Na contracapa de *Rosencrantz e Guildenstern Morreram* lê-se: “A realidade e a ilusão se misturam [...]. O destino conduz nossos dois heróis a um fim trágico, mas inevitável”. Tomando conhecimento disso, você não esperará cenas realistas e estará em condições de pesquisar o “inevitável” ao longo da leitura.

Depois, dê uma olhada nas divisões da peça. Observe o número de atos: três, quatro, cinco, um só? A peça é fiel à estrutura clássica, ou é episódica, como as peças brechtianas? É dividida em duas partes simétricas? Nesse caso, procure por um “gancho” no final da primeira parte. Há prólogo ou epílogo separado? Estes provavelmente são lugares propícios para uma declaração de propósitos introdutória ou final. A

peça em dois atos *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, encerra com uma cena separada, o *réquiem*: “Tudo o que ele precisava era de um pequeno salário!”, grita a esposa do vendedor, mas seu filho responde: “Ninguém precisa só de um salário” – um dos temas organizadores da peça.

Se você encontrar orientações de palco, leia-as cuidadosamente. Ao começar a ler, preste atenção às orientações de palco, tanto as descrições quanto as notas sobre a movimentação dos atores no palco. Peças mais antigas muitas vezes contêm muito pouca (ou nenhuma) orientação de palco: “Édipo entra em cena” é praticamente toda a instrução que você encontrará em *Édipo Rei*, e mesmo esta foi introduzida pelo tradutor da peça. Entretanto, se ler com atenção o que os personagens estão fazendo, achará pistas nos discursos que o ajudarão a visualizar as ações no palco. “Hamlet está louco e assassinou Polônio”, anuncia o rei, “e após, puxando o corpo, se afastou do quarto de sua mãe”. Hamlet acabou por matar Polônio, mas se não fosse por essas palavras do rei, não saberíamos o que ele fez em seguida.

Os roteiros mais recentes têm maior probabilidade de expor a cena com mais detalhes: “Assentado em uma cadeira confortável, a uma mesa de carvalho forte e robusta”, escreve George Bernard Shaw em *Santa Joana*, “o capitão exhibe seu perfil esquerdo. O mordomo está em pé do outro lado da mesa encarando-o, se é que uma postura como essa pode ser chamada de estar em pé. O vão entre os vidros da janela do século XIII está aberto atrás dele. Perto de lá, em um canto, há uma torre com portas estreitas arqueadas que levam para uma escada em espiral que desce até o jardim”. Shaw não poderia ser mais específico.

A que conclusão você pode chegar? Os cenários de *Édipo Rei* não são indispensáveis para o sentido da peça. Ela tem sido encenada com figurino moderno; ambientada no sul dos Estados Unidos, nos tempos anteriores à Guerra de Secessão; com uso de máscaras japonesas; como uma produção em defesa do afro-americano (como em *Hamlet*, com vários graus de sucesso). *Santa Joana*, por outro lado, só pode ser encenada na França do século XV. Quando um diretor fornece esse nível de detalhe, ele pretende que você faça anotações. Não basta ler essa descrição às pressas e avançar para o diálogo. Em vez disso, invista algum tempo para imaginar a cena em sua mente: assim, quando você encontrar um trecho-chave, como a fala do rei citada anteriormente, faça uma pausa para visualizar a ação que está sendo descrita.

Pode ser bastante útil esboçar o cenário e o mobiliário e, em seguida, na medida em que lê, marcar com um lápis quaisquer movimentações indicadas pelo dramaturgo. Sempre que o escritor gasta tempo para escrever essas orientações, como [*levantando-se*] antes do diálogo entre os personagens ou [*atravessa o palco pelo lado esquerdo*], ele está enfatizando aquela ação a fim de chamar a atenção para algo no palco: seja a fala, o ator, seja outro personagem. Se o personagem “cruza o palco à esquerda”, será que está se dirigindo a outro personagem ou a um espaço vazio, à sombra de uma árvore ou à soleira de uma porta?

Faça uma lista dos personagens à medida que lê. Diferentemente do romance, que apresenta os personagens, um a um, ao longo da leitura, a peça geralmente apresenta a lista dos personagens logo no início. Passe os olhos nessa relação; se preferir, faça uma nota para cada personagem em seu próprio diário, de modo que possa formular frases descritivas de cada um. (Você poderá sentir-se mais inclinado a fazer isso quando a

quantidade de personagens lhe parecer muito extensa ou confusa.) Nas peças contemporâneas, há casos em que a lista de personagens inclui o nome de atores que estrelaram o papel. Assim, em *Um Bonde Chamado Desejo*, você descobrirá que Marlon Brando foi o primeiro ator a fazer o papel de Stanley Kowalski, com Jessica Tandy como Blanche DuBois. Às vezes, isso pode ajudá-lo a visualizar um personagem, uma vez que o diretor vai convocar um ator que seja fisicamente o mais adequado para o papel na estreia da peça.

Procure por descrições físicas dos personagens ou “indicadores” explicativos de emoções. Shaw oferece as duas coisas: Joana, escreve ele, tem um “rosto incomum, olhos bem separados um do outro e protuberantes, como muitas vezes é o caso de pessoas muito imaginativas; tem um nariz longo, muito bem formado, com narinas bem largas; tem um lábio superior fino; uma boca resoluto, mas de lábio inferior carnudo; e um bonito queixo de lutador”. Mais adiante, o capitão Robert de Baudricourt faz um discurso que é precedido pela seguinte indicação: [*sua irresolução faz sua determinação afetada ir por água abaixo*].

Da mesma forma que nas orientações de palco, se o autor insere essas indicações, ele quer que se preste atenção nelas; tome nota da descrição física dos personagens e de quaisquer indícios para a constituição emocional deles que possam ser fornecidos pelas orientações.

Anote brevemente o principal evento de cada cena. Ao finalizar cada cena, escreva uma frase simples para descrever a ação principal e os personagens que participam dela. Na medida em que escreve, não se esqueça de que outros atores também podem estar no palco. É simples imaginar os personagens, ao longo da leitura, como se não estivessem no

palco, mas em um lugar real em que o escritor os coloca: um tribunal, uma sala de visitas, um porão. Na realidade, porém, eles estão sentados em um palco elevado diante das pessoas que estão olhando fixamente para eles. O dramaturgo, como observa o crítico Ronald Hayman, tem o problema de lhes dar algo para fazer: “Sempre que há mais do que um personagem no palco”, aconselha Hayman, “o leitor precisa mantê-los todos em sua mente. A tentação, porém, é a de se concentrar exclusivamente naquele personagem que fala. Só que um personagem que esteja ouvindo o outro – ou não o esteja ouvindo – pode estar contribuindo bastante para o efeito teatral da peça [...]. Se eles não estão falando, o que estão fazendo?”.[143]

Você consegue identificar início, meio, clímax e resolução? Uma peça teatral, não importa do que se trate, tem de fazer uma pergunta essencial ou apresentar uma cena que ofereça algum tipo de tensão. *Qual é a tensão ou questão inicial?* A cortina se levanta; você vê Édipo, o rei, parado no alto da escadaria do templo, enquanto seus súditos afluem até ele para pedir aos deuses que expliquem por que Tebas foi acometida de pragas, influências malignas, fracasso e perda da safra. Édipo não sabe, nem nós; precisamos dar resposta a essa questão. Tom Stoppard começa seu *Rosencrantz e Guildenstern Morreram* com um tipo de tensão inteiramente diferente: dois homens bem-vestidos da época elisabetana estão sentados em um palco simples, lançando moedas – mas dá cara 86 vezes seguidas. Por quê?

Um dramaturgo, não importa o quanto esteja à frente de seu tempo, tem uma plateia sentada de frente para o palco. Ele tem de manter seu interesse: não pode simplesmente dizer o que pensa da vida, como se estivesse escrevendo um ensaio filosófico. Ele tem personagens naquele palco e tem de fazer a plateia preocupar-se com suas ações, se quiser

atrair a atenção e mantê-la viva pelo resto da peça. Em *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, o autor cria uma tensão ao dar uma dica sobre as finalidades de seus personagens: “Olhe lá, Doc Gibbs descendo a rua principal”, o diretor da peça observa, “voltando daquele caso do bebê. E lá está sua esposa descendo as escadas para o café da manhã. Doc Gibbs morreu em 1930 [...] a Sra. Gibbs morreu antes – na verdade, já faz muito tempo [...]. Agora ela está naquele cemitério ali”. À medida que fala, a Sra. Gibbs aparece no palco e começa a preparar o café da manhã, e a plateia a observa. Normalmente, assistir a alguém preparar o café da manhã não é assim tão interessante, mas, se souber que alguém vai *morrer*, isso o colocará na posição dos imortais. Você sabe de algo que a Sra. Gibbs não sabe. E fica se perguntando: será que a morte dela fará parte do enredo? Quando será que isso vai acontecer?

Qual é o ponto de maior tensão? Em algum momento da peça, os eventos chegarão a um ponto em que os problemas parecerão incontornáveis, ou em que as emoções estarão em seu ponto culminante. Esse é o “centro” da peça; pode não se localizar exatamente no meio da apresentação, mas é o centro *estrutural*, que nos prepara para o clímax e para a resolução da peça. Em *Um Bonde Chamado Desejo*, as tensões entre os quatro personagens centrais – Stanley e sua esposa Stella; a irmã de Stella, Blanche; e o amigo de Stanley, Mitch, que a está cortejando – atingem seu ponto mais alto na primeira cena do terceiro ato, quando Stella descobre que Stanley havia avisado Mitch para ficar longe de sua irmã. É nesse ponto que os personagens estão mais afastados uns dos outros; aqui parece improvável que cheguem a um acordo.

Quando é que a ação da peça chega ao clímax? Em que ponto a tensão resulta em uma ação que muda os personagens ou sua situação?

De uma maneira geral, o “meio” não é a mesma coisa que o clímax: *Um Bonde Chamado Desejo* chega ao seu clímax – seu ponto mais alto – quando Stanley agride Blanche na quarta cena do terceiro ato. A agressão é a válvula de escape para a tensão daquela cena “central”, em que Stanley (representando um misto entre ódio e desejo) arruína o romance de Blanche e afasta sua esposa; quando ele ataca Blanche perto do final da peça, está transformando seu ódio e seu desejo em agressão física, e pode arruinar a relação com sua esposa para sempre.

Identificar o “centro” e o clímax é uma ferramenta para ajudar a entender o uso que o dramaturgo faz da tensão e da resolução; não se trata de ciência exata e você não deve ficar ansioso para encontrar a cena “certa”. Simplesmente procure o ponto em que as tensões da peça se tornam muito claras e depois pergunte-se: que tipo de ação essas tensões desencadeiam? Muitas vezes, você vai achar que o “centro” e o clímax ocorrem de forma consecutiva, um após o outro. Em *Nossa Cidade*, é possível sustentar que o “centro” esteja no final do segundo ato, quando Emily e George entram em pânico antes de seu casamento, insistindo que não queriam “ficar velhos”. “Por que não posso ficar como estou por um tempo?”, Emily se lamenta, sentindo o passar do tempo com ansiedade. Então, o clímax surge no final do terceiro ato, quando Emily – morta e enterrada – volta para recordar seu décimo segundo aniversário e irrompe em choro: “Não posso continuar com isso”, soluça ela, “tudo está indo tão rápido. Não temos tempo nem de olhar um para o outro”.

Contudo, também seria defensável que, nesse caso, o “centro” se encontrasse no momento em que Emily decide visitar sua infância, contra as advertências dos outros mortos, e que o clímax viesse depois

dessa mesma cena. Não fique obsessivo com isso: escolha o “centro” e o clímax que fazem sentido para você.

Onde está a resolução? O que acontece depois do clímax? Que resultados ele trouxe consigo: o que acontece com cada personagem no final? A última cena de *Um Bonde Chamado Desejo* mostra a loucura de Blanche, a dor de Stella e a falta completa de arrependimento da parte de Stanley. *Nossa Cidade* termina sem solução para os personagens: “Eles não entendem”, diz Emily, sem esperança nos vivos nem nos mortos, e o diretor de palco reaparece para fechar a ação com a observação lacônica: “São onze horas em Grover’s Corners – tenha um bom descanso você também. Boa noite”. Você, o leitor, é encarregado de achar a resolução *dessa* peça por si mesmo.

Qual é a estrutura de “atos” da peça? Será que a estrutura é aristotélica, separada em atos que se desenvolvem para o fim? Ou será brechtiana, dividida em episódios que levam o público à aceitação gradativa de uma ideia?

Que liame mantém a ação da peça articulada? A coerência da peça é dada por seu enredo – por uma série de eventos que levam a uma resolução? Ou ela se mantém articulada por meio do estudo da mente do personagem? Você continuou lendo para descobrir o que acontece ou porque você está interessado no que acontecerá com um personagem em particular? A peça se mantém unificada por alguma ideia que o autor explora? Ela tenta provocar certa emoção em você ou tenta fazer você chegar a certa conclusão? Os discursos finais expressam uma conclusão intelectual ou uma emoção avassaladora? Se não tiver certeza, faça de conta que alguém está junto com você no cômodo em que está lendo e

pergunte: “Do que trata o livro?”. Se você estiver lendo *A Importância de Ser Prudente*, poderá responder: “É sobre algumas confusões de identidade”. Por meio de uma identidade falsa, Oscar Wilde quer fazê-lo rir, mas também fazê-lo refletir sobre como as pessoas atribuem identidades uns aos outros.

Você poderia responder à pergunta “Do que trata o livro?” com: “Não faço a mínima ideia”. Às vezes, é essa a tônica de uma peça de “ideias” que explora a falta de sentido.

Escreva uma explicação de uma ou duas sentenças sobre o título da peça. Os livros costumam ser reintitulados pelos editores (o título original de *A Terra Devastada*, o longo poema de T. S. Eliot, era *He Do the Policemen in Different Voices* [Ele Faz o Papel do Policial com Diferentes Vozes]), mas os dramaturgos costumam manter seus próprios títulos; as peças geralmente são encenadas antes de serem publicadas, e o título da peça é parte do *script*. Então, pode-se dizer que o título de uma peça resume, descreve ou de certa forma acrescenta algo à peça. Qual o relacionamento do título com a peça? Será que se refere aos personagens, ao enredo, às ideias, às emoções? Será que se refere ao clímax (*A Morte do Caixeiro-Viajante*), a um lugar (*O Jardim das Cerejeiras*) ou a uma pessoa (*O Homem Que Não Vendeu sua Alma*)? O que o dramaturgo estava sugerindo na escolha do título?

SEGUNDO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO LÓGICO

A fim de avançar para uma crítica mais detalhada, releia o texto. Tente chegar a uma decisão final sobre a coerência da peça: ela se dá por um enredo articulado, pela psicologia de determinado personagem ou

pela exploração de uma ideia? O dramaturgo pode usar mais de um tipo de coerência (o enredo muitas vezes envolve personagens), mas qual você julga ser a central? Você respondeu à pergunta “do que é que se trata?” falando sobre uma pessoa, um evento ou uma ideia?

Uma vez que tenha respondido a essa questão, avance para uma das três opções abaixo:

Se a peça se mantém unificada pelo enredo... Elenque os eventos que levam ao clímax. Cada evento deve levar ao seguinte; você é capaz de enxergar as conexões entre eles? Pergunte-se: “Por que esse evento leva ao evento seguinte?”. Anote uma sentença breve que descreva cada tipo de articulação, isso lhe dará uma ideia do “esqueleto” da peça.

Agora, pergunte-se: “De que gênero essa peça se aproxima? É um romance, em que dois personagens são mantidos separados pelas circunstâncias ou por um mal-entendido, até que conseguem estabelecer uma conexão entre si? É uma aventura, que progride de uma peripécia para outra? É pura comédia, concentrada ao redor de acontecimentos bizarros e incongruentes? É “trágica”, narrando a história da queda de um herói? É um mistério? A lenta revelação de fatos desconhecidos para os personagens principais é um meio efetivo para avançar no enredo. *Equus*, de Peter Shaffer, empresta técnicas do absurdo, mas, em sua forma, ela é muito parecida com um mistério: por que Alan Strang cega os cavalos dos estábulos em que trabalha?

Muitas peças são misturas de gêneros, mas, se for capaz de identificar um que seja predominante, vá em frente e pergunte-se: por que o dramaturgo escolheu esse conjunto particular de técnicas para o desenvolvimento da peça? Será que há alguma equiparação entre o gênero e a temática da peça? Que técnicas ele emprestou de outros

gêneros? “Gênero” é uma palavra infinitamente flexível; então, não se preocupe demais em determinar o “gênero certo”; seu objetivo é tentar descobrir como o dramaturgo faz a peça avançar: por meio de suspense, revelando fatos ou construindo um senso agourento de catástrofe iminente?

Se a peça se mantém unificada pelo personagem... Faça algumas das perguntas que você criou para o romance no capítulo 5, mas agora para cada personagem principal da peça: o que cada personagem quer ou espera alcançar? O que impede cada um de alcançar o que deseja: suas próprias falhas e seus erros? Outro personagem? As circunstâncias? Que estratégia o personagem segue para obter o que quer? Ele é bem-sucedido? Ele é derrotado?

Se a peça se mantém unificada por uma ideia... Você poderia explicitar essa ideia? Releia o prólogo ou o epílogo, leia as últimas duas páginas de cada ato. Veja se consegue formular a ideia em uma sentença. O que cada personagem está representando? Em uma “peça sobre ideias”, não é preciso analisar os personagens como se tivessem desejos, necessidades e planos reais; eles “representam” alguma outra coisa. Qual o efeito de cada um dos eventos principais sobre os personagens? Compare seu estado no início e no fim da peça; que mudanças ocorreram? Essa mudança serve para ilustrar a ideia do dramaturgo? No início de *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*, os dois personagens centrais estão lançando moedas e discutindo sobre a tendência de sempre dar cara. No final, todos os personagens em ambas as peças (a de Stoppard e *Hamlet*, de Shakespeare, que é encenada como plano de fundo) morrem – exceto Rosencrantz e Guildenstern, que

desaparecem em uma nuvem de fragmentos de sentenças. Qual foi a dinâmica? No começo da peça, Rosencrantz e Guildenstern estão presumindo que deve haver uma explicação para a sequência fenomenal de caras; eles continuam pensando nos moldes da “velha” ideia de ordem no mundo. No final da peça, desistiram da ideia de que há explicações.

Não importa qual o fator de unificação que a peça use, vá em frente e responda às perguntas abaixo.

Há personagens em conflito entre si? Os contrastes são uma estratégia teórica e particularmente poderosa quando são visuais. Essas oposições de personagens estão na peça? Há conflitos de classe? Há contrastes físicos? Em *She Stoops to Conquer* [Ela Ataca para Conquistar], de Goldsmith, Tony Lumpkin e o amante de sua prima, Hastings, estão em lados opostos do espectro social, da mesma forma que a amada de Lumpkin, Bet Bouncer, e o amor de Hastings, a refinada Miss Neville; eles também são fisicamente opostos de todas as formas. As duas damas aristocráticas de *Sonho de uma Noite de Verão* são contrastantes: uma é muito alta e a outra, muito baixa. Em *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*, os dois personagens principais apresentam poucos contrastes; na verdade, eles chamam um ao outro pelo nome errado, o que faz parte da estratégia de Stoppard.

Se for capaz de encontrar contrastes entre personagens, seja de classe, de cenário, de tipo físico, de discurso ou de qualquer outro elemento da peça, faça uma lista dos elementos contrastantes em duas colunas em seu diário e então uma breve descrição de cada um. Como essa estratégia da parte do dramaturgo contribui para a coerência do todo da peça?

Como os personagens falam? Leia as falas de cada personagem várias vezes em voz alta. Leia várias falas do mesmo personagem uma atrás da outra. Depois leia outro conjunto de falas de outro personagem. Em que seus padrões de discurso diferem?

Se os personagens são indivíduos, desenvolvidos como pessoas únicas, com seus próprios contextos, suas próprias vontades e suas necessidades, você deverá constatar diferenças de discurso. Em *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller, o sexagenário Willy Loman tem um padrão de discurso (“A rua está cheia de carros. Não há um sopro de ar fresco na vizinhança [...]. Você se lembra daqueles três olmos bonitos lá fora? De quando eu e Biff penduramos o balanço entre eles?”) e seu filho trintão desesperado, Biff, tem outro (“Na fazenda em que trabalho, olha só, é primavera agora. E eles arrumaram uns quinze potros novos [...]. E está sendo superlegal lá, entende?”).

Em uma “peça de ideias”, os discursos podem até soar todos iguais. Em *Crime na Catedral*, de T. S. Eliot, uma fábula sobre os efeitos corruptores do poder, Thomas Becket diz: “Você me acha negligente, desesperado e louco / Você argumenta a partir dos resultados, como todo mundo faz, / Para decidir se um ato é bom ou mau”. O coro canta em resposta para ele: “Não queremos que nada aconteça / Entendemos a catástrofe particular / A perda pessoal, a miséria geral / Vivendo e vivendo parcialmente”. As duas vozes são idênticas.

Esse exercício pode ajudá-lo a esclarecer ainda mais a questão da coerência. Se os personagens soam todos iguais, isso é sinal ou de um deslize do autor ou de que não se trata de uma peça orientada aos personagens.

Há alguma confusão de identidades? Em um romance, que muitas vezes lhe dá o privilégio de ouvir os pensamentos dos personagens, estes sabem quem são. Na peça dramática, que apresenta um personagem para os olhos de uma plateia, há muito mais espaço para o engano. O distanciamento que há entre o que (ou quem) um personagem parece ser e o que (ou quem) ele acaba provando que é pode ser imenso. Desde Édipo, a confusão de identidades se estabelece como um elemento constante no drama – o que, por sua própria forma, tem a ver com *o modo como um observador de fora vê os personagens*.

Marque quaisquer aspectos que apontem para a confusão de identidade na peça e pergunte-se: a que propósito serve essa confusão de identidade? A identidade é o elemento mais essencial da existência humana; o que se afirma com isso a respeito da condição humana? No caso de Édipo, a identidade é essencial: Édipo tentou ser outro alguém, mas suas tentativas de mudar sua identidade estão fadadas ao fracasso. *Rosencrantz and Guildenstern Morreram* demonstra o oposto; a identidade é uma questão de acaso, um encontro de elementos, uma sequência diferente de coincidências, que resultaria em uma identidade inteiramente diferente. A que propósito servem as confusões de identidade em *Sonho de uma Noite de Verão*, *She Stoops to Conquer* [Ela Ataca para Conquistar] e *A Importância de Ser Prudente*?

Existe algum clímax ou o final da peça é aberto? O dramaturgo o conduz a um fim satisfatório, com a trama resolvida, o destino dos personagens traçado e uma ideia afirmada com nitidez? Ou será que a peça ilustra um dilema ou algum problema que resiste à solução de forma intrínseca? Um dramaturgo normalmente permitirá que a forma

do drama reflita a possibilidade – ou a impossibilidade – de resolver o problema apresentado por ele.

Qual é o tema da peça? Tenha bastante cuidado ao reduzir uma peça a uma “lista de temas”. Afinal, o que o dramaturgo escreve são peças, e não ensaios filosóficos. Se fosse capaz de discorrer sobre o seu “tema” facilmente em prosa, teria escrito um ensaio. Thomas Merton, poeta, crítico e monge, advertiu certa vez:

O material da literatura e especialmente do drama são, acima de tudo, os atos humanos – isto é, atos livres, morais. E, a rigor, a literatura, o teatro e a poesia fazem certas afirmações sobre esses atos que não podem ser feitas de nenhuma outra forma. É precisamente por isso que você perderá os significados mais profundos de Shakespeare, Dante e do resto se reduzir suas afirmações acerca da vida e do homem à terminologia seca e prática da história, da ética ou de qualquer outra ciência. Elas pertencem a uma outra ordem.

Entretanto, até mesmo Merton acrescenta: “Não obstante, o grande poder de *Hamlet*, *Coriolano*, do *Purgatório* ou dos *Holy Sonnets* [Sonetos Sacros], de Donne, encontra-se precisamente no fato de que representam uma espécie de comentário sobre a ética e a psicologia, e até mesmo sobre a metafísica e a teologia”. Quando o dramaturgo se sentou para escrever, algo o aborrecia ou incomodava e exigia ser expresso. O que era? Você poderia resumi-lo? Essa resposta não deve ser a mesma que deu à pergunta “do que trata a peça?”. *Hamlet* trata de um homem de trinta anos que não consegue acusar abertamente seu tio e padrasto de assassinato, mas esse não é o seu tema.

Pode haver uma série de boas respostas para essa questão; é possível reconhecer pelo menos quinze afirmações totalmente respeitáveis sobre qual é o tema de *Hamlet*. Tente formular pelo menos uma. Escreva, em

três ou quatro sentenças, qual problema o dramaturgo está atacando – e que respostas ele pode ter achado para ele.

TERCEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO RETÓRICO

No nível do “estágio retórico” da investigação, poderão ser feitas muitas das mesmas perguntas, para a peça, que foram feitas para os romances: como o escritor conquista sua simpatia pelos personagens? Como ele reflete sobre a condição humana? Qual é o problema central da humanidade nessa peça? (Você poderá retomar o capítulo sobre o romance para obter a lista completa dessas questões.)

Essas são questões úteis, mas lembre-se: uma peça não é um romance. Uma peça é centrada em ações visíveis. Então, em sua leitura da peça no estágio retórico, adote uma postura mais ativa. Comece a ver a peça não apenas verticalmente (criando um relacionamento entre você e os personagens), mas horizontalmente, como algo que foi apresentado e representado ao longo do tempo, criando sempre um novo conjunto de relacionamentos entre os personagens e a plateia, que ocupam um espaço diferente – e quem sabe até um tempo diferente.

Como você dirigiria e encenaria essa peça? Dependendo de seu entusiasmo por ela, poderá executar esse projeto para uma cena, um ato ou a peça inteira. Considere responder às seguintes questões:

1. Quem serão os atores principais? Atribua os principais papéis a atores: atores imaginários (descreva-os), atores reais (aproveite seu conhecimento da televisão, do cinema ou do teatro local), ou mesmo pessoas que conhece (membros de sua família, amigos; se Blanche DuBois faz você se lembrar de uma prima de segundo grau que é meio

atrapalhada, escreva o nome dela). Dando rosto, corpo, maneirismos e um tom de voz a cada personagem, você começará a moldar a peça em sua mente de imediato.

2. Que tipo de palco você vai usar? Será uma plataforma elevada ou uma que esteja no mesmo nível da plateia? Será um “palco de figuras” (planas, por trás das cortinas) ou um palco que se projeta para fora, mergulhando na plateia? A plateia terá duas, três ou quatro perspectivas distintas (do tipo anfiteatro)? Qual o tamanho de seu auditório? Você vê essa peça como mais efetiva em um teatro pequeno para cinquenta pessoas, um auditório de quatrocentos lugares ou um anfiteatro enorme com sacadas? Você usará uma cortina ou não?

Os atores vão romper a “quarta parede” – a barreira entre a plateia e o palco? Eles estarão imersos na plateia – entrando para uma cena, quem sabe, de trás da plateia e descendo pelos corredores? Em caso positivo, o que pretende alcançar com isso? E que tipo de relacionamento a peça vai criar entre si e a plateia? Os espectadores serão passivos ou ativos, eles serão separados da ação ou farão parte dela?

3. Que cenários e figurinos você vai usar? Você recriará um período histórico ou situará seus atores nos dias de hoje? O cenário será realista ou impressionista – será desenvolvido de forma elaborada ou apenas de modo que dê a ideia dele? Haverá cores e formas dominantes? Em caso afirmativo, por quê?

4. Marque os efeitos sonoros e visuais. Como pretende desenvolvê-los? Haverá barulho de multidões, campainhas, sons do trânsito, ruídos de batalhas? Como vai criar esses sons? A leitura é uma atividade silenciosa, mas uma peça demanda som. Haverá um som apenas de ambiente, de fundo, ou será que se destacará e envolverá a plateia toda? Como cada ator no palco reagirá aos efeitos sonoros?

Se a peça envolve efeitos visuais extraordinários (como paredes transparentes, aparecimento de um fantasma, cenas de um sonho), como você iluminará e encenará isso? Como os atores reagirão à aparição? Todos poderão vê-la ou apenas um deles a verá enquanto os outros se mostram cegos diante dela? Nesse caso, como os atores reagirão à reação desse *ator*?

Lembre-se de que muitas vezes o som e os efeitos visuais se encontram não nas direções de palco, mas no diálogo entre outros personagens. “Ele desapareceu ao cantar do galo”, constata um dos assustados soldados da Dinamarca, ao ver o fantasma do pai de Hamlet desaparecendo – algo que só percebemos graças a essa fala.

A peça prevê música? Que tipo de música, e em que momento? Com sua imaginação e uma coleção de CDs, você terá amplos recursos para selecionar músicas de fundo.

Na maioria dos casos, se pretende inserir música na peça toda, o mais simples será escrevê-la diretamente no roteiro.

5. Você é capaz de elaborar as orientações de palco? Você poderá fazer isso para uma ou duas cenas – ou mais. Descreva o movimento de cada personagem. O que estão fazendo em cada momento que estão no palco? Se o autor da peça lhe passou direções de palco bem específicas, o que ele deixou livre para acrescentar? Se montar uma cena de duas maneiras diferentes, será que o sentido da cena também mudará?

Todas essas questões são perguntas iniciais para lhe dar a direção; se ficar interessado por esse processo, pesquise em um dos livros da lista de referência no final deste capítulo.

6. A sua encenação enfatiza o tema da peça? Como vai usar o figurino e o cenário, a música e os efeitos visuais, os movimentos, as falas e o silêncio para trazer à tona o tema que identificou na peça?

7. Como outros diretores interpretaram essa peça? Assista a várias produções, ao vivo ou em vídeo. Isso, obviamente, ficará restrito às produções dos últimos cinquenta ou sessenta anos, mas também deverá lhe dar alguma ideia de como essas peças têm sido apresentadas. Elas enfatizam o mesmo tema ou este varia de produção para produção? Se puder, assista a duas encenações diferentes que estejam razoavelmente distantes no tempo. De que modo as produções diferem no figurino, na atuação, no estilo de diálogo, na ênfase? (Há uma lista de peças que podem ser encontradas em vídeo, também indicada no final deste capítulo.)

LISTA COMENTADA DE PEÇAS TEATRAIS

A lista de edições a seguir certamente não engloba todas as boas edições e traduções dessas obras, mas tentei indicar as traduções que considerei as mais legíveis e precisas, bem como aquelas edições que combinam acessibilidade com notas bastante úteis e em tamanho de letra adequado. Muitas dessas peças (inclusive as gregas) estão disponíveis em edições da Dover Thrift. Essas edições de bolso mais em conta são uma boa forma de ler peças inglesas, mas, no caso das peças gregas e das peças modernas originalmente escritas em língua estrangeira, as edições mais baratas estão geralmente esgotadas ou têm traduções anônimas, não raro em linguajar empolado ou pouco preciso.

144]

Uma lista completa de dramaturgos que vale a pena ler deve incluir John Dryden, John Webster, Ben Jonson, Edward Albee, Eugène Ionesco, David Mamet, Harold Pinter, Sam Shepard, John Guare, Margaret Edson, Marsha Norman, entre outros. Essa lista foi escolhida em particular porque as peças incluídas são legíveis e representam bem

o desenvolvimento das peças de teatro desde a Grécia antiga até os anos 1970.

Quais peças dos últimos trinta anos deverão resistir? Quem sabe *Boa Noite, Mãe*, de Marsha Norman, vencedora do Prêmio Pulitzer (embora um Pulitzer não seja necessário para garantir a imortalidade). Quem sabe as peças de Harold Pinter ou Sam Shepard, embora seja impossível dizer quais delas. E o estilo dos diálogos de David Mamet por certo será lembrado – mas se isso é mais bem demonstrado em suas peças ou nos roteiros de cinema, ainda é uma questão em aberto.

ÉSQUILO

AGAMÊMNON

(458 A.C.)

Edições recomendadas: *Agamêmnon*. In: *Oresteia*. 3 vol. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2011.

Agamêmnon de Ésquilo. Trad. Trajano Vieira. São Paulo, Perspectiva, 2019.

Agamêmnon é a primeira de uma trilogia de peças conhecidas como *Oresteia*; as outras duas, *Coéforas* e *Eumênides*, completam a infeliz história da família de Agamêmnon. Faz-se necessária uma breve contextualização: a Guerra de Troia já havia começado; o guerreiro troiano Páris roubou Helena, a esposa do rei grego Menelau, e a levou para Troia;^[145] Menelau recrutou seu irmão, Agamêmnon (que era casado com a irmã de Helena, Clitemnestra), para ser o comandante à frente de um enorme exército grego. Contudo, a deusa Ártemis, que amava Troia, fez soprar uma ventania sobre a frota de navios para evitar que os gregos navegassem. Agamêmnon, sabendo que a expedição era da vontade de Zeus, consultou o profeta Calcas, que lhe contou que Ártemis só poderia ser apaziguada pelo sacrifício da filha de

Agamêmnon, Ifigênia. Agamêmnon executou o sacrifício, contra as objeções insistentes de sua mulher. O vento esmoreceu, os gregos conseguiram navegar para Troia e a batalha arrastou-se por dez anos. Troia finalmente caiu, e os mensageiros partiram para levar as boas notícias para a Grécia.

A peça *Agamêmnon* começa com o vigia, que era servo fiel de Agamêmnon, parado no topo do palácio dele, à espera de novidades sobre a derrota de Troia. O coro, feito de homens velhos demais para lutar, entra e conta toda a história do sacrifício de Ifigênia (que o coro condena como um ato de “total brutalidade [...] impureza e falta de santidade”). Então, Clitemnestra chega e ouve que Troia havia caído de fato, e que Agamêmnon estava a caminho de casa. (Ao que tudo indica, Menelau havia desaparecido no mar.) Ela estende uma tapeçaria sagrada no chão para dar as boas-vindas ao seu marido, mas ao chegar (trazendo consigo a princesa troiana e profetiza Cassandra, irmã de Páris), ele se recusa a caminhar sobre ela. Só um deus deveria andar sobre a tapeçaria, ele diz; “não passo de um homem”. Clitemnestra, porém, acaba convencendo-o a entrar.

Cassandra, ficando atrás, é possuída pelo deus Apolo e dá vazão a uma história confusa e sangrenta envolvendo uma matança e uma banheira – em meio a isso, ela revela que Agamêmnon está amaldiçoado. Seu pai, Atreu, punira o irmão Tiestes por ter dormido com sua mulher cozinhando os sobrinhos e servindo-os ao irmão no jantar. Cassandra vê os fantasmas das crianças (“O que elas carregam em suas mãos? Que visão deplorável! / São sua própria carne – carregam membros, costelas e coração / Distinta e horrível é a comida oferecida ao seu pai! / Garanto que é por esse crime que a vingança se intensifica”). Sem pestanejar, Clitemnestra apunhala a ambos, Agamêmnon (em seu banho) e depois

Cassandra, alegando que Agamêmnon merecia morrer porque sacrificou sua filha.

Agamêmnon havia sacrificado Ifigênia – mas tão somente para agradar a Zeus, que queria que os gregos conquistassem Troia. Então, por que ele mereceria morrer? Zeus lhe apresentou alternativas equivocadas (desagradar ao rei dos deuses ou sacrificar sua filha) como punição das transgressões de Atreu, Agamêmnon foi, então, forçado a cometer um ato que era simultaneamente mau e bom por causa do pecado de seu pai: por representar o efeito que a maldade do pai pode exercer sobre um filho, Agamêmnon nos é familiar até hoje.

SÓFOCLES

ÉDIPO REI

(450 A.C.)

Edições recomendadas: *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2001.
A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Trad. Mário da Gama Kury.
Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

Quando o rei Laio, de Tebas, foi misteriosamente assassinado por um salteador, Édipo assumiu o trono e se casou com a viúva. Mas agora o rei deve descobrir por que Tebas está sendo castigada pela doença, pelas catástrofes e pela seca. Ele envia seu cunhado, Creonte, para obter respostas do oráculo de Apolo, em Delfos. Creonte volta com as novidades de que Tebas está abrigando o criminoso que matou o rei Laio.

Édipo promete achar o criminoso, chamando o profeta Tirésias para ajudá-lo. No entanto, quando Tirésias acusa Édipo do crime, o rei fica enraivecido. Foi Creonte, esbraveja ele, que levou o profeta a isso a fim de lhe roubar o trono. Creonte nega qualquer plano referente à coroa

“Se eu fosse rei”, ele objeta, “eu teria que fazer coisas que não desejo fazer / Então, por que é que eu deveria buscar a coroa em vez da vida prazerosa e sem problemas que eu levo agora?”). Em todo caso, Édipo o exila.

Diante desse ato irrefletido, a esposa de Édipo, Jocasta, tenta tranquilizar seu marido. As profecias nem sempre se cumprem, diz-lhe; no passado, quando era casada com Laio, o Oráculo de Delfos havia lhe prenunciado que seu bebê de três dias mataria Laio algum dia. Então, Laio enviou um homem para deixar o bebê ao relento em uma encosta. “Com isso, nós garantimos”, disse ela, “que o filho nunca mataria seu pai. / O terror da profecia morreria ali, nas montanhas. / Foi isso que o profeta disse, meu rei. / Não dê muita atenção a isso, meu rei. Só Deus pode nos revelar a verdade”. Laio, acrescenta ela, não foi morto pelo filho, mas em uma encruzilhada de três estradas. Édipo fica horrorizado. Ele se lembra de que, anos atrás, havia se metido levianamente com um grupo de viajantes em uma encruzilhada de três caminhos, matando o membro mais velho do grupo e fugindo. E nunca ficou sabendo da identidade de sua vítima. Porém, manda seus homens encontrarem o servo que supostamente teria abandonado o filho de Jocasta na montanha quando bebê. Quando finalmente o servo é encontrado e volta para o palácio, ele admite que deu o bebê para um pastor criar no país natal de Édipo. Édipo se conscientiza de que não é apenas o filho de Jocasta, mas também o assassino do rei Laio, seu pai biológico. O coro entra para descrever a cena final, em que Jocasta se enforca e Édipo fura os olhos. Creonte volta do exílio, assume o trono e assegura que Édipo receba o que deseja: que dessa vez seja eLivros. O destino de Édipo se realiza apesar das tentativas violentas de evitá-lo – e ele foi humilhado pela integridade intelectual e moral que o motivou a buscar a verdade

sobre sua família. “O poder que te engrandeceu”, conclui Creonte, “representou a tua destruição”.

EURÍPIDES

MEDEIA

(431 A.C.)

Edição recomendada: *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2010.

A peça *Medeia* começa com uma enfermeira no palco, disposta a nos contar a história tenebrosa de Medeia. Quando o herói Jasão chegou ao país de Medeia para roubar o Velocino de Ouro de seu pai, ela o ajudou e depois fugiu com ele. Agora, vivem no exílio em Corinto – mas Jasão abandonou Medeia com seus dois filhos, a fim de casar-se com a filha de Creonte, o rei de Corinto. “Temo que esteja arquitetando algum plano terrível”, adverte a enfermeira. “Ela é perigosa [...]. Contudo, quando os dois meninos voltam de seu jogo, / Eles não têm ideia dos problemas de sua mãe. / As mentes jovens ainda estão intocadas pela dor.”

Esse presságio funesto antecipa más notícias: o rei Creonte está chegando para banir de seu país Medeia e os filhos. Ele diz a ela que morrerá se permanecer em Corinto por mais um único dia que seja; diante das súplicas dela, porém, ele lhe concede mais 24 horas. Jasão chega para confirmar o banimento de Creonte; mesmo quando Medeia apela para ele se lembrar de seus juramentos, ele a rejeita. Assim, Medeia faz de conta de que se arrepende de suas velhas amarguras e envia à nova esposa de Jasão um belo manto – embebido de veneno –, e assim a princesa morre de maneira atroz ao vesti-lo. Creonte, que tenta ajudá-la a se livrar do manto, morre também.

Medeia espera para obter a notícia das mortes e, então, recitando uma lista de razões frias e contraditórias (que seus meninos seriam mortos

por vingança e era melhor que os matasse em vez de serem assassinados por outros; que seus filhos permaneceriam em Corinto enquanto estava no exílio, e eles sentiriam muita falta dela; que faria os filhos sofrerem “ao ferir o pai deles”, embora ela “mesma estivesse sofrendo o dobro”), leva seus filhos para casa e os mata. Eles gritam por socorro, mas o coro hesita (“Será que devemos entrar? / Isso é assassinato. / Temos certeza de que devemos ajudar os meninos”) e acabam não se envolvendo. Jasão chega furioso e assustado, mas Medeia se recusa a deixá-lo ver os corpos dos meninos. Ela os enterrará em um lugar secreto, a fim de que os inimigos não possam profanar seus túmulos. A autojustificativa confusa de Medeia, sua decisão de matar os filhos que ela odiava e amava ao mesmo tempo, a deserção de Jasão e o coro, que hesita quando deveria agir, tudo isso dá um toque contemporâneo de fantástico a essa história de uma mulher que é maltratada pelos homens e mata os próprios filhos em resposta a isso.

ARISTÓFANES

As Aves

(400 A.C.)

Edição recomendada: *As Aves*. Trad. Adriane da Silva Duarte, Filomena Yoshie Hirata e Ingeborg Braren. Edição bilíngue. São Paulo, Hucitec, 2000.

As comédias gregas que chegaram aos nossos dias têm uma estrutura distintamente padronizada: o prólogo introduz uma “ideia feliz”, o coro discute essa ideia e uma série de cenas mostra como essa “ideia feliz” se manifestaria na vida real. Em *As Aves*, a “ideia feliz” é uma civilização sem burocracia desnecessária ou falsos profetas. Dois atenienses, Pisetero e Evélpides, abandonam Atenas. “Não é que tenhamos algo contra a cidade em si”, observa Evélpides, “trata-se de um lugar grande

e feliz, já que ninguém jamais pagou impostos. Os atenienses, contudo, passam a vida toda apresentando queixas nas cortes de justiça”. Conduzidos por seus corvos e suas gralhas de estimação, eles se encaminham para o Reino dos Pássaros. As Aves (encenadas por um coro cantante e dançante de 24 homens com figurinos emplumados) planejam bicá-los até a morte por causa dos crimes humanos contra as aves, mas o sacerdote sugere que os humanos poderiam ser capazes de ensiná-las a se proteger melhor: “Não foi de seus amigos que as cidades aprenderam a aperfeiçoar suas fortalezas”, destaca o sacerdote, “foi de seus inimigos”.

Assim, os atenienses ensinam as aves a reunir seu povo espalhado em um só Estado. O resultado é um “mundo de fantasias”, a grande e feliz cidade das aves, que imediatamente começa a atrair os homens que querem “emplumar seus ninhos”, criando burocracias: o Homem do Oráculo aparece, oferecendo fazer sacrifícios por eles; o inspetor insiste que precisava receber uma taxa para supervisionar a nova cidade; e o vendedor de estátuas se oferece para criar leis em troca de uma taxa. Todos são afastados. Finalmente, as aves conseguem isolar Olímpia e interceptar a fumaça dos sacrifícios. Os deuses, impotentes diante da grande quantidade de recursos das aves, enviam Prometeu, Poseidon e Héracles para oferecer a deusa Soberania (“a garota muito bela que arruma os raios para Zeus”) em casamento a Pisetero com a condição de que pedisse às aves para se retirarem de suas fronteiras. As aves concordam e a peça termina com uma canção e uma dança de casamento. Escrita em uma época em que Atenas sofria de um excesso de legisladores, clérigos e profetas, *As Aves* é uma visão utópica de uma terra onde isso inexistia.

ARISTÓTELES

POÉTICA

(330 A.C.)

Edições recomendadas: *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo, Editora 34, 2015.

Sobre a Arte Poética. Trad. Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos.

Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

O ensaio de Aristóteles sobre a arte da poesia dramática está parcialmente preocupado com a técnica do drama, mas o centro de sua discussão tem a ver com o propósito da poesia. Como toda arte, a poesia tem que ser *mimética* – ela deve imitar a vida de uma forma que traga maior compreensão para o ouvinte. A imitação, destaca Aristóteles, é a forma natural de aprendizado do ser humano. Ele é imitativo por natureza desde a infância, e boas imitações dão prazer. A tragédia é a imitação, ou mimese, das personalidades nobres; a comédia, das pessoas inferiores. Aristóteles nunca volta a uma discussão maior sobre a comédia, embora parte da *Poética* tenha sido perdida (e quem sabe, junto com ela, suas prescrições para a comédia).

A tragédia é uma mimese de certo tipo de vida: o herói de caráter mais nobre sofre uma *peripeteia*, uma súbita crise em sua sorte. Essa reviravolta deverá levá-lo ao *anagnorisis* (“reconhecimento”), uma compreensão do porquê dessa mudança de sorte. A tragédia é bem-sucedida, escreve Aristóteles, quando evoca duas emoções. A piedade é a emoção que sentimos quando vemos uma catástrofe se abater sobre alguém. (A ideia alemã da *Schadenfreude*, uma sensação de prazer quando se ouve falar de algo ruim que tenha acontecido com alguém, não é totalmente diferente da “piedade” de Aristóteles, embora ele não veja o prazer como parte dessa experiência.) A piedade é uma emoção um tanto remota; o terror, por outro lado, surge quando reconhecemos

que a catástrofe também pode muito bem acontecer conosco. Uma boa tragédia não é apenas mimética, oferecendo ao espectador (ou leitor) uma compreensão ampliada, ela tem que conter *catarse* – uma explanação clara para a *plateia* do *porquê* de o herói ser acometido pelo desastre.

Para Aristóteles, a tragédia é sempre um empreendimento moral. Os homens capazes, escreve ele, “não devem ser apresentados como caindo da prosperidade à ruína porque isso não seria apenas terrível e comovente, mas simplesmente repulsivo; e os homens dissolutos não devem ser apresentados como evoluindo da má fortuna à boa, porque isso não causa simpatia, muito menos piedade ou terror”. A piedade e o terror são mais bem despertados quando a sina de um bom homem muda de boa para má; e o que há de mais comovente são os atos praticados entre pessoas do mesmo sangue.

AUTO DE MORALIDADE DE TODO-O-MUNDO

(SÉCULO XIV)

Edição recomendada: *Auto de Moralidade de Todo-o-Mundo*. Trad. Maria Luísa Amorim.
Coimbra, Atlântida, 1969.

Em *Auto de Moralidade de Todo-o-Mundo*, o primeiro personagem no palco é Deus, que anuncia que vai fazer um “ajuste de contas” com a pessoa de Todo-o-Mundo, pelo fato de suas criações serem tão cegas espiritualmente. Ele convoca a Morte e a envia a Todo-o-Mundo (que é, por assim dizer, toda a raça humana). Todo-o-Mundo está vivendo sua vidinha cotidiana alegremente, quando a Morte chega; tomado de pânico, ele implora à Morte por uma moratória, mas só o que consegue é o direito de procurar um acompanhante para sua viagem. Ele procura Companheiro e Família, mas nenhum deles quer acompanhá-lo.

Companheiro destaca, de forma bastante plausível, que, se acompanhasse Todo-o-Mundo, nunca mais voltaria. A Parentela e o Primo alegam que estão com câimbras nos pés. Então, ele tenta Fortuna e Riquezas, mas também não dá certo, visto que (de acordo com a explicação deles) a “condição deles é matar a alma humana”. Todo-o-Mundo é, então, forçado a se voltar para companheiros mais etéreos – Discrição, Força, Beleza, Conhecimento e Boa Ação (que está deitada no chão, tão enfraquecida pela negligência pecaminosa de Todo-o-Mundo que não consegue ficar em pé). Eles concordam em acompanhá-lo, mas, quando Todo-o-Mundo se aproxima do túmulo, seus companheiros o abandonam – exceto Boa Ação, que permanece com ele quando vai para debaixo da terra. “No final, todos eles abandonaram Todo-o-Mundo”, diz o Doutor, um “teólogo profissional” que profere as palavras finais, “a não ser Boa Ação, que levou para lá”. Trata-se de um final meio inesperado: por que a Boa Ação é o único personagem que passa entre os dois mundos, enquanto o Conhecimento e a Discrição ficam para trás?

A Boa Ação é uma fusão do espiritual e do físico. Todo aquele que me ouve, adverte o Doutor, deveria “tornar sua prestação de contas completa e clara”, para que também possa ascender a Deus. A metáfora ligada à terra não é nenhum engano: ignorar o mundo espiritual é ser cego, mas ser “iluminado” é ver o espiritual e o físico associados em um todo. E esse respeito pelo aspecto físico da vida pode ser observado na forma alegórica da peça em si – em que cada realidade espiritual é representada por um personagem de carne e osso.

CHRISTOPHER MARLOWE

A HISTÓRIA TRÁGICA DO DOUTOR FAUSTO

(1588)

Edições recomendadas: *A História Trágica do Doutor Fausto*. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo, Hedra, 2006.

A Trágica História do Doutor Fausto. Trad. Luís Bueno, Caetano W. Galindo, Mario Luiz Frungillo. São Paulo, Ateliê Editorial, 2018.

Fausto já obteve diplomas em teologia, direito e medicina, mas embora tivesse todo o conhecimento que qualquer bom homem medieval poderia desejar, ele quer mais. Passando os olhos por um livro de magia, decide fazer um pacto com o diabo. Anjos bons e maus aparecem imediatamente; os bons imploram que abandone o conhecimento (“Ó Fausto, deixa o maldito livro de lado”), e os maus prometem: “Sê na Terra o que Júpiter é no céu / Senhor e comandante desses elementos”. Sua cabeça está feita: ele evoca Mefistófeles, o servo do diabo, que concorda com seus termos, e assina o pacto com seu sangue (que coagula quando tenta escrever).

Com todo o poder no mundo e 24 anos pela frente para viver, Fausto primeiro demanda explicações para as grandes questões do universo. Contudo, conforme o tempo passa, ele começa a esbanjar seu poder. Torna-se invisível para passar a perna nos famosos, voa ao redor do mundo e exige a volta de Helena de Troia do mundo dos mortos para possuí-la. Quando a morte vai se aproximando, ele começa a entrar em pânico, mas toda vez que tenta escapar do acordo, Mefistófeles oferece uma nova tentação. Ao descer para o inferno no final da peça, Fausto se lamenta: “Vejam, vejam onde o sangue de Cristo corre no firmamento! Uma só gota salvaria a minha alma [...]. Ah, não quebreis meu coração por pronunciar o nome de Cristo; / Ainda assim, vou clamar a ele – Poupa-me, Lúcifer!”.

Apesar de seus apelos, Fausto *nunca* clama a Deus, embora tenha ampla oportunidade para isso. Fausto é um homem da Renascença – alguém que está atrás de conhecimento, libertado de restrições teológicas –; não obstante, ao encontrar o conhecimento, ele perde alguma coisa. Marlowe não está recomendando um simples retorno à fé medieval; Fausto simplesmente não consegue clamar a Deus. Contudo, eis que surge uma nova ordem de profunda ambivalência: se Deus fosse removido do centro da vida e o homem fosse posto em seu lugar, como seria o mundo? Sem a companhia de ninguém, a não ser de si mesmo, o homem poderá se ver pronunciando as palavras de Mefistófeles, o servo do diabo, que descreve o inferno da nova ordem como um estado mental:

O inferno não tem limites, (nem se circunscreve...)

A um só lugar: o inferno é onde estamos,

E onde inferno houver, lá estaremos.[146]

WILLIAM SHAKESPEARE

RICARDO III

(1592-1593)

Edições recomendadas: *Ricardo III*. In: *Teatro Completo: Dramas Históricos*.

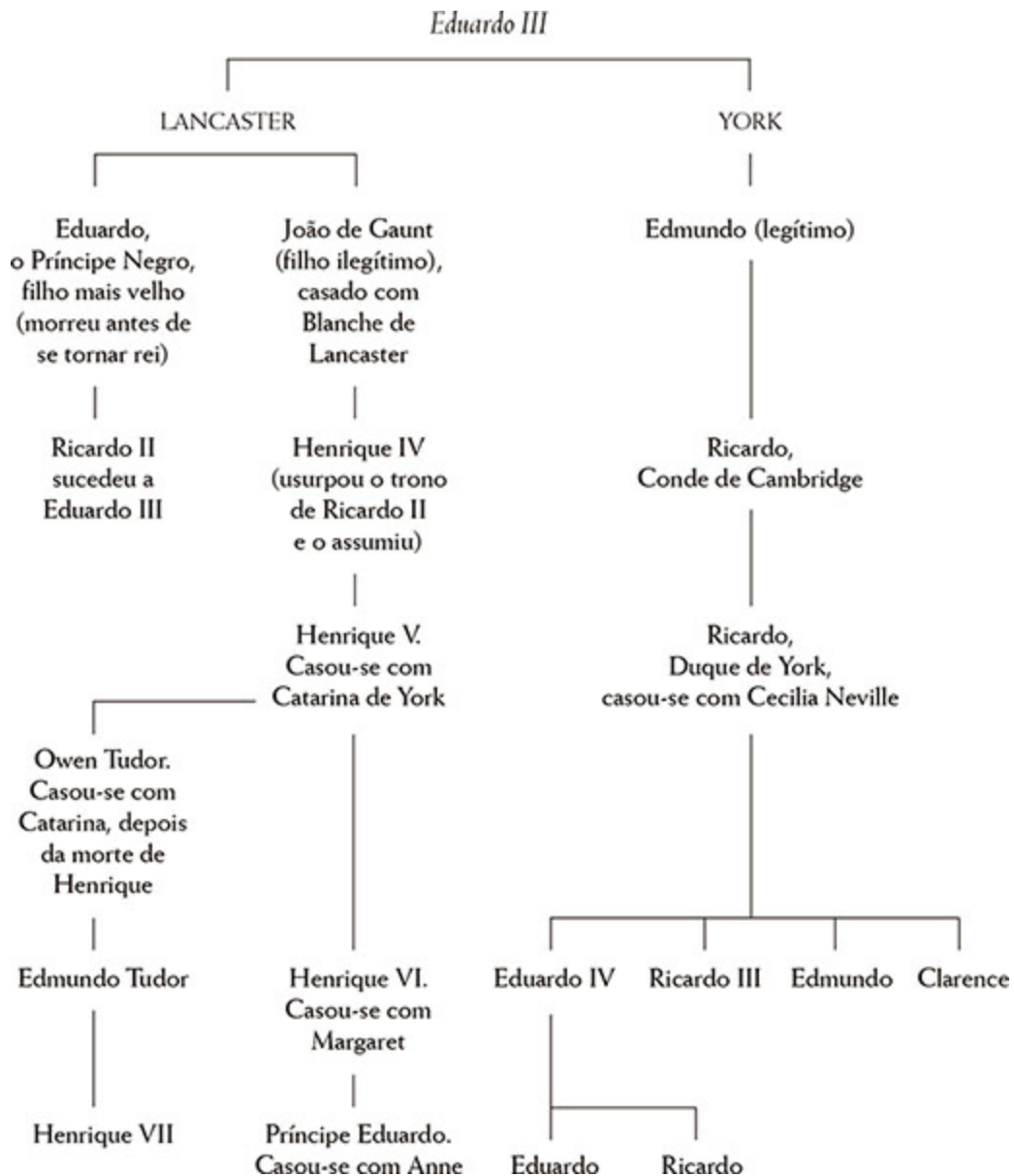
Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Agir, 2008.

Ricardo III. In: *Teatro Completo*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo, Nova Aguilar, 2016.

Dois braços da família real, os York e os Lancaster, lutam pelo trono da Inglaterra. Os York assassinaram o rei Lancaster, Henrique VI, e seu herdeiro, o príncipe Eduardo; o rei York, Eduardo IV, assumiu o trono. Mas Ricardo, o irmão mais novo de Eduardo IV, quer ser rei. Ele assassina seu outro irmão, Clarence (um possível concorrente à coroa), e se casa com Anne (a esposa do príncipe Eduardo assassinado). Quando

Eduardo IV morre, Ricardo ascende ao trono, envenena sua esposa, Anne, e tranca seus sobrinhos, Eduardo e Ricardo – os herdeiros legais de Eduardo IV –, na torre, onde são assassinados. Mas Ricardo foi amaldiçoado pela rainha Margaret, a viúva de Henrique VI, e Nêmesis, na forma de outro primo e integrante da família Lancaster chamado Henrique, chega e o desafia para uma batalha. Caçado pelos fantasmas de todos aqueles que havia matado, Ricardo III vai para a Batalha do Campo de Bosworth abalado; ele é morto depois de perder seu cavalo (e bradando os versos mais famosos da peça: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!”).

É fácil se perder no meio de tantos Henriques, Ricardos e Eduardos casualmente mencionados por Shakespeare. Use o diagrama a seguir para consultar durante a leitura. A ancestralidade comum aos Lancaster e aos York remonta a Eduardo III, que teve cinco filhos e, assim, deu origem a personagens reais em demasia; ele foi o tataravô de Henrique VI e Ricardo III. Os Lancaster estão bem no meio da árvore genealógica; e os York, do lado direito; a guerra entre eles (A Guerra das Rosas) irrompeu depois de Henrique IV, um descendente ilegítimo de Eduardo III, ter reivindicado o trono. Os York poderiam reivindicar descender de um filho legítimo de Eduardo.



O Ricardo da peça de Shakespeare é uma figura fascinante: maligno; atraente o bastante para convencer Anne a se casar com ele, mesmo sendo o responsável pela morte de seu marido; charmoso, quando necessário; hipócrita, com consciência suficiente apenas para ter medo de fantasmas. Ele se destaca por sua disposição de mudar seus discursos, seus planos e até seu corpo para cada ocasião: “Comprarei um espelho”, reflete ele, quando Anne o rejeita na primeira tentativa, completando: “e

contratarei uns vinte ou trinta alfaiates / para estudarem as vestes que adornarão o meu corpo”. Ricardo é um monarca inteligente, prático, efetivo e maquiavélico, que usa quaisquer meios para atingir seus objetivos. Não obstante, ele só consegue exercer esse controle até aí. A maldição da rainha Margaret o persegue. Ricardo é pego em um ciclo da história em que “todo assassinato é tanto um crime como punição por um crime: Ricardo enfim recebe a pena capital”. [147]

WILLIAM SHAKESPEARE

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

(1594-1595)

Edições recomendadas: *Sonho de uma Noite de Verão*. In: *Teatro Completo: Comédias*. Trad.- Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Agir, 2008.

Sonho de uma Noite de Verão. In: *Teatro Completo*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo, Editora Nova Aguilar, 2016.

O enredo da comédia mais famosa de Shakespeare gira em torno de três grupos de personagens: quatro jovens amantes, um grupo de camponeses e uma tribo de fadas. Primeiro, ele apresenta os amantes. Hérnia quer se casar com Lisandro, mas seu pai quer que se case com outro pretendente, Demétrio. Ele apela para a nobreza local – o duque Teseu, que está se preparando para se casar com Hipólita, a rainha dos guerreiros derrotados. Teseu diz a Hérnia que ela deve seguir a escolha do pai, e, assim, Hérnia e Lisandro fazem planos de fuga. Hérnia não conta para ninguém, a não ser para sua melhor amiga, Helena, que corre imediatamente para Demétrio (uma vez que ela mesma está apaixonada por ele) e lhe conta que sua prometida está fugindo com outro homem.

Enquanto isso, os camponeses, liderados por Bobina, o tecelão, têm um encontro no palácio da floresta para ensaiar a peça que querem

apresentar para Teseu no dia de seu casamento. Mas a floresta abriga fadas – Oberon, o rei das fadas, e Titânia, a rainha das fadas, que estão no meio de uma briguinha de casal. Para melhorar o humor de sua mulher, Oberon envia seu servo Puck para colher um néctar mágico, que fará Titânia amar quem ela vir primeiro ao acordar. No meio da cena, Demétrio invade a floresta, atrás de Hérnia; Helena, chorando pateticamente, vai atrás dele. Oberon sente pena de Helena e pede para Puck colocar o néctar nos olhos de Demétrio assim que ele pegar no sono; infelizmente, Puck se atrapalha quando Lisandro e Hérnia aparecem e acaba passando o néctar nos olhos de Lisandro. Quando Lisandro acorda, vê Helena ainda se arrastando atrás de Demétrio, se levanta e corre atrás dela – deixando Hérnia sozinha.

Oberon, que decidiu se vingar pessoalmente de Titânia, procura sua cabana e põe o néctar nos olhos dela. Os camponeses entram trôpegos na cena e começam seu ensaio. Puck, pairando maliciosamente com suas asas, transforma a cabeça de Bobina em cabeça de burro. Quando Titânia acorda, se apaixona perdidamente pelo tecelão com cabeça de burro e o leva para sua cabana. Oberon acha isso engraçado, mas fica irritado quando descobre que Puck havia ungido os olhos do jovem errado; agora, Lisandro está perseguindo Helena, Helena está perseguindo Demétrio, Demétrio está perseguindo Hérnia, e Hérnia está soluçando pateticamente atrás de Lisandro, que a havia esquecido completamente. Oberon pede a Puck para apagar a cena com uma neblina e ungir os olhos certos de cada um; ele sai à procura de Titânia e quebra o encanto dela. A peça termina com um casamento triplo: Teseu e Hipólita, Demétrio e Helena, e Hérnia e Lisandro (o pai de Hérnia, ao ver que seu enteado estava apaixonado por outra mulher, concorda em deixar Hérnia casar-se com aquele que ela escolher). Os

camponeses apresentam sua peça (muito mal apresentada), e Oberon e Titânia aparecem para abençoar o casamento.

Tudo termina bem, mas apenas por causa do acaso e da intervenção das fadas, e o casamento tem seu lado obscuro: Hipólita só se casa com Teseu porque ele a conquistou, e Demétrio, enfim, continua encantado. No final da peça, Puck conclui:

Se nós, sombras, ofendemos,
Acertar tudo podemos:
É só pensar que dormiam
Se visões apareciam.

No final da peça, a felicidade é tão ilusória quanto qualquer sombra.

WILLIAM SHAKESPEARE

HAMLET

(1600)

Edições recomendadas: *Hamlet*. In: *Teatro Completo*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo, Nova Aguilar, 2016.

Hamlet. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Hamleto. In: *Teatro Completo: Tragédias*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Agir, 2008.

Hamlet é um herói, mas não é um herói *ativo*. Ao contrário de Édipo, que passa por algumas dores para libertar Tebas do flagelo e para descobrir a verdade sobre seu nascimento, Hamlet medita, hesita e lamenta ter de agir: “O tempo é de terror. Maldito fado / Ter eu de consertar o que é errado.”. Seu maior desejo não é de simplesmente evitar a ação, mas evitar a existência. Em seu discurso mais famoso (“Ser ou não ser, eis a questão”), ele deseja “desvanecer em orvalho”. [

Quando, em uma visita do fantasma de seu pai, este lhe diz que foi morto por seu tio Cláudio (agora casado com sua mãe), que derramou veneno em seu ouvido, Hamlet se martiriza quanto ao que fazer. Ele se finge de louco para desarmar o tio (e, como parte de sua encenação, ele rejeita violentamente Ofélia, a filha do conselheiro Polônio). Então, em uma visita eventual de um grupo de teatro, ele cria uma peça que reconta a história do assassinato e a apresenta diante de Cláudio. Assustado, Cláudio planeja se livrar de Hamlet. Este, por sua vez, ganha uma oportunidade perfeita para matar seu tio enquanto ele reza, mas desiste com a desculpa de que o rei iria direto para o céu se fosse morto em um estado de graça.

Polônio, convencido de que o príncipe está louco, esconde-se no quarto da rainha quando o filho dela entra para lhe falar. Mas Hamlet, ouvindo o velho por trás das cortinas e achando que é Cláudio, finalmente entra em ação – no lugar e na hora errados. Ele apunhala Polônio através da cortina e só depois descobre seu engano. Por motivos de consciência, concorda em deixar a Dinamarca e ir para a Inglaterra. Cláudio havia tomado providências para ele ser morto, mas ele escapa e volta para a Dinamarca, enviando antes uma carta que anuncia suas intenções.

Com a morte do pai, Ofélia perde o juízo e se mata por afogamento. O irmão dela, Laertes, volta para o funeral; Cláudio o convence a desafiar Hamlet para um duelo com uma espada envenenada, e, apenas para se garantir de estar do lado vencedor, ele põe veneno também no copo de Hamlet. Quando Hamlet chega, eles lutam; Laertes fere Hamlet e Hamlet (sem se dar conta de que a espada está envenenada) reage e o fere igualmente. Nesse meio-tempo, a rainha toma a bebida envenenada; Laertes, caindo de joelhos, confessa que ele também está morrendo, e

que Hamlet está condenado. Hamlet apanha a espada envenenada, mata Cláudio e morre – finalmente levado à ação por uma série de coincidências que fugiram de seu controle.

MOLIÈRE

O TARTUFO

(1669)

Edições recomendadas: *Tartufo / O Misanthropo*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

Tartufo 81. Trad. Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

O Tartufo. Trad. Jean-Baptiste Poquelin. Disponível em:

<http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/viewdownload/5-pecas-diversas/181-o-tartufo>.

Acesso em: 23 set. 2020.

Na igreja, o devoto hipócrita Tartufo encontra-se com Orgon, um cavalheiro parisiense e, simulando piedade, convence Orgon a levá-lo para casa. Tartufo é o grande predileto de Orgon e sua mãe, mas os outros moradores e agregados da casa não se deixam enganar. Quando Tartufo dá seu lenço para a criada e ordena que cubra o decote porque “uma visão assim [...] evoca pensamentos pecaminosos”, ela comenta: “Tu deves ser bem vulnerável à tentação. Eu poderia ver-te todo nu e não ficaria minimamente tentada”. E o cunhado de Orgon, Cléante, o adverte de que está sendo ludibriado: “Há hipócritas na religião”, diz ele, “para mim não há nada mais odioso do que o sepulcro caiado de um zelote; do que aqueles inequívocos impostores [...] que por motivo de interesse próprio, transformam a piedade em um comércio”.

Em vez de dar ouvidos, Orgon acusa Cléante de estar se tornando um livre-pensador. Mas o pior ainda está por vir: ele decide que sua filha, Mariane, que é apaixonada por Valère, deve se casar com Tartufo. (“Eu

te prometi a Valère”, lamenta ele, “mas, além de ter tendência para o jogo, conforme me disseram, também suspeito que seja um tipo de livre-pensador; nunca o vejo ir à igreja”.) Elmire, a esposa de Orgon, tenta convencer Tartufo a deixar sua filha em paz, mas, em vez disso, o “homem santo” tenta seduzi-la. (“Homens de nossa estirpe amam de forma discreta”, ele lhe assegura.) O filho dela, Damis, observa secretamente as investidas de Tartufo e corre para contar a Orgon – mas Orgon o deserda, acusando-o de difamar o “santo”, e assim passa seu patrimônio para Tartufo. “Todos os bens do mundo têm pouco charme para mim”, observa Tartufo, aceitando o presente.

Então, Elmire dá um jeito de esconder Orgon debaixo da mesa enquanto ela se encontra com Tartufo e o persuade a dizer-lhe novamente tudo o que disse outro dia; quando Tartufo faz isso, Orgon tenta expulsá-lo de casa. Mas, como agora Tartufo é dono da propriedade, os oficiais do rei têm que expulsá-lo à força. “Eu repudio todas as pessoas piedosas”, grita Orgon. “Daqui para a frente, devo tratá-las com extremo nojo e ser pior com elas do que um demônio.” “Tu exageras de novo!”, diz Cléante com reprovação. “Nunca ages com moderação em nada. Não te manténs dentro dos limites do razoável e sempre caís de um extremo para outro.” Mas a falta de equilíbrio não é a única falha de Orgon; a verdade é que ele havia conseguido exercer controle completo sobre sua casa graças a Tartufo, usando as maneiras santas do homem como máscara para seus próprios desejos tirânicos.

WILLIAM CONGREVE

THE WAY OF THE WORLD [O CAMINHO DO MUNDO]

(1700)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *The Way of the World and Other Plays*. London, Penguin Classics, 2006.

The Way of the World está repleto de incidentes, embora seja fiel à unidade aristotélica do tempo (desenrolando-se ao longo de apenas um dia). Intrigas e enredos secundários emanam de cada ato, mas o esqueleto do enredo é construído em torno de Mirabell, um cavalheiro que havia fingido estar apaixonado por Lady Wishfort, mas que agora está apaixonado pela herdeira, Mrs. Millamant; Lady Wishfort, que passou a odiar Mirabell por ter fingido que a amava; e a própria Mrs. Millamant, sobrinha (e protegida) de Lady Wishfort.

Mirabell pode até amar Mrs. Millamant agora, mas mantinha a filha de Lady Wishfort como amante, antes de ela se casar com seu melhor amigo, Fainall. Este (que também tem uma amante) quer que Mrs. Millamant case com Mirabell, uma vez que, nesse caso, Lady Wishfort ficaria com raiva, deserdaria Mrs. Millamant e passaria o dinheiro para sua filha biológica – a esposa de Fainall. Mas Mrs. Millamant ainda não se decidiu se casa ou não com Mirabell, mantendo-o afastado com observações argutas. “Um homem”, queixa-se Mirabell, “pode fazer amizade rapidamente com sua inteligência, ou fazer fortuna com sua honestidade, ou conquistar uma mulher com sinceridade”. Essa falta de honestidade prossegue. Mirabell faz seu criado se passar por um tio rico para convencer Lady Wishfort de seu valor como pretendente, mas Lady Wishfort decide cortejar o próprio “tio rico”. Quando o sobrinho de Lady Wishfort, Sir Wilfull Witwoud, chega e começa a cortejar Mrs. Millamant (de forma muito desajeitada), Mrs. Millamant e Mirabell conseguem chegar a um acordo de casamento.

Enquanto isso, Fainall decidiu adotar uma abordagem mais direta para conseguir o dinheiro de Lady Wishfort; ele lhe conta que trará a público o caso pré-marital de sua filha com Mirabell se não entregar a herança de Millamant. Mas Mirabell frustra o plano, chantageando

Fainall com a ameaça de revelar sua amante atual. Sir Wilfull Witwoud, vendo que Mrs. Millamant ama Miralbell, diz a Lady Wishfort que não quer Mrs. Millamant e preferiria viajar para o exterior; Lady Wishfort diz: “Não aguento mais tudo isso [...]. Estou pronta para capitular por pura fadiga”, e concorda em casar-se com ele. Os personagens (nenhum dos quais é admirável) são virtuosos na medida em que são bem-sucedidos. Fainall acaba se revelando o vilão ao final, não porque é mau, mas por ser ludibriado. A peça ficou famosa pelos diálogos; os personagens falam, falam e falam, usando a inteligência e as palavras com o intuito de esconder seus verdadeiros sentimentos em vez de revelá-los.

OLIVER GOLDSMITH

SHE STOOPS TO CONQUER [ELA SE HUMILHA PARA CONQUISTAR]

(1773)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: disponível nas edições da Dover Thrift (1991) e da Oxford World's Classics (2008).

A peça de Goldsmith, que retrata a viagem de dois jovens abastados para pedir duas jovens também abastadas em casamento, não tem nenhum desses jovens como personagem principal; o personagem mais poderoso da peça é Tony Lumpkin, um “bobo desajeitado”. Mr. Hastings e Mr. Marlow, dois cavalheiros bem-educados e ricos, partem para visitar a casa dos Hardcastle. Marlow deve cortejar a filha da família, embora os dois nunca tenham se encontrado pessoalmente; seus pais arranjaram o encontro sem saber que ele é incapaz de falar com uma mulher de sua própria classe, sentindo-se à vontade apenas com criadas e copeiras. Hastings, o amigo de Marlow, se dispõe a acompanhá-lo porque já está apaixonado pela sobrinha que mora na mesma casa, Miss

Neville. Os Hardcastle desejam que Miss Neville se case com Tony Lumpkin, o filho de Mrs. Hardcastle de seu (humilde) casamento anterior – o que faria com que a fortuna de Miss Neville permanecesse na família. Mas Tony não está disposto a aceitar esse casamento arranjado, pois está apaixonado por Beth Bouncer, uma camponesa de “bochechas tão gordinhas e vermelhas quanto uma almofada de púlpito”.

Quando Marlow e Hastings param em uma cervejaria local para pedir informação sobre como chegar à propriedade dos Hardcastle, acidentalmente insultam Tony Lumpkin, que, para se vingar, diz-lhes que não conseguiriam chegar à propriedade antes do cair da noite – mas que há uma pousada logo ali na esquina. No entanto, a suposta “pousada” é a própria casa dos Hardcastle. Hastings e Marlow irrompem na casa, tratando os atônitos Hardcastle como criados e administradores da pousada. Quando Hastings encontra Miss Neville, ele se dá conta de seu engano – mas os dois decidem manter a brincadeira para acobertar seus próprios planos de fuga. Eles contam a Marlow que, por uma grande coincidência, Miss Hardcastle também está visitando essa “pousada”, e apresentam os dois. Contudo, Marlow está com medo demais dessa dama aristocrática para sequer encará-la. Então, ela se disfarça de empregada e caminha com afetação em torno dele (esse é o “humilhar-se para conquistar” do título), despertando seu interesse. Eventualmente, todos os mal-entendidos sobre as identidades são corrigidos. Miss Neville casa com Hastings; Marlow pede Miss Hardcastle em casamento e depois descobre que é a filha da casa; Tony renuncia ao seu direito sobre Miss Neville, em favor de Beth Bouncer. A peça de Goldsmith põe em questão a ideia de “baixeza”; quem é mais baixo, o honesto Tony ou Marlow, que está pronto para seduzir a empregada desde o primeiro encontro?

RICHARD BRINSLEY SHERIDAN

A ESCOLA DA MÁ-LÍNGUA

(1777)

Edição recomendada: *A Escola da Má-Língua*. Trad. Maria Isabel Sampaio Barbudo. Lisboa, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2007.

Sir Peter Teazle é recém-casado com a filha de um nobre proprietário rural; ele é tutor de uma jovem adorável, Maria; e atua ainda como “uma espécie de tutor” de dois jovens que perderam o pai na infância – os irmãos Surface: Joseph e Charles.

Em público, Joseph parece ser “amável [...] e de boa fama”, enquanto Charles é “o mais dissoluto e extravagante jovem de todo o reino, desprovido de amigos e de caráter”. Mas as aparências enganam. Na verdade, Charles é uma boa pessoa, embora esbanjador; e Joseph é, na realidade, “ardiloso, egoísta e malicioso”. Charles está apaixonado por Maria, mas Joseph (que é o predileto de Sir Peter) só deseja a fortuna dela.

O tio de Charles e Joseph, Sir Oliver Surface, chega da Austrália. Ele havia escutado relatos contraditórios sobre seus sobrinhos, então finge ser um agiota (“Mr. Premium”) e chama Charles. Charles tenta tomar dinheiro emprestado dele em razão de sua possível herança do próprio Sir Oliver: “Mas, ao mesmo tempo”, acrescenta Charles, “o velho tem sido tão liberal comigo que eu lhe dou minha palavra de que lamentaria muito ouvir que algo tenha acontecido com ele”. “Não mais do que *eu*, eu lhe garanto”, observa Sir Oliver. Charles se oferece para vender os retratos da família para levantar dinheiro; em uma das cenas mais famosas da peça, consegue vendê-los em um leilão para o próprio “Mr. Premium” e dois outros agiotas. Mas ele se recusa a vender o retrato de

Sir Oliver – e o próprio Sir Oliver, comovido, decide pagar as dívidas de seu sobrinho.

Nesse meio-tempo, Joseph está em sua biblioteca, às voltas com a jovem esposa de Peter Teazle. Enquanto estão entretidos em uma conversa íntima, Sir Peter aparece e Lady Teazle se esconde atrás de uma tela que está por perto. O que se segue é uma “cena de tela”, uma convenção das comédias de costumes, em que personagens se escondem para ouvir conversas particulares. Lady Teazle escuta Sir Peter contar a Joseph sobre as suspeitas de que Charles está tendo um caso com sua esposa, mas, quando Sir Peter escuta Charles se aproximando, ele pula para dentro do armário. Quando Charles entra, ele começa a descrever como havia flagrado, certa vez, Joseph e Lady Teazle juntos. Para interrompê-lo, Joseph abre a porta do armário e revela Sir Peter; Charles derruba a tela e acha Lady Teazle, que implora a seu marido por perdão; Sir Peter toma sua esposa e marcha para fora, dando a Charles (agora livre das dívidas) permissão para se casar com Maria. Tudo havia sido “corrigido” (a não ser o caráter duvidoso de Charles), mas apenas porque os “costumes” foram violados nas duas cenas centrais: tanto Sir Oliver quanto Sir Peter ouviram conversas que não lhes eram destinadas.

HENRIK IBSEN

CASA DE BONECAS

(1879)

Edição recomendada: *Casa de Bonecas*. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino.
São Paulo, Veredas, 2007.

Nora Helmer infringiu a lei. Necessitada de dinheiro para as despesas médicas do marido, ela forjou a assinatura do pai a fim fazer um empréstimo no banco. (Era ilegal as mulheres tomarem dinheiro

emprestado sem autorização do marido ou do pai.) Sua amiga, Sra. Linde, fica chocada ao ouvir isso, mas Nora consegue pagar as parcelas do empréstimo regularmente, economizando nos gastos com roupas e fazendo serviços de copista até tarde da noite. (“Oh, muitas vezes eu estava tão cansada, tão cansada. E não obstante foi esplêndido trabalhar dessa maneira e ganhar dinheiro. Eu estava me sentindo quase um homem.”)

Mas, agora, o marido de Nora, Torvald, tornou-se o diretor do banco do qual ela tomou o empréstimo – e o funcionário que o aprovou, Sr. Krogstad, está prestes a perder o emprego. Ele pede para Nora intervir em seu favor. Quando ela se recusa, ele conta que sabe de seu segredo: a assinatura de seu pai tinha a data de três dias depois da morte dele. E, se ele perder o emprego, revelará o crime dela.

Nora tenta evitar a crise – mas Torvald se recusa a ouvir seus apelos em favor de Krogstad. O homem perde o emprego, e Torvald recebe uma carta de Krogstad, descrevendo o crime de Nora. “Você sempre foi minha alegria e meu orgulho [...]”, grita Torvald para Nora, “e agora vejo que é uma hipócrita, uma impostora [...], pior que isso, uma criminosa!”. Torvald teme que Krogstad espalhe os pecados de Nora por toda a boa sociedade caso não tenha seu emprego de volta: “De qualquer modo, o melhor a fazer é abafar o caso”, decide Torvald, “temos de manter as aparências como se nada tivesse mudado entre nós. É claro que continuará morando aqui em minha casa – mas não lhe permitirei que eduque nossos filhos [...]”. Então, no meio da discussão, ele recebe outra carta de Krogstad, que decidiu se casar com a Sra. Linde e não deseja fazer mais nenhuma ameaça a Nora. Aliviado da humilhação pública, Torvald muda imediatamente de atitude: “Ah, minha pobre Nora, compreendo [...]. Para um homem, é algo indescritivelmente doce

e prazeroso *saber* que, no íntimo, perdoou sua mulher [...]. É como se ela se tornasse duplamente sua posse; como se a permitisse renascer, de tal forma que ela se torna tanto sua mulher quanto sua filha”.

Diante disso, Nora se levanta para sair: “Fui sua boneca-esposa”, ela lhe diz, “da mesma forma que fui uma boneca-filha na casa de meu pai”. Seria um milagre, conta ela ao marido, o relacionamento entre eles se tornar um casamento verdadeiro; ela sai e o abandona. Nora ama o marido, como a sociedade deseja, mas esse mesmo amor a leva a cometer um ato condenado por aquelas leis sociais. Descoberta nesse paradoxo, ela vê seu lar arruinado e o amor de seu marido por ela se revelar como nada além de uma extensão do amor-próprio dele.

OSCAR WILDE

A IMPORTÂNCIA DE SER PRUDENTE

(1899)

Edição recomendada: *A Importância de Ser Prudente e Outras Peças*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Em Londres, Jack Worthing adota o nome de Ernest; quando ele está em sua propriedade rural, onde vive Cecília, sua pupila de dezoito anos de idade, ele se chama Jack, mas atribui todos os negócios na cidade ao seu irmão (inexistente), Ernest. Jack é apaixonado por Gwendolen Fairfax, a prima de seu amigo Algernon Moncrieff. Ele a pede em casamento na cidade, usando o nome de Ernest, e ela aceita, pois seu sonho sempre foi casar-se com um homem chamado Ernest. Sua tia, Lady Brackwell, exige conhecer o contexto familiar de Jack; quando Jack revela que foi encontrado em uma mala na Estação Vitória, Lady Brackwell se recusa a consentir o casamento. Gwendolen promete escrever uma carta para Jack endereçada à sua casa no campo. Algernon,

ao ouvir a conversa escondido (e sabendo que a pupila de Jack, Cecília, uma moça extremamente bonita, vive nesse endereço, junto com sua governanta, Miss Prism), decide fazer uma visita.

Algernon chega à propriedade rural antes de Jack e se apresenta como Ernest, o irmão de Jack. Cecília se apaixona à primeira vista e promete se casar com ele (pois sempre desejou se casar com alguém chamado Ernest). Infelizmente, Jack decidiu que sua dupla identidade se tornou muito complicada; ele chega de surpresa e anuncia a morte de seu irmão, Ernest, para uma Cecília atordoada. Gwendolen chega furiosa depois de ouvir que Cecília havia se comprometido com Mr. Ernest Worthing. Para pôr as coisas nos eixos, Jack e Algernon admitem seus nomes reais; ambas as moças ameaçam cancelar seus compromissos caso Jack e Algernon não mudem seus nomes imediatamente para Ernest. Lady Bracknell, que compareceu ao novo batizado, reconhece Miss Prism como a sua ama que, há 28 anos, havia acidentalmente esquecido o sobrinho de Lady Bracknell, ainda bebê, em uma mala na Estação Vitória. Jack é esse sobrinho, o irmão mais velho de Algernon – e foi batizado de Ernest. “Gwendolen”, diz ele solenemente, “é uma coisa terrível para um homem descobrir, de repente, que ele não disse nada mais do que a verdade por toda sua vida”. Wilde, que foi condenado por homossexualidade no tribunal e sentenciado a dois anos de trabalhos forçados, zomba das convenções do casamento heterossexual. As identidades duplas de seus personagens masculinos (Ernest-Jack e Algernon-Ernest) são ainda mais marcantes, visto que suas personagens femininas são indivisíveis; toda essa comédia fútil se origina das incertezas mais sérias sobre a natureza da identidade.

ANTON TCHÉKHOV

O JARDIM DAS CEREJEIRAS

(1904)

Edições recomendadas: *As Três Irmãs, O Jardim das Cerejeiras – Teatro II.*

Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã, Veredas, 2009.

O Jardim das Cerejeiras, seguido de Tio Vânia. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM, 2009.

Lopakhin, que já foi um camponês, é um homem rico agora. Ele está aguardando na propriedade sofisticada da família de Madame Ranévski pelo retorno dela de Paris. A propriedade esteve sob a administração de sua filha adotiva, Vária, e seu irmão, Gaev, mas as extravagâncias de Madame Ranévski fizeram com que se endividasse. Quando Madame Ranévski chega com sua filha Anya, Lopakhin lhe diz que a propriedade deverá ir a leilão – a menos que ela consiga levantar o dinheiro, dividindo as terras e alugando-as para os turistas de fim de semana. “Desculpe, mas o senhor parece não estar entendendo”, diz ela. “Se há uma coisa verdadeiramente atraente para turistas nessa região toda é o meu jardim das cerejeiras.” Incapaz de encarar o desmantelamento gradual de seu estilo de vida aristocrático, Madame Ranévski ignora as dívidas; Vária, mais realista, queixa-se de seu relacionamento não definido com Lopakhin. (“Ele está ocupado demais com seus [...] negócios”, conta ela a Anya. “Ele fica falando de um casamento iminente [...]. Mas não acontece nada, tudo não passa de [...] um sonho”.) Anya, que já amou o jardim das cerejeiras “como se fosse uma pessoa”, é cortejada por Piotr Trofimov, um socialista que odeia tudo o que o jardim representa. “Por que será que ligo menos para o jardim das cerejeiras do que antes?”, pergunta Anya a Piotr, e ele responde: “Seu jardim representa toda a Rússia. Seu pai e o pai de seu pai foram donos de servos. Eles possuíam vidas humanas. Há pessoas penduradas em

cada galho de seu jardim, elas espreitam você através dos ramos, podem-se ouvir seus gemidos pelas folhagens”.

Finalmente, a família decide que o dinheiro enviado para ela por um parente idoso será suficiente para comprar as terras de volta, e Gaev parte animado para o leilão. Mas a propriedade é vendida por um valor seis vezes maior do que o dinheiro de Gaev – para Lopakhin, agora o proprietário do lugar em que seu pai trabalhou como servo. “O rude e humilde Lopakhin levará seu machado para o jardim das cerejeiras e derrubará as árvores sibilantes ao chão!”, grita ele meio bêbado. Embora chore, a família prontamente traça novos planos. Gaev arruma emprego em um banco, Madame Ranévski planeja retornar a Paris, Anya decide ir para a universidade e promete à mãe que, em breve, sustentará ambas. No final da peça, ouve-se o som das machadadas fora do palco, à medida que o jardim das cerejeiras é derrubado. Não há vilões nem heróis em *O Jardim das Cerejeiras*, e Tchékhov não oferece respostas. Em vez disso, ele nos mostra o mundo dos aristocratas, que está desaparecendo, como algo ao mesmo tempo belo e opressor, ansiosamente desejável e fatalmente falho; as complexidades são cuidadosamente retratadas, mas não resolvidas.

GEORGE BERNARD SHAW

SANTA JOANA

(1924)

Edição recomendada: *Santa Joana e Pigmalião*. Trad. Dinah Silveira de Queiroz, Miroel Silveira e Fausto Cunha. Rio de Janeiro, Delta, 1964.

O prefácio do próprio Shaw revela sua dupla preocupação: lidar de maneira justa com a crença medieval no milagre (“Na Idade Média, as pessoas acreditavam que a Terra era plana, para o que tinham ao menos

a evidência dos sentidos: acreditamos que seja redonda [...] porque a ciência moderna nos convenceu de que nada do que é óbvio seja verdadeiro”); e escrever uma tragédia “sem vilões [...]. Se Joana não tivesse sido queimada por pessoas normalmente inocentes por força de sua justiça, a morte por suas mãos não teria [...] nenhuma importância”. A peça retoma constantemente essa questão de perspectiva: a verdade e a falsidade dependem da posição do observador.

No início da peça, Joana chega à fortaleza do soldado Robert de Baudricourt para convencê-lo a lhe dar um cavalo e uma companhia de soldados, a fim de ajudar o Delfim a reconquistar seu trono (então ocupado por Henrique VI). Robert está cético, mas seus amigos já concordaram em acompanhar Joana: “Qual é a vantagem de seguir o bom senso?”, perguntam eles. “Só um milagre mesmo poderá nos salvar”. Então, Robert envia Joana ao Delfim, que acaba passando o comando de seu exército para “a Donzela”.^[149] Joana lidera o exército contra os ingleses, que estão sitiando Orléans. O vento muda miraculosamente de direção, permitindo aos soldados que cruzem o rio e derrotem os ingleses.

À vista disso, os ingleses encontram-se com o bispo francês de Beauvais. O capelão inglês insiste que Joana é uma bruxa, e o conde de Warwick teme que a lealdade a Joana possa desviar as massas de sua lealdade para com os senhores feudais. O bispo acredita que o nacionalismo de Joana seja uma ameaça à Igreja: “A Igreja Católica só conhece um reino, qual seja, o reino de Cristo”. Primeiro, ele fica relutante em cooperar com os ingleses: “Vocês, grandes senhores, são propensos demais a tratar a Igreja como se fosse uma mera conveniência política”, repreende ele. “Não sou um mero bispo político.” Mas ele acaba concordando em ajudar a entregar Joana e seus soldados para

Warwick, que queima Joana presa a uma estaca. A tragédia desse fim, entretanto, é amenizada pelo epílogo, em que Joana e seus inimigos aparecem a Charles em um sonho: “A execução na fogueira foi puramente política”, conta-lhe Warwick com satisfação. “Não havia nada pessoal contra você, eu lhe garanto.” “Não o culpo, meu senhor”, responde Joana educadamente. Então, um clérigo dos anos 1920 entra no sonho para anunciar que Joana havia sido declarada santa; como todos riem dele por seus “trajes engraçados”, ele retruca firmemente: “Vocês é que estão em trajes fantasiosos: eu estou vestido adequadamente”. Eis o resumo final de Shaw: cada personagem da peça se acha “adequadamente vestido”, fazendo o que é certo aos próprios olhos. E a peça deixa o julgamento final por conta da plateia.

T. S. ELIOT

CRIME NA CATEDRAL

(1935)

Edição recomendada: *Crime na Catedral*. In: *Obra Completa*. vol. 2. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Arx, 2004.

O padre de Eliot, Thomas Becket, compartilha as reservas do bispo de Shaw: ele também teme que a ambição política vá distorcer seu ministério diante de Deus. Mas, enquanto *Santa Joana* emprega um realismo levemente irônico (os franceses da Idade Média de Shaw falam como cavalheiros do século XX), a peça de Eliot é impressionista, com a participação de personagens simbólicos (Tentadores, Assassinos e um Coro que fala em uníssono) e escrita em verso.

O personagem central da peça é o arcebispo de Canterbury, o “padre turbulento”, Thomas Becket, que se pronunciou contra a extensão do poder de Henrique II a áreas que acredita pertencerem à Igreja.

Temendo a fúria do rei, Becket fugiu para a França. Quando a peça começa, ele está voltando para a Inglaterra, em uma cena que remonta ao Domingo de Ramos, com o povo à beira do caminho, estendendo seus mantos pelo chão. O povo de Canterbury está pronto para dar-lhe as boas-vindas (“Ele... que sempre foi bom para seu povo”), mas as tensões não resolvidas entre Becket e o rei permanecem. Três padres se preocupam com os perigos do retorno de Becket: ele, como o rei, tem uma personalidade orgulhosa e poderosa, ressentindo-se de todas as autoridades terrenas e respondendo apenas a Deus.

Em outra analogia com a história de Cristo, os Tentadores abordam Becket, prometendo-lhe riqueza, influência e paz, se fizer a vontade do rei. Becket resiste a cada uma das tentações, refletindo que, uma vez que detém a autoridade espiritual para conceder ou negar “o céu e o inferno”, ele não necessita de poderes terrenos. Mas a tentação final de Becket leva a uma luta psicológica severa, que não tem solução: ele é tentado a se tornar um mártir voluntário, e, assim, ser ainda mais glorioso. Independentemente da decisão que for tomar, Becket vê a corrupção em *si mesmo*.

No final da peça, os cavaleiros enviados por Henrique caçam Becket, matam-no, e dão um passo à frente para se dirigir à plateia diretamente, explicando, em prosa, que são “[...] quatro ingleses comuns que colocaram nosso país acima de tudo”. Becket pode até se perder na contemplação agonizante de seu próprio pecado, mas esses cavaleiros estão convencidos de que agiram da forma correta. Eliot, da mesma forma que Tchékhov e Shaw, recusa-se a resolver seus conflitos, mas a luta que apresenta é interna – ocorrendo não entre Henrique e Becket, mas sobretudo dentro da mente do próprio Becket.

THORNTON WILDER

NOSSA CIDADE

(1938)

Edição recomendada: *Nossa Cidade*. Trad. Elsie Lessa. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

Nossa Cidade começa chamando nossa atenção para o fato de que essa não é uma história real; o diretor de palco entra em cena e apresenta os atores que representam cada personagem. Essa história dos residentes da pequena cidade de Grover's Corners pretende ser uma reflexão filosófica sobre a existência humana. Emily Webb e George Gibbs, próximos desde a infância, se casam (“Quase todo mundo se casa”, observa o diretor de palco, enquanto os atores se preparam para o casamento) e têm filhos; Emily morre e entra para a comunidade dos mortos. O clímax da peça se dá quando Emily decide reviver seu aniversário de doze anos. Ela vê seus pais e irmão (agora mortos) e tenta passar o dia como fazia quando tinha doze anos, mas fica frustrada com a cegueira das pessoas comuns: “Ó mãe”, ela desabafa, “olhe para mim só por um minuto como se realmente me visse. Mamãe, catorze anos se passaram. Estou morta. Você já é avó [...]. Wally também está morto [...]. Você não se lembra? Mas, só por um momento, estamos todos juntos novamente. Mamãe, só por um instante, estamos felizes. *Vamos olhar um para o outro*”. Mrs. Webb, sem prestar atenção, continua cozinhando, e Emily fica arrasada. “Tudo passa tão rápido”, soluça ela. “Não temos tempo de olhar uns para os outros [...]. Será que algum ser humano se dá conta da vida enquanto a está vivendo? – cada, cada minuto?” “Não”, responde o diretor de palco. “Os santos e os poetas, talvez – eles, sim, um pouco.”

Nossa Cidade mostra os detalhes dessas vidas que passam “tão rápido”; o objetivo é ilustrar o valor particular de cada momento do

tempo ordinário. No final, a peça é esperançosa sobre a condição humana: “Todos sabemos que *algo* é eterno”, observa o diretor de palco. “E não são as casas, não são os nomes, não é a terra, nem mesmo as estrelas [...]. Todo mundo sabe, no fundo, que há *algo* de eterno, e que esse algo tem a ver com os seres humanos.” Wilder é um humanista: podemos ter pouco controle sobre o nosso mundo, sobre as nossas decisões e sobre a passagem do tempo, mas o que fazemos dentro desse mundo tem um *significado* que em certo sentido é eterno. *Nossa Cidade* é uma tragédia, mas uma tragédia que reconhece o valor essencial da humanidade – e *não* a sua insignificância essencial. (Wilder é o único americano a vencer o Prêmio Pulitzer tanto na categoria teatral quanto na ficcional, pelas peças *Minha Cidade* e *The Skin of Our Teeth* [Por um Triz] e o romance *The Bridge of San Luís Rey* [A Ponte de São Luís Rei].)

EUGENE O’NEILL

LONGA JORNADA NOITE ADENTRO

(1940)

Edição recomendada: *Longa Jornada Noite Adentro*. Trad. Helena Pessoa. Rio de Janeiro, Agir, 1967.

O’Neill (1888-1953) queria que essa peça, escrita em 1940, permanecesse não publicada por 25 anos após sua morte, mas ela foi produzida pela primeira vez em 1956.

James Tyrone, sua esposa Mary e seus dois filhos – Jamie, que já passou dos 30, e Edmund, dez anos mais novo – acabaram de tomar café em uma manhã de agosto. Mas, em meio aos assuntos familiares triviais, as tensões aumentam: James e Jamie brigam, Jamie zomba de Edmund, Edmund tosse e Mary começa a sentir falta da morfina na qual é viciada.

Por volta da hora do almoço, quando o médico liga para contar a Edmund que é tuberculoso, Mary havia tomado sua primeira dose de morfina e James começou a beber. No meio da tarde, Mary faz um esforço para se reconectar aos outros: “James!”, grita ela. “Nós nos amávamos! [...]. É só disso que precisamos nos lembrar, e não tentar entender o que não conseguimos entender [...]. As coisas que a vida fez de nós são imperdoáveis e inexplicáveis.”

Mas James não está em condições de responder. Cada membro da família, isolado e apavorado com essa solidão, tenta formar alianças com os outros, e essas alianças se alteram e mudam constantemente, gerando raiva e amargura.^[150] Mary condói-se pela morte do filho que havia nascido entre Jamie e Edmund, culpando tanto James quanto Jamie: “Se não o tivesse deixado com minha mãe para me encontrar com você na estrada”, diz ela ao marido, “depois de ter me escrito dizendo que sentia minha falta e que se sentia tão sozinho, Jamie nunca teria entrado no quarto do bebê enquanto ainda estava com sarampo [...]. Sempre pensei que ele fez isso de propósito. Ele tinha ciúmes do bebê”. “Será que você pode deixar o nosso bebê descansar em paz?”, James pergunta, aborrecido. Mas Mary só consegue encontrar a paz retraindo-se cada vez mais no vício das drogas e fazendo de conta que voltou à juventude. “Você volta atrás”, medita ela, “até conseguir ir além da fronteira (da dor). Só o passado, quando ainda era feliz, é real”.

A noite finalmente cai. Edmund, que havia saído de casa, zangado, volta à meia-noite para encontrar seu pai, bêbado, sentado à mesa. Ele bebe junto com o pai, citando Baudelaire: “Se não queres sentir o fardo horrível do tempo pesando sobre teus ombros e esmagando-te no chão, mantém-te bêbado”. Jamie entra, também bêbado; Mary desce de seu quarto, drogada pela morfina. Edmund tenta mais uma vez estabelecer

contato com a mãe. Mas ela está presa ao passado. “Eu me lembro bem”, diz ela, devagar, “como me apaixonei por James Tyrone e fui tão feliz por um tempo”. E a peça termina.

O’Neill apresenta uma construção lenta das tensões, em parte pelo diálogo, mas ainda mais pelos rostos e vozes dos personagens; ele usa indicadores de diálogo para revelar as dimensões escondidas do drama (*Ele lhe lança um olhar rápido, apreensivo, diz uma indicação de palco, mas mesmo que isso desperte suas suspeitas, a ternura dela faz com que renuncie a elas e passe a acreditar no que quer para o momento. Por outro lado, Jamie sabe, depois de um olhar crítico para ela, que suas suspeitas são justificadas. Seus olhos se fixam no chão, seu rosto assume uma expressão de amargura e cinismo defensivo*).

JEAN-PAUL SARTRE

ENTRE QUATRO PAREDES

(1944)

Edição recomendada: *Entre Quatro Paredes*. Trad. Guilherme de Almeida. São Paulo, Abril Cultural, 1977.

Garcin, recém-falecido, chega ao inferno e se encontra em um ateliê francês sem nenhuma cama (de modo que não pode dormir), sem espelhos (para que não reflita sua própria identidade), sem janelas (para que não consiga se conectar com o mundo externo) e sem escova de dentes (sem bens pessoais) – há apenas um estranho ornamento de bronze sobre a lareira, muito pesado para ser levantado, e uma guilhotina para retalhar as páginas de livros (embora não haja livros no quarto). Na versão do inferno de Sartre, as pessoas não são capazes de fazer nada e também são obrigadas a se lembrar de tudo, não podendo se esquecer de nada nem mesmo por um breve período. As luzes nunca são

apagadas e o criado sequer pisca os olhos. “Ah”, diz Garcin, “é uma vida sem interrupção [...]. Quer dizer que a gente tem de viver de olhos abertos”. E não há escapatória; do lado de fora não há nada além de corredores, mais quartos, mais corredores e escadas.

Outros dois personagens entram no quarto: Inez, uma lésbica, cuja amante matou as duas (“Durante seis meses, eu incendiei o coração dela até que não restasse nada mais do que cinzas. Certa noite, ela levantou-se e abriu a torneira do gás enquanto eu estava dormindo”); e Estelle, uma mulher da alta sociedade que havia fugido com o amante, matado o filho deles e depois morrido de pneumonia. Estelle lamenta a falta de um espelho: “Quando não me vejo, fico na dúvida se existo mesmo, de verdade. Eu até consigo me apalpar, mas isso não ajuda muito”. “Tem sorte”, diz Inez, “estou sempre consciente de mim mesma – em minha mente. Dolorosamente consciente”. Cada personagem deseja algo dos demais; Inez deseja Estelle, Estelle deseja Garcin para afirmar o quanto é desejável para os homens, Garcin deseja que Inez o reconheça como destemido e corajoso. Contudo, no inferno, todos os personagens perderam sua capacidade de *agir*. Exasperados uns com os outros, eles conseguem abrir a porta – mas não conseguem sair do quarto. “O inferno – são os outros”, conclui Garcin, “estamos juntos para todo o sempre [...]. Pois é [...], vamos em frente [...]”.

Essas são as palavras finais da peça, mas é claro que não podem “seguir em frente”. A filosofia existencialista de Sartre encontrava sentido apenas no que o homem era capaz de *fazer*; quando a ação se torna impossível, o homem se encontra em um inferno sem sentido. *Entre Quatro Paredes* aponta para uma contradição no próprio existencialismo: o sentido só aparece quando o homem é capaz de agir com certo controle para mudar seu futuro. No entanto, essa ação deve

sempre envolver outras pessoas – e, sempre que o homem depende das ações dos outros para validar as suas, ele perde o controle e fica preso em um ciclo infundável. A única escolha dotada de sentido que resta é a morte. E, quando o homem não pode escolher a morte, ele está verdadeiramente no inferno.

TENNESSEE WILLIAMS

UM BONDE CHAMADO DESEJO

(1947)

Edição recomendada: *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo, Peixoto Neto, 2004.

Blanche DuBois, uma dama sulista, chega à casa de sua irmã trazendo consigo apenas uma mala; ela perdeu a propriedade da família, Belle Reve [“Belo Sonho”], no Mississippi, e ficou sem nada. Sua irmã, Stella, é casada com o operário Stanley Kowalski. Blanche acha Stanley muito simples e “com cara de macaco”; Stanley acha Blanche esnobe, afetada e desonesta. Os dois brigam pela lealdade de Stella. As armas de Blanche são sua gentileza, as memórias de seu passado compartilhado e a culpa. “Eu fiquei firme e lutei!”, diz à irmã. “Você veio para Nova Orleans e cuidou de sua vida!” O poder de Stanley sobre Stella é sexual: “Há coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro – o tipo de coisa que faz com que todo o resto pareça desimportante”, conta Stella a Blanche. Ela fica grávida e o poder de Stanley sobre ela é fortalecido. Em uma briga em um jogo de pôquer, Stanley destrói a sala de estar do apartamento e bate em Stella. Blanche a carrega para o apartamento de um amigo, mas Stella volta assim que Stanley a chama. “A única maneira de viver com um homem como esse”, vocifera

Blanche, “é ir para a cama com ele! E esse é o seu trabalho – não o meu!”.

O amigo de Stanley, Mitch, tenta cortejar Blanche. Mas Stanley, vasculhando o passado de Blanche, descobre que ela é notória por sua promiscuidade quando bebe. Ele conta a Mitch sobre a reputação de Blanche e ele a rejeita. Quando se dá conta do que Stanley fez, Blanche começa a gritar com ele – mas Stella entra em trabalho de parto e Stanley a leva para o hospital. Mitch aparece, movido pelo desejo de ver Blanche de novo, e ela admite que mentiu sobre seu passado: “Não conto a verdade, conto o que *deveria ser* verdade”. Como Mitch se recusa a se casar com Blanche, mas tenta seduzi-la do mesmo jeito, Blanche o põe para fora. Ao voltar para casa do hospital, Stanley, totalmente excitado, encontra Blanche sozinha e a estupra. Ela enlouquece; na cena final, um médico e uma enfermeira aparecem para levá-la. Blanche vai com eles, desconcertada, enquanto Stella chora nos braços de Stanley, perturbada e com sentimentos de culpa, mas sem se afastar do corpo do marido. A peça é um drama psicológico realista: Stanley odeia Blanche, mas a deseja; ela tem aversão por ele, mas o considera sexualmente atraente. Trata-se ainda de uma crítica social: não há espaço para Blanche, a dama bem-educada do sul, no novo mundo urbano.

ARTHUR MILLER

A MORTE DE UM CAIXEIRO-VIAJANTE

(1949)

Edições recomendadas: *A Morte de um Caixeiro-Viajante e Outras 4 Peças*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

A Morte do Caixeiro-Viajante: Algumas Conversas Particulares em Dois Atos e um Réquiem. Trad. Flávio Rangel. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

Willy Loman, caixeiro-viajante sexagenário, vive em uma casa muito pequena em Nova York, preso e cercado por prédios e pelas próprias insuficiências. Ele acabou de retornar de uma tentativa frustrada de dirigir-se ao seu território de vendas “além dos Yonkers”; “De repente, não consegui mais dirigir”, conta ele à esposa, Linda. “O carro ficava indo para o acostamento, entende?” Ele está perdendo seu território de vendas, foi rebaixado de sua posição de assalariado na companhia para trabalhar por comissão, e está confundindo o passado e o presente. Os dois filhos de Willy, Happy e Biff, na casa dos trinta anos e malsucedidos, moram na casa dos pais; a presença deles agrava a confusão de Willy. Quando Willy fala com os filhos no presente, ele imagina o passado, e esses quadros são encenados no palco. Ele se vê encorajando o menino Biff no atletismo, sem ligar para sua tendência de tapear os outros e suas péssimas notas em matemática.

Quando Biff e Happy se dão conta de que o pai está fazendo empréstimos para pagar as contas, eles planejam pedir ao ex-chefe dele, Bill Oliver, para investir em uma loja de artigos esportivos. Eles dizem a Willy que irão encontrá-lo à noite para jantar, depois de obter o dinheiro de Oliver. Willy, criando coragem, vai pedir sua posição de assalariado de volta para seu ex-chefe: “Vendedor era a melhor carreira que um homem poderia querer”, medita, enquanto seu empregador espera, impaciente, que ele seja breve. “Naqueles tempos, havia personalidade nisso, Howard. Havia respeito, camaradagem [...]. Hoje, tudo é curto e grosso, e não há nenhuma chance para a amizade – ou personalidade [...]. Eu investi 34 anos nessa empresa, Howard, e agora não posso pagar meu seguro! Você não pode chupar a laranja e jogar fora o bagaço – o homem não é um pedaço de fruta!”

No entanto, Willy é “descartado” – é demitido. Nesse meio-tempo, Biff vê Bill Oliver, mas não ousa pedir dinheiro, dando-se conta, de repente, de que havia fracassado em seu trabalho anterior com Oliver. Quando Willy chega ao restaurante, os três brigam por causa do passado. O menino Biff entra em cena. Ele acabava de ser reprovado em matemática e não conseguiria ganhar sua bolsa de estudos como atleta. Procura Willy para pedir ajuda, mas encontra o pai no motel com outra mulher. O jovem Biff sai de lá com raiva e desiste dos estudos; o Biff mais velho acusa o pai de arruinar sua vida.

Eles deixam o restaurante separadamente. De volta para casa, Willy se dá conta de que seu seguro de vida (vinte mil dólares) impulsionaria Biff em seu novo negócio. “Aquele garoto”, vocifera ele, “aquele garoto será magnífico!”. Ele sai de casa e bate o carro, matando-se. No epílogo, Linda está parada ao lado da cova de Willy com os filhos e o único amigo do marido, o vizinho Charley: “Não consigo entender”, ela lamenta. “Ele só precisava de um pequeno salário.” “Homem nenhum precisa apenas de um pequeno salário”, responde Charley. O próprio Miller chamou a peça de tragédia – que trata do “homem comum”, que é “um sujeito tão apto para a tragédia, em seu sentido mais elevado, quanto os reis eram”, porque a psicologia de todos os homens é a mesma. Nessa tragédia psicológica, acrescenta Miller, o “sentimento trágico emerge em nós quando estamos na presença de um personagem que está pronto para desistir de sua vida, se for preciso, para garantir [...] sua posição ‘de direito’ em sua sociedade [...]. Há entre nós hoje, como sempre houve, aqueles que agem contra o esquema das coisas que os degradam”.^[151] O capitalismo do século XX degrada Willy: “A competição é enlouquecedora!”, queixa-se ele no começo da peça, mas seus esforços para resistir ao mercado estão fadados à catástrofe.

SAMUEL BECKETT

ESPERANDO GODOT

(1952)

Edição recomendada: *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo, Cosac Naify, 2005. (Obs.: essa tradução foi relançada pela Companhia das Letras em 2017.)

No primeiro ato de *Esperando Godot*, dois maltrapilhos – Vladimir e Estragon – entram em cena e ficam parados debaixo de uma árvore, à espera da chegada de Godot. Eles entoam uma espécie de mantra, andando para lá e para cá, tentando se lembrar do que haviam pedido a Godot, o que ele prometeu que os daria e por que estão esperando.

Mas não nos é oferecida nenhuma outra informação. Dois outros viajantes – Pozzo e seu escravo, Lucky – entram em cena, conversam por alguns instantes e depois vão embora. Um menino aparece e diz aos dois que Godot só virá no dia seguinte. Eles decidem partir, mas ninguém se mexe. (“Bem, então vamos embora.” “Sim, vamos lá.” *Eles não saem do lugar.*) No segundo ato, ocorrem exatamente os mesmos eventos: Lucky e Pozzo entram em cena de novo, embora tenham trocado de papéis e não se lembrem de ter-se encontrado com Vladimir e Estragon no dia anterior. Vladimir faz uma tentativa de mudar a situação: “Não vamos perder nosso tempo com discursos inúteis!”. E exclama de repente: “Vamos fazer alguma coisa enquanto temos chance!”. Mas continuam esperando. O menino aparece de novo e diz que Godot só aparecerá no dia seguinte, mas não se lembra de ter-lhes fornecido a mesmíssima mensagem no dia anterior. Vladimir e Estragon debatem a possibilidade de se enforcarem, mas não têm uma corda suficientemente forte. “Não aguento mais viver desse jeito”, diz Estragon. “É o que você pensa”, retruca Vladimir. Novamente, decidem ir embora, e, mais uma vez, não saem do lugar, e as cortinas se fecham.

Godot nunca chega (quando se perguntou a Beckett o que Godot “representava”, ele observou: “Se eu soubesse, teria dito isso na peça”). Mas é a *espera* que está no centro da peça, e não Godot. Beckett é um escritor simbólico, e os dois maltrapilhos esperando por algum fim vago e indefinido são símbolos da condição humana. Nas palavras de Martin Esslin, “o ato de esperar é um aspecto essencial e característico da condição humana”.^[152] Todo ser humano espera no intervalo entre o nascimento e a morte, sendo incapaz de realizar qualquer ato significativo, de entender o mundo, ou até de se comunicar de forma significativa com outro ser humano.

ROBERT BOLT

A MAN FOR ALL SEASONS [O HOMEM QUE NÃO VENDEU SUA ALMA]

(1960)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, há a edição da Vintage Books (1990). O prefácio, escrito pelo próprio Bolt, é uma parte essencial da peça e sugere as preferências do autor com relação aos cenários, figurinos e assim por diante.

Thomas More está sofrendo pressão da parte de Henrique VIII para sancionar o divórcio deste de Catarina de Aragão para que ele possa se casar com Ana Bolena; mas More se recusa. O Cardeal Wolsey quer que More ceda ao rei. “Se ao menos pudesses enxergar os fatos como são, sem essa tua cegueira moral horrível”, diz ele, “tu poderias ter sido um estadista”. Mas Wolsey desagrada ao rei; More lhe sucede e é exposto a uma pressão ainda maior de Henrique VIII, que deseja a bênção pública de More, porque “tu és honesto. E o que é mais importante para meus propósitos, tu és conhecido por ser honesto”. Quando o rei ordena More a jurar que o casamento pretendido é legal, More se recusa e é preso. Ninguém consegue achar razão apropriada para executá-lo, mas Thomas

Cromwell, Secretário do Conselho, está determinado a aplainar o caminho para o rei. Ele oferece de presente ao pupilo de More, Richard Rich, um cargo como coletor de impostos, extraindo dele “petiscos de informação” aparentemente inocentes, e cerca o jovem com a possibilidade de reconhecimento público. Rich é suscetível a essa tentação. (Desde o começo da peça, Rich se queixa de que o único reconhecimento que teve foi “meia dúzia de saudações a distância meio forçadas do duque de Norfolk. Sem dúvida, ele me confundiu com outra pessoa”. “Torna-te professor”, aconselha More, advertindo-o a evitar a busca pela fama. “Serás um excelente professor.” “E se eu for, quem vai saber?”, objeta Rich. “Tu, teus alunos, teus amigos e Deus”, replica More. “E esse não é um público modesto.”) Preso à sua riqueza e à proeminência crescente, e incapaz de renunciar a qualquer uma dessas coisas, Rich concorda em mentir sobre More em público, acusando-o de declarações subversivas. More, condenado, volta-se para Cromwell: “Tu não me persegues por minhas ações, mas pelos pensamentos de meu coração”, diz ele. “Abriste um enorme caminho. Primeiro, porque os homens vão renunciar aos seus corações, e depois acabarão sem corações. Que Deus tenha misericórdia do povo cujo governante anda pelo seu caminho.”

“Thomas More”, escreveu Bolt no prefácio, “sabia [...] quais eram as áreas de si mesmo que poderia ceder às invasões de seus inimigos, e quais poderia ceder àqueles que amava [...]. Por fim, pediram-lhe que se retirasse daquela área derradeira em que havia localizado seu eu. E lá está essa pessoa maleável, bem-humorada, despretensiosa e sofisticada feito um metal”. A identidade de More localiza-se em sua integridade diante de Deus; o juramento que Henrique exigia dele teria tornado seu eu mais íntimo em uma mentira. Como *Santa Joana* e *Crime na*

Catedral, a peça de Bolt combina verdade histórica com elementos não realistas (o Homem Comum, uma figura que se assemelha a um coro, comenta a ação e assume papéis menores) a fim de investigar um problema psicológico: a localização do eu.

TOM STOPPARD

ROSENCRANTZ E GUILDENSTERN MORRERAM

(1967)

Edição recomendada: *Rosencrantz e Guildenstern Morreram*. In: *Rock 'n' Roll e Outras Peças*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Dois personagens menores de *Hamlet*, Rosencrantz e Guildenstern, estão tentando descobrir por que foram chamados a Elsinore, mas são constantemente interrompidos – primeiro pelos atores, que chegam para atuar na corte de Cláudio, e depois por Ofélia, que está correndo de seu perseguidor, Hamlet. Rosencrantz e Guildenstern são incapazes de dirigir a própria vida; não podem agir, porque não conseguem decidir o que fazer. “Estamos soltos no mundo para encontrar nosso próprio caminho”, lamenta-se Guildenstern, “e pensei que tivéssemos sido designados para tomar algum rumo [...]”.

Todas essas ações da peça são determinadas por *Hamlet*, que (ocorrendo fora do palco) se torna a representação teatral do Destino, fornecendo uma sequência inevitável de eventos, mas que não vem acompanhada de sentido algum. Rosencrantz e Guildenstern tentam se livrar do corpo de Polônio, fazem uma viagem marítima com Hamlet para a Inglaterra, são atacados por piratas e descobrem que Hamlet ordenou a sua morte. Para sua surpresa, descobrem que todos os atores também estão a bordo (o que era pouco provável). “Um ataque de piratas pode acontecer a qualquer um”, diz o ator principal, de forma

confortadora, mas os dois estão inconsoláveis com a carta de sua execução. Quando o ator acrescenta que “A maioria das coisas termina em morte”, Guildenstern lhe dá uma punhalada: “Ninguém ressuscita depois da morte!”, grita ele – mas o ator, depois de morrer espetacularmente, se põe em pé de um salto e pega um arco. Então, todos os atores se matam uns aos outros, deixando Rosencrantz e Guildenstern entre os corpos. “Deve ter havido um momento, no começo, em que poderíamos ter dito – não”, diz Guildenstern. “Mas, de alguma forma, deixamos isso passar”. Ambos saem de cena, quando as luzes se voltam para iluminar a cena final de Hamlet, com o discurso de despedida de Horácio, que é lentamente abafado pela música e pela escuridão. Não há causa e efeito na peça; os dois ocupam um lugar no mundo que não conseguem entender; não têm nada para ajudá-los a interpretar as ações a seu redor. A linguagem é inútil, todos os seus esforços por tomar alguma atitude acabam no absurdo, e a forma da peça reflete a impossibilidade de alcançar uma compreensão real.^[153]

PETER SHAFFER

Equus

(1974)

Edição recomendada: *Equus*. Trad. Amalia Zeitel e Jacó Guinsburg.

São Paulo, Perspectiva, 1978.

Equus, narrada como uma série brechtiana de cenas numeradas, acompanha uma longa sessão de psicoterapia do psiquiatra Martin Dysart com seu paciente de dezessete anos, Alan Strang, que furou os olhos de seis cavalos com espetos de aço. Strang, isolado de sua família e da sociedade, é um adorador de um deus grande, estranho e elementar que ele chama de “Equus”. Equus é uma força composta por seu amor

pelos cavalos, desejo sexual, um senso religioso distorcido, isolamento, decepção e (acima de tudo) sua intuição de que algo grande, opressivo, transcendente e além de seu controle ocupa o universo. A prática de devoção a *Equus* o atormenta, mas também serve para protegê-lo das banalidades do mundo cheio de palavras de ordem consumistas: “Queremos depiladores femininos Remington!”, gritavam os clientes para Alan, que tentava desesperadamente cumprir seus deveres de atendente de uma loja. “Talheres Robex? Corydex? Volex? Escovas de dentes automáticas Pifco?” O psiquiatra Dysart descobre essa crença, mas reluta em destruí-la: “Ele acabará acometido de loucura”, brada Dysart no fim da peça. “Então, o que faremos? [...] Será que devo lhe oferecer o mundo bom e normal ao qual estamos amarrados, [...] e passar as noites sem pregar o olho, as nossas cabeças banhadas pelas ininterruptas luzes de raios catódicos da cidade?” Ele poderia até “curar” Alan Strang, fazendo-o voltar para o mundo de materialismo e irrelevância do século XX, acabando com suas ilusões sobre o deus cruel, poderoso, belo, escarnecedor, *Equus*. Mas o próprio Dysart sabe que há alguma força grande, inexplicável, escondida em todos os seres humanos, “clamando: ‘Você tem contas a prestar diante de mim!’”.

Shaffer defende a complexidade irreduzível dos seres humanos, seu mistério derradeiro. Sua peça lida com o cenário interno, não o externo, e, assim, ele coloca *Equus* em um palco abstrato, onde os atores estão sentados em bancos (e às vezes na plateia) enquanto esperam entrar em cena. A ação é interna e ao mesmo tempo claramente simbólica, representando alguma parte do homem que corre perigo de ser eliminada junto com a “normalidade”. Os “deuses” reaparecem na peça de Shaffer; mas dessa vez habitam as profundezas da mente, não o Olimpo.

RECURSOS ADICIONAIS PARA A LEITURA DO NÍVEL RETÓRICO

- BALL, William. *Sense of Direction: Some Observations on the Art of Directing*. Hollywood: Drama Publishers, 1984. Um bom guia para as bases da direção de cenas.
- BLOOM, Michael. *Thinking Like a Director*. London: Faber & Faber, 2001. Começa com a primeira leitura da peça e conduz você pelos ensaios.
- BROOK, Peter. *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York: Touchstone, 1995. O diretor da Royal Shakespeare Company analisa as questões com as quais todo diretor deve se deparar quando ensaia uma nova peça.
- GILLETTE, J. Michael. *Theatrical Design and Production: An Introduction to Scene Design and Construction, Lighting, Sound, Costume, and Makeup*. 4. ed. New York: McGraw-Hill, 2012. Esse livro didático abrange todos os aspectos da dramaturgia para iniciantes.
- INGHAM, Rosemary. *From Page to Stage: How Theatre Designers Make Connections between Scripts and Images*. Portsmouth: Heinemann, 1998. Um pouco mais de detalhes sobre a concepção e a construção de cenários.

PEÇAS TEATRAIS DISPONÍVEIS EM VÍDEOS OU DVD

As versões a seguir são apenas algumas das disponíveis; pesquise no Internet Movie Database por outras: www.imdb.com/.

A maioria pode ser comprada em DVD e *blu-ray* ou encontrada nos serviços de *streaming* (Netflix, Amazon, Hulu, etc.). Muitas podem ser vistas, em parte ou na íntegra, no YouTube. Use os títulos, diretores ou atores, e as datas ao buscar na internet.

Agamêmnon

1983, dirigido por Peter Hall para o BBC National Theatre; tradução de Tony Harrison.

Édipo Rei

1957, dirigido por Abram Polonsky e Tyrone Guthrie; traduzido por William Butler Yeats, com Douglas Campbell e Eleanor Stuart.

1968, dirigido por Philip Saville; com Christopher Plummer, Orson Welles e Donald Sutherland.

Medeia

1959, adaptado por Robinson Jeffers, estrelado por Judith Anderson; essa versão é o filme em preto e branco que registra a produção da Broadway.

1970, dirigido por Pier Paolo Pasolini, estrelado por Maria Callas em um papel não musical. Em italiano, mas existe versão legendada, lançada em DVD pela Versátil.

1988, dirigido por Lars von Trier, com Udo Kierr, Kirsten Olesen e Henning Jensen.

A História Trágica do Doutor Fausto

1968, dirigido por Nevill Coghill, estrelado por Richard Burton e Elizabeth Taylor.

2012, dirigido por Matthew Dunster, com Charlotte Broom, Michael Camp, Paul Hilton e Arthur Darvill; uma produção do Globe Theatre.

Ricardo III

1955, dirigido e estrelado por Laurence Olivier; considerada uma das melhores atuações de Olivier.

1995, dirigido por Richard Loncraine, estrelado por Ian MacKellen; ambientado nos anos 1930.

Sonho de uma Noite de Verão

1936, dirigido por William Dieterle e Max Reinhardt, estrelado por James Cagney, Olivia De Havilland e Mickey Rooney; inclui música de

Mendelssohn.

1969, dirigido por Peter Hall, estrelado por Ian Holm e Judy Dench; uma produção da Royal Shakespeare Company, que também inclui Ian Richardson, Diana Rigg e Helen Mirren.

1996, dirigido por Adrian Noble; uma adaptação em vídeo da produção da Royal Shakespeare Company.

1999, dirigido por Michael Hoffman, estrelado por Michelle Pfeiffer e Kevin Kline, ambientado na Itália em fins do século XIX.

Hamlet

1948, dirigido e estrelado por Laurence Olivier; significativo, embora com cortes cuidadosos, esse filme ganhou quatro Oscar.

1964, dirigido por Bill Colleran e John Gielgud, estrelado por Richard Burton, é uma produção da Broadway.

1969, dirigido por Tony Richardson, é estrelado por Nicol Williamson e Judy Parfitt.

1990, dirigido por Franco Zeffirelli, é estrelado por Mel Gibson; versão com inúmeros cortes e bastante ágil.

1996, dirigido e estrelado por Kenneth Branagh; Branagh se propôs a filmar a peça toda, sem cortes.

2000, dirigido por Michael Almereyda, estrelado por Ethan Hawke e Kyle MacLachlan; encenado na cidade de Nova York da atualidade.

2009, dirigido por Gregory Doran, com David Tennant e Patrick Stewart; uma produção da Royal Shakespeare Company.

O Tartufo

1978, dirigido por Kirk Browning, estrelado por Donald Moffat, Victor Garber e Tammy Grimes.

She Stoops to Conquer [Ela se Humilha para Conquistar]

1971, estrelado por Ralph Richardson e Trevor Peacock; uma produção televisiva britânica.

2008, dirigido por Tony Britten, com Roy Marsden, Ian Redford e Susannah Fielding.

2012, dirigido por Jamie Lloyd, com Sophie Thomson, Steve Pemberton e Timothy Speyer; uma produção do National Theatre.

A Escola da Má-Língua

1959, produzido por Hal Burton; estrelado por Joan Plowright, Felix Aylmer e John Saunders.

2003, dirigido por Michael Langham e Nick Havinga, com Bernard Behrens, Blair Brown e Pat Connolly.

Casa de Bonecas

1959, estrelado por Julie Harris e Christopher Plummer; apresentação teatral veiculada pela televisão.

1973, dirigido por Patrick Garland, estrelado por Claire Bloom e Anthony Hopkins.

1992, dirigido por David Thacker, estrelado por Juliet Stevenson e Trevor Eve; é uma versão televisiva.

A Importância de ser Prudente

1952, dirigido por Anthony Asquith, estrelado por Michael Redgrave e Joan Greenwood.

1988, dirigido por Stuart Burge, estrelado por Joan Plowright e Paul McGann.

2002, dirigido por Oliver Parker, estrelado por Rupert Everett, Colin Firth e Judy Dench.

O Jardim das Cerejeiras

1959, dirigido por Daniel Petrie, estrelado por Helen Hayes e John Abbott.

1962, dirigido por Michael Elliott, com Peggy Ashcroft e John Gielgud.

1971, dirigido por Cedric Messina, estrelado por Jenny Agutter, Peggy Ashcroft e Edward Woodward.

1981, dirigido por Richard Eyre, com Judi Dench e Bill Paterson.

1999, com direção de Michael Cacoyannis, estrelado por Alan Bates e Charlotte Rampling.

Santa Joana

1957, dirigido por Otto Preminger e estrelado por Jean Seberg e John Gielgud.

1967, dirigido por George Schaefer, com Theodore Bikel e Genevieve Bujold.

Crime na Catedral

1951, dirigido por George Hoellering, estrelado por John Groser e Alexander Gauge (com T. S. Eliot como o Quarto Tentador).

Nossa Cidade

1940, dirigido por Sam Wood, estrelado por William Holden e Martha Scott; significativamente diferente da peça de Wilder.

1977, dirigido por George Schaefer, estrelado por Ned Beatty, Hal Holbrook e Glynnis O'Connor.

1989, dirigido por Gregory Mosher, estrelado por Spalding Gray e Penelope Ann Miller; versão filmada pela PBS de uma encenação no Lincoln Center.

2003, dirigido por James Naughton, com Maggie Lacey, Jeffrey DeMunn e Jane Curtin.

Longa Jornada Noite Adentro

1962, dirigido por Sidney Lumet, estrelado por Katharine Hepburn e Ralph Richardson.

1973, dirigido por Peter Wood, estrelando Laurence Olivier e Constance Cummings; originalmente exibido como o episódio 20 da quinta temporada do programa ITV Sunday Night Theatre.

1987, dirigido por Jonathan Miller, estrelado Jack Lemmon e Kevin Spacey.

1996, dirigido por David Wellington, estrelado por Peter Donaldson e Martha Henry; o título completo do filme canadense é *Eugene O'Neill's Long Day's Journey into Night* [Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neill].

Um Bonde chamado Desejo

1951, dirigido por Elia Kazan, estrelado por Vivien Leigh e Marlon Brando.

1984, dirigido por John Erman, estrelado por Ann-Margret e Treat Williams.

1995, dirigido por Glenn Jordan, estrelado por Alec Baldwin e Jessica Lange.

A Morte de um Caixeiro-Viajante

1966, dirigido por Alex Segal, estrelado por George Segal, Gene Wilder e Lee J. Cobb; versão televisiva, resumida, da peça.

1985, dirigido por Volker Schlöndorff, estrelado por Dustin Hoffman e Kate Reid.

Esperando Godot

1961, dirigido por Alan Schneider, com Zero Mostel e Burgess Meredith; exibido pela primeira vez como o 28º episódio da segunda temporada de *Play of the Week* [Peça da Semana].

1988, dirigido pelo próprio Samuel Beckett, estrelado por Rich Cluchy e Lawrence Held; o título completo dessa produção televisiva é *Beckett Directs Beckett: Waiting for Godot by Samuel Beckett* [Beckett Dirige Beckett: Esperando Godot, de Samuel Beckett].

2001, dirigido por Michael Lindsay-Hogg, estrelado por Barry McGovern e Alan Stanford; produção irlandesa.

A Man for All Seasons [O Homem Que Não Vendeu sua Alma]

1966, dirigido por Fred Zinnemann, estrelado por Paul Scofield e Wendy Hiller.

1988, dirigido e estrelado por Charlton Heston, estrelado ainda por John Gielgud e Vanessa Redgrave.

Rosencrantz e Guildenstern Morreram

1990, dirigido pelo próprio Tom Stoppard, estrelado por Tim Roth, Gary Oldman e Richard Dreyfuss. [O título do filme foi traduzido como *Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos.*]

Equus

1977, dirigido por Sidney Lumet, estrelado por Richard Burton e Peter Firth.

CAPÍTULO 9

História refratária: os poetas e seus poemas

Todos os poemas são sobre Deus, amor ou depressão:

Meu peito estiolado – quem pensara
Reverdecer pudesse? Ele se foi
Ao imo, onde as flores vão parar
Para abraçar sua raiz, depois
de fenecer.
Lá todas juntas,
Enquanto o frio inverno inda perdura,
Mortas ao mundo, vivem sem saber.
Eis tuas maravilhas, ó Senhor,
Que matas e que encerras nos Infernos
E aos Céus elevas em divino resplendor,
Fazendo os sinos badalar em procissão;
Eu digo sem razão
O que isso é, e erro:
Tua palavra é tudo, e não a aferro [...]

E agora, velho, eu refloresço,
Pós tanta morte, ainda vivo e canto;
De novo sinto o orvalho e a chuva e o campo,
Tenho prazer no verso [...] [154]

– de “A Flor”, de George Herbert.

Depressão: região mais baixa do que a superfície circundante.

Amor: estado emocional que surge a partir da simpatia ou dos laços naturais.

Deus: aquele que é invocado.

– Adaptado de *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, de Antonio Houaiss.

“Poema” é uma palavra infinitamente ampla. Envolve arranjos de palavras que podem ser sensíveis e diretas, como em *Birches* [Bétulas], de Robert Frost –

Ao ver as bétulas pra lá e pra cá
Da linha mais escura e densa dos arbustos
Penso que algum menino é que as agita,
Mas agitar não as deixa tão assim pra baixo
Como as nevascas deixam [...] [155]

– ou obscuramente alusivas, como em *Air and Angels* [Ar e Anjos], de John Donne –

E duas ou três vezes eu te amara,
Antes de rosto ou nome teu saber:
Por nome ou chama, então, sem perceber
Anjos nos tocam e nos fazem amar.
Aonde foste foi de onde eu vim:
Um adorável lindo nada eu vi. [156]

– ou uma evocação da sensação física nas sílabas, como em “Eu canto o elétrico corpo”, de Walt Whitman:[157]

As contínuas mudanças da flexão da boca e ao redor dos olhos,
A pele, as manchas bronzeadas, as sardas, o cabelo,
A curiosa compaixão que alguém sente quando tem nas mãos
a carne nua do corpo,
Os rios circulares da respiração, inspirando e expirando,
A beleza da cintura, e dali aos quadris, descendo ao encontro dos joelhos,
As finas e vermelhas geleias em mim e em ti, os ossos e o tutano nos ossos,
A rica realização da saúde [...]

O poema pode relatar algum aspecto do passado, como faz a história; o poema pode contar a história de um personagem, imitando a função do

romance. Como na autobiografia, o poema pode revelar o desenvolvimento do senso do eu do próprio poeta; como no teatro, o poema pode ir e vir no diálogo entre os falantes, exigindo que o espectador participe, imaginando a cena. Contudo, os poemas não são história, nem autobiografia, nem ficção. Eles são escritos em *poesia*.

Romances, autobiografias, histórias e a maioria das peças são escritas em *prosa*. A poesia e a prosa são palavras que se definem uma à outra; como uma etiqueta literária, a “poesia” usualmente significa “aquilo que não é prosa” (e vice-versa). Então, qual a diferença entre as duas? A maioria dos poetas – e críticos – provavelmente responderia: “Eu reconheço a poesia quando a vejo”. É uma boa saída, que também pode ser aplicada à grande arte e à pornografia.^[158] Quanto mais você lê poesia, mais desenvolvidos serão seus olhos e seus ouvidos para a misteriosa linha divisória e etérea entre a poesia e a prosa. No entanto, a partir do momento em que você inicia seu projeto de leitura de poesia, pense em usar essa definição simples como uma orientação prévia: a poesia é como um periscópio. Ela sempre envolve um observador (o leitor), espreitando pelo periscópio algo que está sendo observado, a “coisa” da qual o poema trata – uma sensação, um estado de espírito, um problema, uma pessoa, uma árvore, um arbusto ou um rio. Mas a temática do poema não se imprime diretamente nos olhos do observador; ela é refletida de um espelho para outro, e cada espelho se torna parte da imagem que, no final, acaba atingindo a retina do olho.

Os dois espelhos desse “periscópio” são o poeta e a linguagem do poema. Em um poema, o poeta jamais desaparece; sua mente, suas emoções e experiências são parte integrante do poema. O romancista ou o dramaturgo muitas vezes poderão tentar se manter fora das vistas, para que o leitor possa experimentar a história ou a peça sem se lembrar

constantemente de seu autor. Mas um poema é uma expressão da presença do poeta. Compare as duas cenas a seguir, ambas ambientadas em um bosque do século XVIII, da romancista Jane Austen e de seu contemporâneo, o poeta William Wordsworth. Em *Orgulho e Preconceito*, de Austen, Elizabeth Bennet acabou de recusar a proposta de casamento arrogante de Mr. Darcy. Na manhã seguinte, ela vai dar uma volta a fim de clarear as ideias.

Depois de caminhar duas ou três vezes por aquela parte do caminho, ela sentiu-se tentada, pela beleza da manhã, a parar nos portões e contemplar o parque. As cinco semanas que tinha agora passado em Kent fizeram uma grande diferença nos arredores, e as árvores ficavam mais verdes a cada dia. Ela estava a ponto de continuar o passeio quando avistou de relance, em um pequeno bosque que bordejava o parque, um homem que vinha em sua direção; temendo que fosse Mr. Darcy, ela recuou. Contudo, a pessoa se encontrava agora tão próxima que podia vê-la e, apressando o passo ansiosamente, aproximou-se e pronunciou o seu nome. Ela havia se virado, mas, ao ouvir seu nome, embora reconhecesse a voz de Mr. Darcy, voltou a se acercar do portão. Ele também o alcançou e, estendendo-lhe uma carta, que ela aceitou instintivamente, disse com um olhar altivo: “Estive passeando no bosque na esperança de encontrá-la. Você poderia me conceder a honra de ler esta carta?”. Em seguida, com uma pequena reverência, deu meia-volta e desapareceu no meio da plantação.

Isso é prosa; Elizabeth e Darcy encontram-se no bosque, ele lhe dá uma carta e a própria Jane Austen não se encontra em lugar algum. Mas em *Lines Written in Early Spring* [Versos Escritos no Limiar da Primavera], de William Wordsworth, o poema põe o poeta bem no meio do bosque:

Ouvi mil notas enlaçadas
Quando no bosque me deitei:
Meu pensamento, de repente,
De leve tornou-se em pesado.

A natureza às suas obras
Atava minh'alma sozinha;
E me causou pesar de sobra

Ver o homem oprimir o vizinho.

Naquele rancho, em meio às prímulas,
Guirlandas a vinca teceu;
Pois toda flor, eu acredito,
Gosta de ar, de sol e céu.

Ali as aves pipiavam,
O que pensavam não sei;
Os movimentos seus, porém,
Quanta alegria emanavam!

Rebentavam os brotinhos,
Para na brisa brincar;
O que me leva a constatar
Que a sua era imensa alegria.

Se vem do céu pensar assim,
Se a natureza assim deseja,
Não tenho razão quando vejo
O homem oprimir o vizinho?[159]

O leitor (espreitando o periscópio) vê os galhos, as aves e as prímulas – e vê Wordsworth em pessoa, reclinado no meio do bosque, lamentando-se sobre o que o homem fez do homem. *Suas* sensações, *suas* percepções e *suas* conclusões são urdidas bem no meio do tecido da cena. Vemos o bosque através dos seus olhos; e, embora também vejamos Elizabeth e Darcy pelos olhos de Jane Austen, não *tomamos consciência* disso como no caso do poema de Wordsworth.

A presença do poeta é uma parte inicial do poema – mesmo naqueles poemas em que o poeta faz um esforço consciente para expressar sua ausência, como Mark Strand faz em seu poema *Keeping Things Whole* [Mantendo as Coisas Inteiras], de 1980:

No campo
falto

eu.
É sempre
assim.
Onde eu estou
sou eu que falto.[160]

Mark Strand pode até estar perdendo o sentido de sua própria presença (ele se define inteiramente por negações), mas está parado, em tamanho natural, bem no meio de seu poema.

É por essa presença que o poema sempre faz você lembrar que o poeta não é neutro em relação ao assunto de sua obra. Do contrário, ele poderá assumir uma dessas três posições. Pode mostrar-se “deprimido”, alienado do mundo do poema, lutando para encontrar seu lugar nele ou afastando-o para longe, inquieto, e não como se estivesse em casa; pode mostrar-se “apaixonado”, abraçando o assunto do poema, falando por pura simpatia e afeição por ele; ou pode estar invocando algo de fora de si mesmo, desafiando alguma verdade transcendental, que esteja além de sua capacidade de entender, algo que exista independentemente de sua própria tranquilidade ou desconforto no mundo; uma força externa da qual dá testemunho.

Que a luz da tarde que cai
entre nas frestas no celeiro,
posta nos fardos, ao sol posto [...]
Volte a raposa a sua toca.
O vento amaine. A cabana
Dentro escureça – a noite vem [...]
Que venha como quiser,
não tenham medo. Deus não nos deixa
ao relento, a noite vem – que venha [...][161]

Todo poema trata de Deus, do amor e da depressão.

O segundo “espelho” do periscópio é a linguagem. A linguagem da poesia é *formal* de modo autoconsciente – o que significa que a *forma* de

cada poema (suas palavras, seu arranjo e sua sequência) não pode ser separada das ideias que apresenta. Na prosa, as palavras e as ideias têm um relacionamento um pouco mais solto. Quase todo romance ou autobiografia pode ser transformado em filme. Uma peça pode ser transformada em um musical ou em um *show* de uma pessoa só; uma história pode tornar-se um programa especial para o canal educativo. Em cada um desses casos, a obra mantém sua identidade essencial, mesmo quando suas palavras são alteradas.

Contudo, um poema só é um poema se mantiver suas palavras originais. A versão em filme de seis horas de duração de *Orgulho e Preconceito* continua sendo Jane Austen, mas uma paráfrase de *Keeping Things Whole* [Mantendo as Coisas Inteiras] não pertence mais a Mark Strand. A língua do poeta nunca se torna uma janela transparente, através da qual o sentido possa ser visto. Em um poema, a linguagem é o sentido. Um poema não pode ser escrito de outra forma. Sua forma, sua função e seu sentido são todos uma mesma coisa. E quanto mais “poética” for a peça de prosa, mais ela resistirá à paráfrase. O romance poético de Italo Calvino *Se um Viajante numa Noite de Inverno* nunca foi dramatizado, enquanto a obra-prima prosaica de Harriet Beecher Stowe, *A Cabana do Pai Tomás*, foi transformada em filme, em peça, em musical, em *show* de menestrel e em uma série de histórias em quadrinhos.

DEFININDO O INDEFINÍVEL

Quando postos contra a parede para apresentar definições de poesia, os poetas quase sempre recorrem às metáforas.

“A poesia é uma forma de agarrar a vida pelo pescoço.” (Robert Frost)

“A poesia é como contar uma piada. Se você erra uma palavra no fim da piada, perdeu a graça toda.” (W. S. Merwin)

“A poesia é acima de tudo uma concentração do poder da linguagem, que é nosso poder último de relação com tudo o que há no universo.” (Adrienne Rich)

“A poesia é como a patinação no gelo: você pode rodopiar em alta velocidade. A prosa é como caminhar na água. Ela também oferece bastante coisa boa. Você pode ver seus dedos dos pés, por exemplo.” (Robert Pinsky)

“A poesia é como o amor – fácil de reconhecer quando te mantém cativo, uma alegria de experimentar e algo muito difícil de reduzir a uma definição satisfatória.” (Marie Ponsot)

“Um poema é como um rádio que pode transmitir suas ondas por milhares de anos.” (Allen Ginsberg)

“A poesia é como um retalho de seda com muitas cores reluzentes, e cada leitor precisa achar sua própria interpretação, de acordo com sua capacidade e de acordo com sua simpatia pelo poeta.” (Alfred, Lord Tennyson)

Nenhuma dessas definições menciona a rima, a métrica, as tensões e a linguagem figurada. Embora a poesia faça uso de todas essas técnicas (e mais algumas), os poemas não são caracterizados por nenhuma técnica poética em particular, visto que as convenções da linguagem poética mudam de século para século. Os antigos sabiam que era poesia quando ouviam um “símile épico”, uma comparação dramática que implica a conexão entre dois eventos. Temos aqui a Penélope de Homero ao lamentar a fuga do seu filho:

[...] “Arauto,
por que meu filho foi-se? Em nau veloz, cavalo
salso marinho em plena imensidão aquosa [...]”. [162]

Cavalos velozes eram usados na batalha; Penélope está perdendo Telêmaco para os efeitos posteriores da Guerra de Troia, da mesma forma que perdeu seu marido na mesma guerra. O símile épico é um *marcador estrutural* da poesia antiga.

Mas, na Idade Média, o símile épico foi substituído por outros marcadores estruturais: a divisão de cada verso poético em duas metades, com pelo menos duas palavras em cada verso *aliterando*, começando com o mesmo som. Aprendemos que Beowulf governou suas terras por cinquenta anos, em paz, até que uma nova ameaça surgiu

para dominar a dura noite, um dragão ali
nas escarpadas criptas de uma tumba telhada
onde guardava um tesouro, guardava secreta passagem
ignota dos homens – alguém, todavia, conseguiu
entrar ali e intrometer-se
no ouro pagão: pegou
cravejado um cálix com o qual nada lucrou.[163]

Isso também é poesia, mas usa convenções e marcadores estruturais diferentes. Os ouvintes (ou leitores) medievais sabiam que estavam na presença de poesia, assim que ouviam aquelas sílabas aliterativas: *cravejado*, *cálix* (a tradução de Seamus Heaney preserva essa aliteração). Mas os ouvintes antigos poderiam não entender isso como poesia.

Se você confia nos marcadores estruturais para identificar a poesia, pode achar difícil compreender por que a *Ilíada* e *Uivo*, de Allen Ginsberg, são classificados como “poesia”. Minha própria metáfora “a poesia é como um periscópio” (bem pouco poética, especialmente se comparada com a de Voltaire: “a poesia é a música da alma”) pretende ajudá-lo a começar a entender a poesia à parte dos marcadores estruturais óbvios, como rimas finais e estrofes, que mudam de geração em geração. A *Ilíada* e o *Uivo* são bastante autoconscientes sobre a

linguagem, embora de maneira diferente; Homero e Allen Ginsberg estão bem presentes em suas obras – ainda que de formas completamente diferentes. A história muito breve da prática de poesia a seguir não tem a intenção de transformá-lo em um crítico (ou um poeta). No entanto, ela traz uma compreensão básica da progressão do pensamento antigo ao medieval, renascentista, moderno e pós-moderno, esboçada nos capítulos anteriores. Nesse contexto, ela tem por objetivo traçar as características mais comuns da linguagem poética autoconsciente e de fazer uma introdução breve às diversas concepções que os poetas tinham do próprio trabalho.

UMA HISTÓRIA DA POESIA EM SETE MINUTOS

A ERA DOS ÉPICOS

A mais antiga poesia ocidental é a dos gregos, e a poesia grega mais antiga é a *poesia épica* – que propaga contos orais de heróis e batalhas, finalmente escritas por Homero por volta do ano de 800 a.C. Na *Ilíada*, o guerreiro Aquiles briga com seu comandante, Agamêmnon, e consegue fazer Zeus voltar-se contra seu próprio exército. Na *Odisseia*, Odisseu tenta voltar para casa depois que a Guerra de Troia terminou. Muitos incidentes, guiados pelo enredo, centrados em torno dos pontos fracos e fortes dos homens e das mulheres: esses épicos parecem muito mais romances do que poemas. Por que, então, eles são os primeiros grandes *poemas*, em vez dos primeiros grandes *relatos*? E onde está a “presença pessoal” do poeta nessas histórias de derramamento de sangue e aventuras marítimas?

Para os gregos, a *poesia* era um termo que compreendia um campo bem mais amplo do que abrange hoje. A “poesia”, escreveu Aristóteles,

“é mais filosófica e mais valiosa que a história, pois a poesia fala em termos genéricos, enquanto a história se ocupa dos detalhes”. Ou seja, a poesia era uma linguagem que buscava demonstrar verdades universais; a poesia descrevia a realidade: *mimese*, o nome que Aristóteles dá ao processo poético, é a “imitação” ou o retrato da vida real, de forma a permitir a compreensão do ouvinte. O poeta não se encontrava à margem da sociedade, como tende a estar nos dias de hoje. Ao contrário, era visto como uma combinação de historiador, bibliotecário e filósofo – muito parecido com o “intelectual público” do século XX, algo como uma enciclopédia ambulante.

Essa função enciclopédica era particularmente importante nos primeiros tempos da civilização grega, quando toda a poesia e toda a história eram orais: era memorizada e transmitida de poeta para poeta; era repetida em volta da fogueira semanalmente; era cantada e recantada a cada relato, com palavras ligeiramente diferentes. O poeta era um “remodelador” de histórias. Ele lembrava os detalhes da história que lhe havia sido transmitida e a “recriava” e “produzia” para seus ouvintes, acrescentando outros fatos em um todo coerente, usando seu estilo próprio de linguagem e descrição. A *Ilíada* começa com um fato, provavelmente um fato histórico: um guerreiro raptou a filha de um sacerdote e se negou a devolvê-la quando seu pai chegou com o resgate exigido. Homero toma esse fato e tece uma história, a fim de torná-lo o conflito central em um relato sobre o embate de vontades entre dois homens fortes e orgulhosos; nenhum deles voltará atrás, nenhum deles arriscará a humilhação pública. Homero, como o poeta ideal descrito por Aristóteles em sua *Poética*, é um “fazedor”, um criador; cria não apenas uma história, mas todo um sistema universal de causa e efeito.

Então, onde está o poeta na *Ilíada* e na *Odisseia*? Ele está *falando*; lembre-se de que esses épicos foram apresentados oralmente por séculos – o poeta sempre está diante dos olhos de sua plateia. Ele não estava escondido atrás do papel. Todos podiam vê-lo e ouvi-lo; sabiam que era o fazedor do poema, que construía toda uma teoria da existência humana em torno dos “fatos crus” da história.

As exigências da composição oral deram forma à linguagem dos poemas épicos gregos. Em vez de deixar sua obra escrita para os leitores, o poeta a compunha oralmente, tecendo os detalhes de sua história em uma nova versão a cada vez que a apresentava. Porém, a sequência básica de eventos permanecia a mesma. Para manter a história ordenada, o poeta seguia uma “estrutura de enredo”, costurando os detalhes em uma sequência bem aceita e familiar. Entre essas sequências, vemos o herói, longe de casa, lutando para conseguir voltar; o herói em retirada de um conflito, resultando em um desastre, e a volta do herói; a morte de um amigo muito querido, seguida pela busca por um modo de se tornar imortal e derrotar a morte.

Outras maneiras de auxiliar a memória incluíam um “índice”, um prólogo que apresentava o que o poeta estaria por fazer (isso ajudava tanto a plateia quanto o poeta), assim como pausas ocasionais para recapitular a ação antes de seguir para novas cenas. Longos discursos, descrições complicadas e *flashbacks* eram por vezes apresentados e concluídos com as mesmas palavras; essa “composição circular” dava ao poeta indicações verbais, um caminho para encerrar o discurso ou *flashback* e voltar à ação. As cenas que ocorriam com frequência eram apresentadas seguindo a mesma estrutura repetitiva. Se o poeta não se lembrasse imediatamente dos detalhes de uma batalha em particular, não fazia muita diferença; bastaria seguir o padrão já estabelecido.

Para impedir que essa repetição se tornasse enfadonha, os poetas variavam com extensas comparações ou símiles épicos. Em uma cena de batalha, um comandante podia atacar como um “leão criado nas montanhas, faminto por carne”; outro comandante, em outra batalha, por sua vez, caminharia “como um felino robusto atrás de seu escudo”; e um terceiro se voltaria contra os inimigos como um “javali contra cães selvagens”.

Para calcular a medida de cada linha corretamente na composição, o poeta poderia valer-se de uma “frase fixa” quando fosse necessário. A métrica grega era baseada na extensão das vogais, então os poetas tinham um estoque de adjetivos descritivos (“bem-feitos”; “bem fundado”; “escuro como vinho”) e expressões (“de róseos dedos”) de variadas extensões, que podiam ser colocadas onde coubessem. (Isso explica por que os “Aqueus de longos cabelos” são às vezes “severos na batalha” e outras vezes apenas “corajosos”, dependendo do número de sílabas faltantes no verso.)

OS PRIMEIROS LÍRICOS

Os épicos são os poemas gregos mais antigos, mas a poesia lírica (toda poesia que não era narrativa nem dramática) alcançou seu auge três séculos depois de Homero. Como a poesia épica, a lírica era escrita para ser encenada; *lírico* significava “acompanhado pela lira”.

Assim como o poeta épico, o poeta lírico podia ser visto pela plateia. Essa poesia continua sendo em primeira instância oral, não escrita. Na verdade, a poesia lírica grega que sobreviveu é feita de fragmentos.

Esses trechos e fragmentos dividem-se em duas categorias: lírica coral, apresentada por um coro, e lírica “monódica”, recitada pelo poeta

ou por um solista treinado. Com frequência, a lírica coral era entoada como parte de um ritual religioso; o *peã* era o hino de adoração a Apolo; o *humnos*, um hino de adoração geral; e a *trenodia* (*threnos*) era o canto fúnebre.

Então também a divindade cujo brilho esplendoroso
Alegra os mortais com sua luz radiante [...]
E à deusa todo rito divino
Com reverência imediata e submissa pagam! [164]
(um *humnos*)

A poesia monódica tem uma gama mais variada de temas: amor, ódio, perda, nostalgia. A elegia era um poema solo com um tipo de métrica particular; os iambos, dos quais no inglês derivam os versos iâmbicos, eram uma invectiva contra um inimigo. Esses poemas líricos não tinham a mesma extensão que os poemas épicos, mas seu objetivo era, ao mesmo tempo, mais modesto e mais inovador. Eles pintavam cenas de emoções privadas, vinhetas de experiências pessoais.

Superar com beijos o menor protesto
Fundir seu ânimo ao meu com toques amorosos
Até que o tênue consentimento e os suspiros de abandono
Me levem ao êxtase. [165]
(poema monódico)

Pela primeira vez, as vozes individuais dos poetas se impunham no próprio verso. (E, posteriormente, foi assim que a poesia lírica grega acabou se tornando um modelo para a explosão da “poesia lírica” inglesa do século XVII, que lhe tomou tanto as técnicas quanto os termos técnicos.)

A poesia lírica grega começou a perder sua força com a invenção da escrita. A prosa escrita começou a sobrepujar a poesia falada como a língua da argumentação ou “discurso racional”. Ao mesmo tempo, os gregos estavam construindo anfiteatros maiores e mais sofisticados para

a poesia oral, o que levou a uma ênfase crescente na dramaturgia (com seu espetáculo e figurino), em detrimento da poesia recitada. O poeta lírico, que já havia se colocado mais próximo dos limites da cultura grega, continuava sofrendo com o pronunciamento de Platão, na *República*, de que “todas as imitações poéticas são perniciosas para a compreensão dos ouvintes” e que a poesia lírica, ao inflamar as emoções, bania “a lei e a razão da humanidade”. Pressionado pela prosa lírica, pelo drama e por Platão, o poeta lírico curvou-se humildemente e dedicou seu tempo aos epigramas: a declaração sucinta e prosaica de uma verdade.

Os epigramas, que surgiram pela primeira vez como inscrições em túmulos, eram breves e diretos. (Se for preciso esculpir um poema no granito, que seja um poema curto.) Os epigramas gregos logo evoluíram de inscrições em lápides para *bon mots* [boas palavras] de verdade, adequados a todas as ocasiões.

Homem algum deseja ser

Amigo teu em tempos de perdição.[166]

ODES ROMANAS

Os escritores romanos tomaram emprestadas as formas gregas de poesia da mesma maneira que fizeram com o teatro grego. Contudo, assim como o drama latino, os versos latinos nunca conseguiram alcançar as alturas gregas – exceto, talvez, pelas odes de Horácio.

A forma de ode utilizada por Horácio segue um padrão regular: descreve uma cena e depois reflete sobre ela à luz da brevidade da vida e da aproximação da morte.

O amanhã e seus trabalhos desafia;

Apossa-te da hora presente,

E arrebatam os prazeres que passam
Para tirá-los do poder da fortuna;
Não desdenhes do amor ou dos encantos do amor –
Toma como lucro o que conseguires hoje.[167]

Em suas odes (que foram traduzidas por poetas ingleses como John Milton e A. E. Housman), Horácio assumiu a posição de um observador da vida experiente, licencioso, levemente cínico, mas de bom coração; ele é mais conhecido por sua exortação *Carpe Diem* (geral e erroneamente traduzida como “Aproveite o dia!”), que resume toda sua filosofia: aproveite a vida no dia presente, porque a morte está a caminho. Nessas odes, ele traz à maturidade a voz individual e pessoal do poeta, que apareceu pela primeira vez na poesia lírica grega.

Decanta o vinho e prova da sabedoria; a vida é curta; esperança
não haverá mais?
Enquanto falamos, foge o tempo invejoso.
Colhe o agora;
no amanhã confies o mínimo.[168]

POÉTICA MEDIEVAL

A poética medieval, da mesma forma que a história medieval, não descende em uma linha direta dos tempos antigos; graças às invasões bárbaras e a desintegração cultural generalizada, a poesia clássica (à semelhança do teatro clássico) perdeu seu espaço por algum tempo. A escrita enfraqueceu-se; o grego e o latim perderam seu imediatismo; e a poesia que emergiu da Idade Média devia mais à tradição oral germânica do que às odes latinas.

Beowulf, o épico medieval mais antigo, retrata uma comunidade cristã sitiada que vivia em uma colina em um lugar de luz e festa, enquanto um monstro que fica à espreita – um descendente de Caim “amaldiçoado por

Deus” –, morador do pântano, vez ou outra sobe a colina para devorar os habitantes, levado por um ódio invejoso de sua eterna segurança. Esse épico provavelmente foi bastante apresentado oralmente antes de ser escrito, o que aconteceu por volta do ano 800, em inglês antigo, e utiliza técnicas semelhantes às da épica grega oral – expressões fixas (“Grendel amaldiçoado-por-Deus”) e descrições metafóricas para cumprir a métrica. No inglês arcaico, essas metáforas são chamadas *kennings*.^[169] Elas descrevem um objeto de acordo com suas características, utilizando muitas vezes formas hifenizadas para tal:

Não muito depois
os evasores da batalha deixaram o bosque,
aqueles que antes abandonaram seu senhor,
perjuradores, dez deles juntos.^[170]

Cada verso da poesia arcaica inglesa era dividido em dois meios versos; e cada meio verso continha ao menos duas sílabas tônicas (ênfaticas). Com frequência, essas sílabas tônicas formavam também aliterações (começavam com o mesmo som).

Tampouco a criatura / deixou-o esperando
mas súbito atacou / e se arrojou;
agarrou e esfaqueou / um homem que ali jazia,
mordeu as juntas dos ossos, / deitou fora o sangue,
mastigou pedaços crus, / deixando o corpo
de todo sem vida, / devorado...^[171]

Sir Gawain e o Cavaleiro Verde, um relato posterior à poesia do amor cortês e da honra, provavelmente foi uma composição escrita, não oral, mas o autor anônimo manteve as convenções poéticas de *Beowulf*; *Gawain* também faz uso de aliterações e de um padrão de meios versos com sílabas aliterantes.

E tudo era verde, / os trajes e o homem:
Uma túnica justa, / cingida à cintura,

E uma capa combinando, / feita com um forro
De peles talhadas e fixadas – / nobre tessitura[172]

Como *Beowulf*, *Sir Gawain* também faz seu herói encarar um ser sobrenatural dos tempos mais remotos: um Homem Verde capaz de pegar a própria cabeça decepada e sair andando com ela embaixo do braço. Em ambos os casos, o poeta (como um poeta épico grego) atua como criador de entretenimento e também como historiador, enquanto glorifica a Deus da forma devida. Nos épicos citados anteriormente, o herói cristão triunfa – mas apenas por um triz.

Os poemas medievais posteriores – o *Inferno* de Dante e os *Contos de Canterbury*, de Chaucer – continuaram a se inspirar em temas cristãos. Assim como o poeta épico, o poeta medieval tinha um papel profético: ele revelava a verdade, muitas vezes contando uma história de peregrinação, uma busca espiritual por um tesouro grande e celeste. No entanto, a poética medieval herdou de Santo Agostinho certa reserva sobre quão verdadeiros esses contos poéticos realmente seriam. Afinal, a linguagem – à semelhança do resto da criação – era decaída, inerentemente corrupta, e, portanto, não poderia entrar em contato direto com o divino.

Em vez disso, o poeta contava verdades com certo grau de distanciamento, como se refletidas em um sonho. A linguagem poderia refletir o divino, mas, ao mesmo tempo, teria o potencial de eclipsá-lo do campo de visão. Como parte do mundo físico, as palavras podem apontar para a falsidade tão facilmente quanto para a verdade. “A arte da retórica”, escreve Santo Agostinho em sua obra formadora *Sobre a Doutrina Cristã*, está “acessível para reforçar a verdade ou a falsidade [...]. Discutir sobre palavras não é ser cuidadoso para com a maneira de vencer o erro pela verdade, mas ansiar que o seu modo de expressão seja preferido em detrimento de outro [...]. O homem que não é capaz de

falar de modo eloquente e sábio, deve falar com sabedoria e sem eloquência, e não eloquentemente sem sabedoria”.[173]

Essa ambivalência quanto às palavras reflete uma suspeita ainda mais profunda em relação à poesia. A linguagem autoconsciente da poesia parece implicar inevitavelmente que o poema possa estar mais preocupado com a sua linguagem do que com a verdade subjacente a ela, e essa preocupação com a linguagem é a “eloquência” contra a qual Santo Agostinho adverte. Assim, o *Inferno* de Dante se dá em um sonho, o narrador vê a verdade de forma distante, e Chaucer finaliza suas histórias de peregrinação com uma retratação de tudo o que acabara de dizer, pressupondo (ironicamente) que o personagem do peregrino foi tentado, para longe do caminho correto pela eloquência, voltando-se para fins equivocados pelo mau uso da linguagem.

[...] Pois diz o nosso Livro: “Tudo o que está escrito está escrito para a nossa edificação”; e foi isso o que pretendi. Solicito-vos, portanto, humildemente, pela graça de Deus, que oreis por mim, para que Cristo tenha piedade de mim e perdoe os meus erros – e, de modo especial, as minhas traduções e composições referentes às vaidades do mundo, que ora rejeito [...] *Os Contos de Canterbury*, nas partes que soam pecaminosas [...] além de muitas canções e poemas sensuais. Que Cristo, em sua infinita mercê, me perdoe esses pecados.[174]

Os teólogos medievais sugeriam que as palavras eram tão maleáveis que podiam muito bem conter quatro níveis de sentido. Para eles, todas as histórias das Escrituras compreendiam quatro sentidos: o literal (a história real ou o sentido superficial); o alegórico (às vezes, também conhecido como “tipológico”, uma ilustração de uma verdade espiritual que tem a ver com Cristo ou com as regiões celestes); o tropológico (a “moral” da história, uma aplicação à vida real do cristão); e o anagógico (que inevitavelmente tinha a ver com os últimos tempos: morte, juízo e destino eterno). A conquista de Josué da Terra Prometida, por exemplo,

foi interpretada como a revelação de uma verdade literal sobre a história de Israel; uma verdade alegórica sobre a liderança de Cristo sobre seu povo, em uma luta contra o reino de Satanás; uma verdade tropológica para o fiel, que precisa destruir “as fortalezas” de Satanás a fim de alcançar a vida moral; e uma sombra prévia anagógica da entrada final triunfante do cristão no céu (simbolizado pela Terra Prometida).

Essa interpretação de nível múltiplo – baseada em uma suspeita agostiniana sobre a capacidade de as palavras veicularem verdades simples, sem disfarce, e exposta por São Tomás de Aquino em sua *Summa Theologica* – tornou-se não apenas uma forma de interpretação das Escrituras, mas um método poético. O próprio Dante, escolado em hermenêutica medieval, compreendia que a Bíblia continha esses quatro níveis distintos de significado: “Se considerarmos apenas a letra [o sentido literal]”, ele escreveu sobre o Salmo 113, que contém um relato do Êxodo do Egito,

aquilo que tem significado para nós é a saída dos filhos de Israel do Egito nos tempos de Moisés; se [considerarmos] alegoricamente, o significado é a nossa redenção através de Cristo; se [considerarmos] o sentido moral, o significado é a conversão da alma da aflição e da angústia do pecado para o estado da graça; se [considerarmos] anagógicamente, é a passagem da alma santificada da escravidão da corrupção deste mundo para a liberdade da glória eterna.^[175]

Assim, o peregrino de Dante, literalmente perdido na floresta escura, também está alegoricamente perdido em seu caminho para o céu, entre o reino de Deus e o reino de Satanás; está lutando tropologicamente com as demandas morais da vida cotidiana; e anagógicamente dirigindo-se para seu destino final – o Inferno ou o Paraíso.

A Renascença presenciou uma mudança nesse ceticismo quanto à linguagem; a nova ciência da Renascença não via o mundo (e sua linguagem) como essencialmente falho, precisando ser purificado pelo fogo, mas como um quebra-cabeça a ser montado pelo intelecto. Os estudos renascentistas e iluministas dependiam de uma confiança pós-agostiniana na linguagem como um meio de comunicação claro. O poeta podia se tornar não um místico, mas um cientista da palavra; podia revelar a verdade não pela experiência do êxtase, mas pela escolha cuidadosa, exata, das sílabas. “Não há beleza na verdade?”, protestou o poeta e pastor inglês George Herbert. “Tudo deve ser velado, enquanto aquele que lê, adivinha, / Captando o sentido que não há?”

Assim, a poesia renascentista tornou-se cada vez mais precisa no uso da metáfora, no vocabulário, na métrica e na rima. Métricas severas e inflexíveis forçavam o poeta a contar cada sílaba; o metro iâmbico era especialmente popular, uma alternância artificial de sílabas tônicas e átonas:

De mal com os humanos e a Fortuna
Choro sozinho o meu banido estado.
Meu vão clamor o céu surdo importuna
E olhando para mim maldigo o fado.[176]

Nos séculos XVI e XVII, entendia-se a poesia como algo *mais preciso* do que a prosa. De fato, por ela forçar o autor a escolher as palavras de forma tão cuidadosa, a poesia era vista como a *melhor* maneira de falar a verdade; Sir Philip Sidney, ao escrever o ensaio altamente influente *The Defense of Poesy* [A Defesa da Poesia], por volta de 1580, conclui: “De todas as ciências [...] o poeta é o nosso monarca [...]. Ele começa não com definições obscuras, que necessariamente borram a margem com interpretações e sobrecarregam

a memória com dúvidas; mas chega até você com palavras fixadas em prazerosa proporção”.

Esse respeito pelas palavras tem a ver com a ciência e também com o protestantismo; novos esforços de traduzir a Bíblia em uma “prosa confiável”, em vez de confiar na interpretação do Espírito Santo falando por meio de homens da Igreja, ofereciam um prêmio alto para a habilidade no uso de palavras simples para a revelação a Deus. “Nesse meio”, escreve Barbara Lewalski, em *Protestant Poetics and the Seventeenth Century Religious Lyric* [Poética Protestante e a Lírica Religiosa do Século XVII], “o poeta cristão é levado a relacionar sua obra não à revelação inefável e intuitiva, mas à sua formulação escrita na Bíblia”.^[177]

FORMAS DO SONETO

	FORMA	ESQUEMA DE RIMAS	EXEMPLO
Petrarquiano (italiano)	Um octeto de oito versos (duas estrofes de quatro versos) apresenta uma questão, uma ideia ou um argumento; um sexteto de seis linhas (duas estrofes de três versos) soluciona, exemplifica ou responde ao octeto. Octeto e sexteto se conectam pela <i>volta</i> , o ponto de virada, onde há a transição do problema para a solução.	Octeto: <i>abba abba</i> Sexteto: <i>cd cd cd</i> ou <i>cde cde</i> ou outra variação.	John Donne, Soneto Sacro 10, “Death, be not proud” [Morte, não te orgulhes]
Shakespeariano (inglês)	Três quartetos apresentam três ideias paralelas ou desenvolvem um argumento relacionado em três pontos; o dístico final vincula, explica ou conclui o argumento.	Quartetos: <i>abab cdcd efef</i> Dístico: <i>gg</i>	William Shakespeare, Soneto 116, “Let me not to the marriage of true minds”

			[De almas sinceras a união sincera]
Spenceriano	Três quartetos se desenvolvem de forma interligada (em vez de se manterem paralelos); o dístico final apresenta um conceito ou uma ideia conclusiva.	Quartetos: <i>abab</i> <i>bcbc</i> <i>cdcd</i> Dístico: <i>gg</i>	Sir Edmund Spenser, Soneto 75, “One day I wrote her name upon the strand” [Um dia escrevi seu nome na areia]

O soneto, rei de todas as formas poéticas da Renascença, retrata a fé no poder de precisão das palavras para convencer e demonstrar. Escrito em pentâmetro iâmbico (cinco pares de sílabas por verso, cada um seguindo o padrão átono/tônico), o soneto sempre contém catorze versos, seguindo um padrão rígido de rimas, e desenvolve seu argumento de acordo com um esquema lógico rigoroso. Os sonetos de Petrarca apresentam uma questão nos oito primeiros versos (o *octeto*) e a resolvem nos seis versos seguintes (o *sexteto*); os sonetos de Shakespeare usam três quartetos (conjuntos de quatro versos) para desenvolver ideias relacionadas, e então concluem com um dístico fazendo uma conclusão derradeira acerca das implicações dessas ideias; os sonetos spencerianos também contêm três quartetos e um dístico de conclusão, mas os quartetos tendem a desenvolver uma única ideia com uma complexidade cada vez maior.

Não importa como, o soneto tem o poder de abordar os mais complexos e desconcertantes aspectos da existência humana – a inevitabilidade da morte, a indisciplina do amor, o medo humano do desconhecido – e resolvê-los, nitidamente, no dístico final.

A Renascença e o iluminismo também presenciaram um retorno às formas clássicas, quando o Ocidente redescobriu a civilização clássica. A marca de um estudioso iluminista era uma familiaridade com os clássicos e a habilidade de usar as formas da poesia clássica. John Milton usou as convenções gregas para produzir o que C. S. Lewis chamou de “épico secundário” – uma forma que copia as convenções do épico oral, mas que teve sua origem na escrita, não no discurso. Assim como faz Homero, Milton, no *Paraíso Perdido*, evoca a Musa, declara formalmente seu tema, narra grandes batalhas entre demônios caídos e celestiais, e até classifica demônios, imitando o que Homero fizera com os navios.

Mas *Paraíso Perdido*, que nos assegura que vai “justificar os caminhos de Deus ao homem”, reflete uma realidade bem diferente do caos homérico de ambições divinas e humanas concorrentes. Milton registrou um mundo ordeiro e ordenado, perfeitamente hierárquico e unido por uma Grande Cadeia do ser. A história miltoniana da rebelião contra Deus é um comentário ao mesmo tempo teológico e social: a ordem é mais do que importante, e a rebelião contra a autoridade é sempre devastadora.

ROMANTISMO

William Blake, o primeiro poeta romântico, rebelou-se.

Atacando não apenas a autoridade (governamental, religiosa e educacional), mas também as instituições e a redução iluminista do homem a uma “máquina pensante”, Blake tinha por objetivo trazer o foco de volta para o lado misterioso, inexplicável e espiritual da humanidade. Ele escreveu suas próprias mitologias (uma série de poemas longos e estranhos: *O Casamento do Céu e do Inferno*, *O Livro de Urizen*); em *Canções de Inocência e de Experiência*, ele escreveu contra a razão, contra a educação racional, contra a precisão teológica, coisas que destruíram a criatividade e aprisionaram a ilimitada alma humana.

Eu fui ao jardim do Amor.
E vi o que não esperava:
Uma Capela bem no meio,
Do verde onde outrora eu brincava.

E os portões da Capela fechados,
E “Não Podes”, lia-se à frente.
Fui então ao Jardim do Amor,
Tão florido de antigamente,

O vi coberto de sepulturas,
E lápides em vez de flores:
E em negras batinas, padres em suas rotinas
Em urze cosiam meus desejos e alegrias.[178]

Blake e os poetas românticos que vieram depois dele tiveram pelo menos dois efeitos duradouros sobre a poesia. A racionalidade certamente não desapareceu, mas (como nos primórdios da Grécia) se deslocou para a prosa escrita. O poeta falava às partes menos racionais, mais emotivas e mais imaginativas da humanidade – um papel que os poetas continuam a assumir hoje em dia. Reconquistando o papel de profetas, os poetas buscavam alcançar o contato com o divino.

Mas esse divino não era uma Musa assemelhada a uma deusa, separada da humanidade e maior que ela; era um Divino que infundia uma força sublime à humanidade e à natureza, algo que a razão não conseguia explicar. Com a publicação de *Baladas Líricas*, em 1798, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge ofereceram um misticismo menos “religioso” que o de Blake, e um pouco mais em voga; uma Força Divina impessoal, um Sublime que residia nas belezas do mundo e na alma humana. Blake, Wordsworth e Coleridge se rebelaram contra o lógico, o ordeiro e o hierárquico; eles eram contra a educação (como algo que simplesmente sufoca a centelha divina com a qual todo ser humano nasce) e viam o homem como se tivesse uma centelha diferenciada do divino dentro dele desde o nascimento, a qual a sociedade se esforça para reduzir à uniformidade. “Nosso nascimento não passa de dormir e esquecer”, escreveu Wordsworth,

A Alma que que nasce conosco, nosso Astro Vital,
Vive longe de onde vive o
Trajeto do seu fanal;
Não no esquecimento inteiro
Nem na nudez por inteiro,
Mas, arrastando nuvens de glória, viemos
De Deus – nele vivemos –:
É o Céu a nós circunda e a nossa meninice!
As sombras da prisão começam a cobrir
O Menino que cresce [...] [179]

Ironicamente, muitos românticos (Lorde Byron era a notável exceção) levavam uma vida pessoal um tanto enfadonha; Wordsworth acabou se tornando um distribuidor de selos em seu país, um cargo extremamente burocrático. E, embora rejeitassem as regras de bom gosto impostas pela razão, os poetas românticos tendiam a reter as formas clássicas (as odes, os poemas líricos, os epigramas).

Contudo, mesmo dentro dos limites dessas formas, o *eu* do poema se tornava ainda mais presente. Às vezes, o *eu* é idêntico ao poeta, como em “Lines Written in Early Spring” [Versos Escritos no Limiar da Primavera], de Wordsworth (“Ouvi mil notas misturadas, / Enquanto, em um bosque, reclinado me sentei”, em tradução livre); ou o igualmente famoso “This Lime-Tree Bower my Prison” [A Cabana de Tília, Minha Prisão], escrito quando estava sentado no jardim com um entorse no tornozelo e suas visitas haviam saído para passear: “Bem, eles se foram, e aqui eu tenho que ficar”, o poeta suspira em tom conversacional, “Essa cabana de tília, minha prisão!”. Às vezes, o “eu” é uma *persona* imaginativa, mítica, identificada com a imaginação do poeta. “Enquanto estava caminhando em meio às labaredas do inferno”, escreve Blake na introdução do poema *Proverbs of Hell* [Provérbios do Inferno], “encantado com as alegrias do Gênio, que para os Anjos parecem tormentos e insanidade, coletei alguns de seus Provérbios”.

Os poetas românticos substituíam o “penso, logo existo” por “imagino, logo existo”. Às vezes, esse *eu* imaginário era ativo, exercitava seu poder criativo para produzir mito e lenda; outras vezes, era passivo, recebendo a verdade do Divino místico, infusivo.

Como os românticos viam a natureza e a alma humana como as duas localizações mais plausíveis para o divino, seus poemas tendiam a começar com descrições de cenas naturais ou estados emocionais. A cena, ou a emoção, é descrita com cuidado e depois relacionada a uma ideia mais ampla e cósmica (o agradável idílio no jardim em “Lines Written in Early Spring” [Versos Escritos no Limiar da Primavera] espirala rapidamente em “Não tenho eu razão para lamentar / O que fez o homem do homem?”). Os poetas românticos também se valiam com

muita frequência dos *monólogos*, que são poemas dramáticos de uma única voz, demonstrando a psicologia desse locutor como foco principal.

Falha o meu espírito cordial;

E o que pode ele fazer

Para livrar o meu peito desse peso que asfixia?[180]

“ROMANTISMO” AMERICANO (A RENASCENÇA AMERICANA)

O romantismo, o grande florescimento da poesia inglesa, foi um fenômeno essencialmente europeu. Algumas décadas mais tarde, houve um florescimento similar nos Estados Unidos, logo depois da Guerra de Secessão. Essa chamada Renascença Americana, em fins do século XIX, viu poetas americanos incorporando as ideias dos românticos – a presença divina na natureza, a supremacia do imaginativo, o uso do *eu* como a voz poética, o foco no estado de espírito e na experiência em detrimento da argumentação e da razão –, mas tentando fazer isso no contexto americano. A tradição romântica inglesa, falando com uma voz peculiarmente inglesa, não combinava com os americanos; Walt Whitman, Emily Dickinson, Edgar Allan Poe e outros tinham seu próprio “eu” sobre o qual falar.

Dado o individualismo intenso da experiência democrática americana, talvez tivesse sido inevitável que essas vozes se tornassem autocentradas: “Eu canto a mim mesmo, e celebro a mim mesmo”, anuncia Walt Whitman, e Emily Dickinson pergunta, ansiosa: “Por que – Me excluíram do Céu? Cantei – alto demais?”. Essa poesia da Renascença Americana foi um passo além dos românticos ingleses: a *autodescoberta* (em vez de uma descoberta do mundo pelos olhos do eu) tornou-se o propósito principal da poesia. A autobiografia era seu tema dominante. Tanto *Folhas de Relva*, de Whitman, quanto os poemas de

Dickinson exploram a identidade do homem e da mulher americanos comuns, não celebrados e ordinários. A poesia da “Renascença Americana” lida com as implicações do romantismo inglês: se todos são únicos, diversos, indivíduos que carregam uma centelha dentro de si, então ninguém pode dirigir a forma como pensamos sobre nós mesmos; cada um deve lutar sozinho por uma compreensão de si mesmo.

Os poetas da Renascença Americana demonstram graus variados de fé na capacidade da linguagem de *expressar* efetivamente essa compreensão. Walt Whitman, com total confiança de que seria ouvido e compreendido, escreve em versos livres que tomam emprestadas cadências bíblicas e listas épicas, e com frequência não têm rima ou métrica:

Esta é a cidade, e eu sou um dos cidadãos,
O que quer que interesse ao resto me interessa,
política, guerras, jornais, escolas,
Sociedades filantrópicas, enriquecimento, bancos, tarifas, barcos a vapor,
fábricas, mercados, estoques, lojas, imóveis e bens pessoais.[181]

Emily Dickinson, por outro lado, escreve de maneira cuidadosa, formal, quase não encontrando palavras para o que tem a dizer. Ela organiza seus pensamentos habilmente em versos metrificados e ritmados, mas os distorce com o uso pouco tradicional de maiúsculas, da tensão sintática e de travessões para demonstrar as hesitações que não conseguiria expressar de outra maneira.

É a Coroa – e o Funeral –
Saudando – na Estrada –[182]

MODERNISMO

O fim do século XIX e o começo do XX viram o surgimento da ironia na poesia. “A ironia”, nas palavras de James Kincaid, ocorre quando “toda vida se torna trágica, e o elemento do caso especial é retirado [...]. Desilusões catastróficas e destruição não são a sina do herói assemelhado a um deus, invocando por meio de sua estatura as terríveis leis da retribuição, mas de toda pessoa ordinária ocupada com os interesses da vida comum [...]. Somos todos vítimas”.[183]

A poesia moderna permanece autobiográfica, explorando o eu e o lugar do eu no mundo, mas a inquietação da Renascença Americana se estabeleceu em uma preocupação generalizada: o eu está sob ataque, constantemente pressionado por forças externas, procurando um lugar firme para se colocar em um mundo em que as certezas cósmicas começaram a desmoronar e onde o caos parece mais provável do que a ordem.

Nesse caos, o poeta é consumido por um esforço para encontrar algum tipo de harmonia em meio às desarmonias da existência. Mas, na medida em que buscavam a ordem, os poetas modernistas rejeitaram muitas das certezas sustentadas por poetas anteriores. O pensamento lógico não era confiável: “O uso da lógica em vez da percepção é hostil aos princípios”, escreveu Ezra Pound, em 1931. “O lógico nunca chega à raiz.” Essa suspeição em relação à lógica levou naturalmente ao abandono das teorias cósmicas produzidas por dedução: os conceitos intelectuais, as grandes *teorias* gerais que forneceram às gerações anteriores um caminho para achar seu lugar no mundo, deixaram de ter utilidade.

William Carlos Williams escolheu, em detrimento disso, encontrar sentido na existência física e singular das *coisas*, sua “quididade”. “Nada de ideias, exceto as relacionadas às coisas”, escreveu Williams, e

assumiu a tarefa de immortalizar a quiddidade das coisas (um carrinho de mão, uma ameixa) na página. William Butler Yeats (“Tudo se parte; o centro não sustenta. / Mera anarquia avança sobre o mundo”^[184]) registrou o caos e o desespero, mas se manteve fiel aos padrões da métrica; seu “verso acentual” é um novo tipo de métrica, contando apenas as sílabas tônicas, ao invés do número total de sílabas em um verso (um método que lhe permitiu manter a forma do verso poético metrificado ao mesmo tempo que o alongava ou comprimia à vontade). T. S. Eliot escolheu encontrar uma ordem, fazendo conexões cuidadosas entre as experiências – experiências no passado e no presente do poeta, experiências em sua vida cotidiana. O poeta, observou Eliot certa vez, está sempre “amalgamando experiências disparatadas; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Ele se apaixona ou lê Espinosa, e essas duas experiências não têm nada a ver uma com a outra, ou com o som da máquina de escrever, ou com o cheiro de comida; na mente do poeta, essas experiências estão sempre formando novas totalidades”.^[185]

Assim como os poetas da era romântica e da Renascença Americana, os poetas modernistas pareciam acreditar de todo o coração no potencial do *eu* humano. À deriva na anarquia, incapaz de racionalizar seu método de explanação organizadora da vida, o eu possuía, ainda assim, a capacidade de achar, de alguma forma misteriosa e só parcialmente compreendida, um lugar firme (por minúsculo que fosse) para se colocar em meio ao turbilhão da desordem.

Para muitos dos poetas modernistas, esse lugar firme poderia ser encontrado apenas em uma imagem específica. Pound, Williams e outros modernistas foram influenciados pelo *haikai* japonês, com sua estrutura silábica estrita (três versos, o primeiro com cinco sílabas; o

segundo, com sete; o terceiro, com cinco), combinado com uma rígida estratégia temática: o poema se inicia focando em uma imagem detalhada particular, e, então, depois da quinta ou da décima segunda sílaba, abre-se para considerar uma ideia mais ampla e geral. Sem ater-se à metrificação estrita do *haikai*, um subgrupo de modernistas (que, depois de 1912, ficou conhecido como “imagistas”) focou na cuidadosa ancoragem do poema em uma imagem visual precisa. Muitas vezes, a imagem em si permanecia no restante do poema, sem a virada cósmica subsequente. Os poetas imagistas buscavam reproduzir imagens particulares e específicas, e não generalidades vagas; queriam escrever poesia “dura” e clara, não versos imprecisos e turvos; queriam destilar a poesia em suas formas mais concentradas.[186]

Gramma, e campos, e colinas,
E sol,
Ah, sol o bastante!
Fora e sozinho, entre uns
Poucos estrangeiros![187]

O “modernismo” é um rótulo de abrangência muito vasto para um grupo de poetas que se viam como *sui generis*, e que muitas vezes davam seu melhor para expulsar uns aos outros (e a si mesmos) da congregação dos modernistas (“O Modernismo”, queixava-se T. S. Eliot em 1929, é uma “doença mental”). No entanto, esses poetas estavam fortemente ligados por duas suspeitas comuns. Eles suspeitavam da comunidade humana; os falantes em seus poemas são profundamente solitários, alienados de outros homens. E eram céticos quanto à possibilidade de a linguagem expressar a realidade do caos e a tentativa de encontrar ordem. “Você não terá um cosmos enquanto não puder ordená-lo”, escreveu Ezra Pound em um esboço antigo de sua enorme obra *Os Cantos*, mas, à medida que ficava mais velho, tornou-se cada

vez menos convencido de que a linguagem poética pudesse ordenar qualquer coisa. A ideia do poema como um “lugar para se situar”, um local firme na areia movediça (“Um poema é uma estadia momentânea contra a confusão”, na frase de Robert Frost) contrapunha-se à crescente convicção modernista de que a própria linguagem era distorcida e fraturada^[188] para além da possibilidade de reparo. “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”,^[189] escrevia a poetisa modernista Gerturde Stein, celebrando a quiddidade de uma coisa enquanto levava a sintaxe ao limite, a fim de demonstrar sua inadequação.

ALIENAÇÃO

O modernismo também teve os seus dissidentes.

Na Inglaterra, um grupo de poetas mais jovens conhecidos como o “Movimento” virou as costas para a poesia modernista e fragmentada, rumo a um estilo neorromântico, que se voltava para a sintaxe e o estilo mais simples, para a forma poética, para a exploração da natureza e das atividades da vida cotidiana. Poetas desse movimento, como Philip Larkin, desviaram seu foco das explorações psicológicas, levando-o de volta para o mundo físico e a vida de pessoas reais.

Nos Estados Unidos, pouco depois, os poetas *beat* expressaram a própria alienação ao se concentrar não nas insuficiências da linguagem, mas nos males do complexo militar-industrial. Os *beats*, liderados por Allen Ginsberg (e que incluíam os escritores Jack Kerouac e William Burroughs), começaram a criar uma subcultura, uma alternativa neorromântica que rejeitava as convenções que moldavam a cultura americana. Ginsberg, homossexual e comunista, ataca as autoridades como fez Blake. Como Blake, Ginsberg – que certa vez teve uma visão de William Blake falando com ele, em seu apartamento no Spanish

Harlem, com uma voz que tinha “toda a infinita ternura da antiguidade e seriedade mortal de um Criador vivo, falando com seu filho” – rejeitava a disciplina, a ordem e a teologia em favor de um misticismo selvagem (“A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo!”), ele uivou).[190]

Nesse meio-tempo, o modernismo estava morrendo, mas tinha sido um movimento poético fragmentário demais para ter um “depois” coerente. A poesia moderna tinha sido dominada por homens brancos, da classe alta, bem-educados; agora, as poetisas e os poetas afro-americanos estavam tentando abrir seu caminho rumo à era moderna. Os poetas afro-americanos, construindo a princípio sobre a poesia de Paul Laurence Dunbar, e mais tarde sobre a obra de Langston Hughes, lutaram para achar o equilíbrio entre os estilos “brancos” de discurso e a tradição do povo negro. As mulheres, escrevendo em uma tradição poética que era predominantemente masculina, muitas vezes se viam taxadas de “poetas feministas”.

O pacto que fizemos era o pacto ordinário
de homens & mulheres naqueles dias.

Não sei quem julgamos ser para que as nossas personalidades
pudessem resistir aos fracassos da raça [...][191]

Mas, de forma alguma, as mulheres, os poetas afro-americanos, os poetas de outros grupos culturais ou os poetas brancos e homens formaram um movimento literário unificado após a morte do modernismo. O legado do modernismo foi o caráter intensamente voltado para dentro, individualista, do poeta do final do século XX; como o louco, o poeta era uma figura solitária, que não seguia “escolas”. A coisa mais próxima de uma “escola” poética no final do século XX é o pós-modernismo, que celebra a fragmentação até chegar à incoerência.

John Ashbery, pós-modernista autodeclarado, exemplifica a dificuldade de ler a “poesia pós-moderna”:

A “segunda posição”
Chega no décimo sétimo ano.
Assistindo aos giros sem sentido das moscas sobre o parapeito,
Mãos nas cabeças, torrente de simplicidade
O delta do viver em tudo.[192]

assim como Leslie Scalapino, na geração seguinte à de Ashbery:

“Lá” não é – pelo mero ignorar do existente – a
observação ocorrendo ao mesmo tempo (alguém está lá fora literalmente
olhando, ver é mais passivo, dentro de sua própria casca de tintura – no
momento em que – não é observação que é única, por si só)
e tampouco é a experiência – tal como ocorre[193]

O final do século XX assistiu a uma disputa não entre visões poéticas diferentes, mas entre a poesia escrita por e para especialistas em poesia, e a poesia escrita para o “leitor comum”. O poeta Vernon Scannell se queixa de que “grande parte da poesia contemporânea parece ter sido escrita para especialistas e exegetas acadêmicos a fim de que eles possam praticar suas habilidades de ‘desconstrução’”. “Eu mesmo desisti da nova poesia há trinta anos”, observou o jornalista Russell Baker, um veterano com trinta anos de experiência como colunista do *New York Times*, “quando grande parte dela começou a ser escrita como mensagens codificadas trocadas entre alienígenas solitários em um mundo hostil”.

Em 1983, refletindo sobre a crescente obscuridade da poesia “acadêmica”, Philip Larkin observou que os poetas – graças, em parte, à impossibilidade de ganhar a vida *escrevendo* poesia, a menos que também dessem aulas e escrevessem *sobre* a escrita de poesia – se tornaram críticos e professores, e assim faziam a crítica da poesia, além de escrevê-la. O resultado disso é que a poesia corre o risco de se tornar

a província de especialistas: “Não é nenhum exagero”, escreve Larkin, “dizer que o poeta ganhou a feliz posição em que pode elogiar sua própria poesia na imprensa e explicá-la em sala de aula, de modo que o leitor é intimado a desistir do poder dado ao consumidor de dizer ‘Não gosto disso, traga-me algo diferente’”.^[194] A carreira de John Ashbery (ele ganhou o Prêmio Pulitzer e se tornou crítico e professor) parece confirmar a veracidade das observações de Larkin; o *Times Literary Supplement* classificou os poemas de Ashbery como “sofisticados, densamente referenciais e quase impenetráveis”, uma observação admirável que evidencia a preferência da elite literária por poemas obscuros que precisam ser decodificados, em detrimento de poemas coerentes que devem ser interpretados.

O pós-modernismo segue firme; no entanto, a poesia tem sido parcialmente resgatada do pós-moderno nas últimas décadas; nos Estados Unidos, a posição de poeta laureado se tornou mais visível; novas traduções da poesia clássica levaram poetas como Robert Pinsky e Seamus Heaney a serem apreciados por públicos mais amplos; Jane Kenyon escreve uma poesia compreensível; Mark Strand, poesia incompreensível tecida fortemente pela narrativa; os poemas coloquiais e sagazes de Billy Collins parecem muito mais simples na superfície do que são em seus subtextos; e a poesia de Adrienne Rich trata de temas políticos e sociais.

Nesse meio-tempo, o leitor cuidadoso deverá estar disposto a trabalhar arduamente para compreender a poesia: tomá-la em seus próprios termos, mastigá-la, refletir sobre ela e analisar suas formas, e então louvá-la ou concluir: “Isso aqui é uma bagunça desorganizada”, e deixar o livro de lado.

COMO LER UM POEMA

PRIMEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO GRAMATICAL

*É maravilhoso descobrir e ler um poema quando não sabe nada sobre o poeta,
nunca leu um ensaio crítico sobre a obra, e tem de descobrir o que o poeta está
fazendo com a linguagem.* [195]

Herbert Kohl

O primeiro passo para ler poesia é começar a ler.

A poesia é um encontro entre o leitor e o poeta. Algumas vezes, armar-se antes do tempo com um excesso de informações sobre técnica, meio histórico e pano de fundo biográfico do poeta pode impedi-lo de ir ao seu encontro. A informação de fundo serve para manter o poeta ao alcance da mão.

Considere o seguinte poema:

Eu visto a máscara que troça e engana,
tapa meu queixo, na vista põe bandana –
eis o meu débito ao humano ardil;
de coração espedaçado rio,
a boca é toda sutileza.

Por que o mundo seria mais que sábio
ao contar meus suspiros, minhas lágrimas?
Não: que me vejam só enquanto a cara
vestir a máscara.

Eu rio, mas, Cristo amado, os gritos meus
da alma em pedaços chegam lá no céu.
Eu canto, mas o barro é vil

sob o meu pé, ao longo do caminho;
que o mundo sonhe que não é assim:

eu visto a máscara! [196]

Agora, leia o poema novamente, devagar. Faça um esforço imaginativo; ponha-se no lugar daquele que usa a máscara; imagine-se sorrindo e declamando “sutileza” enquanto sente exatamente o contrário do que sua face mostra. Imagine o “mundo” diante do qual esteja representando esse ato. Quem está nele? Por que você foi forçado para uma felicidade tão falsa?

Você exercitou sua imaginação?

O poema é de Paul Laurence Dunbar, um poeta afro-americano que escreveu “We Wear the Mask” [Usamos a Máscara] no final do século XIX, nos tempos de Jim Crow. Agora, você sabe um pouco mais por que Dunbar escolheu essa imagem; ele está escrevendo sobre o “véu” que W. E. B. Du Bois também descreveu, a “visão dupla” imposta aos afro-americanos por um mundo que quer que vejam sua própria negritude através dos olhos dos brancos.

Se você é um leitor afro-americano, quem sabe tenha se identificado de cara com o problema de Dunbar, como ele pretendia. Mas, e quem for branco, hispânico ou oriental? Ainda assim, poderá dar o salto imaginativo para sentir a dificuldade de Dunbar. Você também já deve ter usado uma máscara em qualquer momento de sua vida; quem sabe, tenha tido a experiência profunda e vital de construir uma vida inteira em torno da imagem que outra pessoa faz de você; ou, quem sabe, você tenha passado pela experiência fugaz de se comportar de determinada maneira em uma festa enquanto pensava em algo totalmente diferente. Mas, mesmo que sua experiência de “máscara” pareça banal e sem importância à luz da queixa mais abrangente de Dunbar, *é importante que você se identifique com a problemática do poema*. Então, poderá experimentar uma identificação emocional com Dunbar. Esse abalo

inicial de reconhecimento emocional (“Sim! Eu sei o que é usar uma máscara – mesmo se for apenas por uma noite!”) permite sua conexão com o poeta. Sem essa conexão, você poderia muito bem ler uma descrição sociológica do problema da dupla consciência do negro; não haveria motivo algum para ler um *poema*.

Se souber, antes da leitura, que Dunbar é um poeta afro-americano do início do século XX, que ele foi o único estudante negro da Central High School de Dayton, Ohio, que sua cor o impediu de frequentar as aulas, e que morreu de alcoolismo aos 33 anos, isso poderá ser um empecilho para a sua compreensão emocional da lírica. Você pode achar que seu único impacto de identificação foi trivial. (Afinal de contas, o que são os seus problemas em comparação com isso?) Ou, se já sabe algo sobre a vida afro-americana na virada do século, você poderá querer evitar falar de uma experiência única como a que Dunbar quer compartilhar, substituindo-a por seu próprio conhecimento prévio e pondo a perder a singularidade das ideias de Dunbar sobre o assunto.

Logo, abordar um poema sem conhecimento prévio do contexto pode ser, de fato, um ponto positivo; isso lhe ajudará a se identificar com uma emoção ou uma experiência familiar, antes de se confrontar com o que ela tem de diferente. A exceção a essa regra é a poesia que lhe seja totalmente estranha em sua temática ou sua forma. Se, por exemplo, você ler o *Inferno* sem compreensão da distinção cristã entre céu e inferno, poderá achar motivo para desistir antes de chegar ao fim. Mas, na maioria dos casos, achará que uma tentativa inicial de ler um poema vai favorecer um nível de compreensão inesperado; mesmo os épicos de Homero, que são repletos de nomes e convenções estranhas, contam uma história bem direta, cheia de emoções identificáveis.

Leia de dez a trinta páginas de poesia. Portanto, seu primeiro passo para ler um poema é simplesmente *lê-lo*, sem preparo. Se o poema for um épico mais longo, tente ler ao menos a primeira seção ou o primeiro “livro”. Se estiver lendo poemas mais breves, tome por objetivo ler de cinco a dez poemas (ou, em todo caso, entre dez e trinta páginas de poesia). Ao ler, anote suas reações iniciais no diário de leitura. Você é capaz de identificar uma emoção, uma experiência ou um estado de espírito familiar? Se o poema for uma narrativa, anote dois ou três eventos maiores que ocorrem no primeiro livro, e escreva uma sentença descrevendo o herói da história.

Leia o título, a contracapa e o sumário. Agora que teve o contato inicial com o poeta e com o poema, volte atrás e faça uma pesquisa elementar do contexto. Leia a página do título, a contracapa e quaisquer esboços biográficos fornecidos. Anote em seu diário: o título, o nome do autor, a época em que o poema foi escrito e quaisquer outros fatos que ache interessantes.

Dê uma olhada no sumário. No caso de um poema narrativo, o sumário pode se parecer com a lista de capítulos de um romance, que lhe dá uma ideia prévia do enredo; em caso de uma coleção de poemas, os títulos podem oferecer uma visão geral das preocupações do poeta. (A primeira coisa que notará sobre o sumário em *Poemas*, de W. H. Auden, por exemplo, é que nenhum dos poemas tem título; eles são listados pelo primeiro verso, e esses versos são frequentemente dirigidos diretamente ao leitor: “Olhe as pausas casuais de qualquer dia”, “Você vai se fingir de surdo?”, “Imagine isso hoje”, “O que tens na cabeça, pombinha?”.)

Leia o prefácio. Na maioria dos casos, os prefácios das antologias de poemas lhe fornecem informações valiosas sobre as técnicas e as ideias do poeta. No caso de poemas modernos, o prefácio pode significar uma vantagem para a compreensão das preocupações do poeta (você poderá descobrir, por exemplo, que Mark Strand está particularmente interessado na ausência e é propenso a escrever sobre as formas em que não está presente; ou que Jane Kenyon escreveu sua última coletânea de poemas enquanto estava doente com leucemia, o que dá mais sentido a “Deixe a noite chegar”). No caso de uma obra mais antiga, poderá obter informações que o público original já tinha “A tradição estilística representada por *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*”, escreve Marie Boroff no prefácio de sua tradução, “chama a atenção para o uso frequente de adjetivos tão explicitamente qualificativos, como *nobre, valioso, adorável, cortês*, e – talvez o mais usado de todos eles – *bom*. Esses adjetivos eram usados comum e livremente porque dentro do mundo tradicional retratado nesse estilo poético, os cavaleiros são inevitavelmente nobres e valorosos; as damas, adoráveis; os servos, cortesões; e, de fato, tudo, exceto os monstros e os vilões rudes, era idealmente bom.”^[197] O ouvinte medieval saberia que Gawain habitava um mundo de contos de fadas e tomaria essa informação como dispensável.

Vá até o fim. Agora que teve a chance de ter um contato emocional inicial e, em seguida, de preencher algumas lacunas com informações de contexto, retome a leitura. Ao ler, siga estes passos:

1. Em poemas narrativos (poemas que contam uma história), faça uma lista rápida dos principais personagens enquanto lê e anote os eventos mais importantes, da mesma forma que fez na leitura do

romance. Você achará isso particularmente útil no caso dos poemas épicos, que são mais longos do que alguns romances e apresentam dezenas de personagens. No caso de poemas longos (a *Odisseia*, *Paraíso Perdido*), tente limitar-se a dois ou três eventos maiores por seção; do contrário, acabará com um esboço tão longo e detalhado que não servirá para refrescar sua memória. Você também achará esse esboço proveitoso para obras como *Death of the Hired Man* [Morte do Homem Contratado], de Frost, em que os eventos mais importantes estão implícitos nos diálogos.

2. Em poemas não narrativos, simplesmente tome notas sobre as *ideias*, os *estados de espírito* ou as *experiências* do poema ao longo da leitura. Será que o poema está descrevendo uma cena, retratando um estado de espírito ou investigando um pensamento? Use o processo de escrita como forma de refletir sobre o conteúdo do poema. Não se preocupe em formular sentenças completas nessas notas: os poemas nem sempre propõem pensamentos completos e bem-acabados para seu intelecto apreender. Um poema pode colocar palavras evocativas juntas umas das outras para gerar uma reação ou construir uma sensação de medo, de exaltação, de pressentimento ou de tranquilidade pacífica. Escreva quaisquer palavras e frases que expressem sua reação ao poema.

3. Ao longo da leitura, circule frases ou versos que chamam atenção aos olhos ou ouvidos; dobre o canto da página ou escreva essas frases e versos em seu diário. Você pode retomá-las mais tarde.

4. Marque qualquer seção do poema que tenha achado confusa ou obscura, mas não desista. Continue lendo.

SEGUNDO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO LÓGICO

Agora que leu uma vez, precisará prestar um pouco mais de atenção na forma do poema; lembre-se de que a forma é essencial para o sentido. A análise de poemas pode ser uma atividade altamente técnica; só a análise completa do ritmo requer o estudo da *escansão*, a escavação da métrica do poema. A seguir, apresentaremos um guia para não especialistas, um esboço geral das técnicas poéticas básicas que podem aumentar a apreciação da forma poética. Se quiser ir além de uma análise simples, pense em pesquisar um manual de poesia, como *A Poet's Guide to Poetry* [Guia de um Poeta à Poesia], de Mary Kinzie (Chicago, University of Chicago Press, 1999); e um guia de *escansão* como o de Derek Attridge, *Poetic Rhythm: an Introduction* [Ritmo Poético: uma Introdução] (Cambridge, Cambridge University Press, 1996).[198]

Retome o poema: identifique a estratégia narrativa básica. A estratégia narrativa tem a ver com a forma como o poema apresenta suas ideias. Há cinco “estratégias narrativas” distintas que um poeta pode usar:

- O poeta optou por contar uma história com começo, meio e fim?
- O poeta apresenta um argumento com premissas e uma conclusão final?
- O poeta descreve uma experiência? Em caso positivo, essa experiência é física ou mental? (Ele caminha por um jardim ou luta contra a culpa?)
- O poeta descreve um lugar físico, um objeto ou uma sensação, e permite que isso represente alguma outra realidade não física?
- O poema evoca um estado de espírito, um sentimento, uma ideia ou emoção?

É claro que um poeta pode escolher usar uma combinação de métodos, mas (especialmente em poemas curtos) é provável que haja um que seja dominante.

Identifique a forma básica do poema. A forma tem a ver com o método pelo qual o poema é composto. Um soneto pode apresentar uma discussão ou descrever uma experiência; uma ode pode evocar um estado de espírito ou relatar um evento. Dentre as várias formas poéticas básicas, as seguintes serão vistas com mais frequência:

Balada: trata-se de um poema também narrativo, mas em escala menor, caracterizando um personagem central ou um grupo pequeno de personagens. Geralmente, uma balada tem estrofes com dois ou quatro versos e um refrão que se repete.

Elegia: trata-se de um lamento. As elegias gregas não eram necessariamente lamuriosas, mas todas tinham uma métrica determinada; as elegias modernas tendem a ser lamentos por pessoas mortas ou tempos extintos.

Épico: trata-se de um relato narrativo longo, que retrata os grandes feitos de heróis lendários – feitos com algum tipo de significância cósmica.

Haikai: essa forma japonesa de poema, adaptada para o inglês, veicula uma só impressão. O *haikai*, usado por alguns escritores modernos, tem dezessete sílabas poéticas, ordenadas em três versos, com o padrão silábico cinco-sete-cinco. O *haikai* começa com uma imagem e, depois da quinta ou décima segunda sílaba, amplia o foco para uma ideia ou uma percepção espiritual associada com uma ideia mais ampla.

Ode: trata-se de um poema de caráter exaltado, e muitas vezes se dirige diretamente ao leitor (“apóstrofe”).

Soneto: trata-se de um poema de quatorze versos escritos em pentâmetro iâmbico, com um esquema de rima muito singular.

Soneto petrarquiano ou italiano: os primeiros oito versos (o *octeto*), com rimas *abbaabba*, colocam uma questão, uma ideia ou uma discussão; os últimos seis versos (o *sexteto*), com rima *cdcdcd* (ou, ocasionalmente, *cdecde*; outras variações também são possíveis) solucionam, respondem ou ilustram a ideia apresentada nos oito primeiros versos. Entre o octeto e o sexteto, temos a *volta* ou ponto de virada, em que ocorre a mudança do problema para a solução.

Soneto “shakespeariano” ou “inglês”: os primeiros doze versos do poema são divididos em três “quadras” de quatro versos cada, com o esquema de rima *abab cdcd efef*, e os dois últimos versos do poema são um dístico rimado (*gg*).

Soneto spenceriano: essa forma também contém três quartetos e um dístico, mas o esquema de rima é *abab bcbc cdcd ee*.

Villanelle: trata-se de um poema com cinco estrofes de três versos e uma estrofe final de quatro versos. A *villanelle* tem apenas duas rimas; o primeiro e o terceiro versos da

primeira estrofe reaparecem como um refrão alternado nas estrofes seguintes e aparecem também nos últimos dois versos da estrofe final (“*Do Not Go Gentle into That Good Night*” [Não Entres Nessa Noite Acolhedora com Doçura^[199]], de Dylan Thomas, é o exemplo moderno de *villanelle* mais conhecido).

Examine a sintaxe do poema. Identifique os sujeitos e os verbos de cada sentença poética. Embora pareça um exercício simples, isso vai lhe mostrar instantaneamente se o poeta está usando dicção natural ou uma forma poética mais elevada. Veja *Idylls of the King* [Idílios do Rei], de Tennyson, que usa dicção poética formal:

E, ao dizê-lo, ela os tomou
e, escancarada do calor, janela afora
arremessou, e espatifaram-se nas águas.

Observe que os versos têm os primeiros sujeito e verbo juntos (“ela tomou”), mas o verbo seguinte que acompanha o sujeito “ela” (“arremessou”) está separado do sujeito por um verso inteiro, quando seria mais natural dizer: “Ela os tomou e arremessou pela janela”. A separação de sujeito e verbo, a inversão da ordem natural dos dois, ou, ainda, um sujeito ou verbo elípticos, mostram “dicção poética”; um padrão mais próximo do coloquial pode ser encontrado em “*Working Girls*” [Operárias], de Carl Sandburg: “As operárias de manhã vão trabalhar”.

Tente identificar a métrica (ou métricas) do poema. Há dois tipos básicos de métrica: métrica silábica, que conta o número de sílabas de cada verso; e métrica tônica, que conta apenas as ênfases ou sílabas fortes.

Na métrica silábica, cada grupo de sílabas é chamado de *pé*. O verso inglês tem cinco pés ou padrões comuns:

O verso *anapéstico* ocorre quando duas sílabas átonas são seguidas de uma tônica (o metro *limerick*):

Um homem nascido na roça
Sentava-se em seus dentes de louça.[200]

O *dáctilo* é uma sílaba tônica, seguida por duas átonas:

Vós conheceis onde o cedro e o vinho
e a flor em botão e os raios cintilam.[201]

O *iâmbico* é uma sílaba átona, seguida de uma tônica.

O *espondeu* são duas sílabas tônicas juntas, que ocorrem geralmente como uma variação de verso baseada em outro padrão. O espondeu muitas vezes vem antes ou depois do *pé pirríquio* (duas sílabas átonas).

O *troqueu* é uma sílaba tônica seguida de uma sílaba átona:

Tygre! Tygre! Brilho, brasa [...].[202]

A “métrica” nomeia o número de pés em cada verso: dímeter (dois pés), trímetro (três pés), tetrâmetro (quatro pés) e assim por diante: pentâmetro, hexâmetro, heptâmetro e octômetro (oito). Os versos de Byron acima são tetrâmetros dactílicos, ou seja, quatro dáctilos em cada verso. (Embora não haja quatro dáctilos completos em cada verso, o padrão geral é dactílico.)

No verso inglês, o pé mais comum é iâmbico, e a métrica iâmbica mais comum é o pentâmetro iâmbico. Uma vez que “iâmbico” significa que a unidade poética básica, ou o pé, é uma série de duas sílabas, em que a segunda é enfatizada:

O fruto canta – original pecado –
Da árvore proibida (gosto amargo).[203]

e “pentâmetro” significa que há cinco pés em cada verso, o pentâmetro iâmbico contém cinco pares de sílabas. “Branco” significa que os versos não são rimados. A métrica iâmbica torna-se trocaica se os acentos tônicos fortes e os fracos são invertidos, como em *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, com tradução para o português de Fernando Pessoa:

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais

Nos dois primeiros versos, a voz tende a enfatizar a primeira sílaba (tecnicamente não enfatizada) de cada pé em vez da segunda sílaba, que, em termos de sentido, é menos importante; isso cria uma métrica mais melodiosa, mais semelhante à prosa.

O “verso acentual”, praticado por Gerard Manley Hopkins e William Butler Yeats (entre outros), conta o número de sílabas fortes ou tônicas em um verso, em vez do número total de sílabas. É possível achar a sílaba forte lendo o verso em tom de fala; você naturalmente coloca os acentos nas sílabas fortes. O verso moderno tende a combinar a métrica acentual e a silábica.

Examine os versos e as estrofes. Em primeiro lugar, pergunte-se: será que os versos soam como um todo, ou será que o verso se divide naturalmente em duas metades (*hemistíquios*)? Depois, ache o começo e o fim de cada sentença. São as sentenças idênticas aos versos? Ou será que as sentenças ultrapassam o fim dos versos (há quebra de versos – *enjambment*)? Se for o último caso, a quebra de verso é natural, ou a quebra de linha aparece em um lugar estranho? Se o poeta escolhe um comprimento de verso que se choca com o comprimento de suas sentenças, ele decidiu chamar a atenção para um ou outro, por quê?

Em seguida, observe as estrofes. As estrofes são sequências de versos que impõem uma estrutura ao poeta; se ele decide usá-las, está optando por se limitar, por quê? Quantos versos tem cada estrofe? Todas as estrofes seguem o mesmo padrão de rima e métrica, ou o poeta está sendo menos rígido, variando o padrão? Onde as estrofes perdem o tom? Elas mostram uma mudança de sentido, uma reversão, um novo desenvolvimento?

Examine o padrão de rima. A notação poética usa uma letra do alfabeto para cada som único da rima; você pode usar esse recurso para anotar um esquema de rima em seu diário. A “rima final” é o tipo mais comum de rima poética, mas não se esqueça de procurar também pela rima interna ou pela rima mediana (uma rima dentro de um verso, como no poema de Shelley *The Cloud* [A Nuvem]: “I sift the snow on the mountains below” (em tradução livre: “A neve peneiro nas montanhas abaixo”). Uma vez que tenha identificado as rimas, poderá classificá-las. Uma rima feminina é uma rima cuja última sílaba é átona; uma rima masculina é uma rima cuja última sílaba é tônica ou uma palavra monossilábica; as rimas toantes ou imperfeitas ocorrem quando duas sílabas têm um som parecido, mas não idêntico.

Examine a dicção e o vocabulário. O poeta está usando palavras alusivas, abstratas, conceituais, ou palavras concretas, particulares? Será que ele prefere um vocabulário rico, multissilábico, alatinado, ou monossílabos breves e simples? Que imagens estão presentes no poema? Qual é o significado dessas imagens? A que sentidos essas imagens apelam? Visão, audição, olfato, paladar, tato? O poeta apela sobretudo para o corpo, para as emoções ou para o intelecto do leitor? Se o poema

contém símiles explícitos (usando as palavras *como*, ou *feito*), preste atenção particular em ambas as partes da imagem: quais são as duas coisas que estão sendo comparadas? Qual é a semelhança entre elas; qual a diferença? E o escritor está destacando sua semelhança ou sua diferença?

Procure por monólogos ou diálogos. Existe algum diálogo entre o narrador do poema e outra pessoa? Em caso positivo, como o caracterizaria: hostil, amigável, gentil, interrogativo? O narrador está dialogando consigo mesmo? Em caso positivo, esse diálogo interno implica uma solução ou mais um tipo de complicação? Isso aprimora ou complica o relacionamento do poeta com o mundo externo? Ele melhora ou complica o relacionamento do poeta com os outros?

TERCEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO RETÓRICO

Agora, você deve encerrar seu exame do poema, perguntando-se: que ideias esse poema me transmite – e como a forma dele se relaciona com essas ideias? As respostas às questões a seguir variam tremendamente de poema para poema, mas lembre-se: resista à pressa de reduzir o poema a uma sentença declarativa. Se o poeta tivesse sido capaz de colocar suas ideias em uma simples sentença declarativa, ele não teria necessidade de escrever um poema.

Há algum momento de escolha ou mudança no poema? O poema se passa em um mundo imutável? Ou ocorre uma mudança entre o começo e o fim do poema? Se há uma mudança, ela ocorre em relação *ao* poema ou em um momento de tomada de decisão do poeta/narrador? (Às vezes,

essa escolha é muito óbvia, como no famoso “Two roads diverged in a yellow wood” [“A estrada bifurcou-se no bosque amarelo”]; em outras, ela é muito mais sutil.)

Há relações de causa e efeito? O escritor articula seu estado de espírito ou sua experiência a qualquer evento ou causa particular? Em caso positivo, essa associação tem repercussão em você? Há alguma causalidade? Se não há causalidade no poema, as emoções ou os eventos ocorrem por alguma razão particular?

Qual é a tensão existente entre o físico e o psicológico, o terreno e o espiritual, a mente e o corpo? Os objetos e os cenários físicos do poema estão incentivando ou impedindo as emoções expressas? No mundo do poema, o físico leva à iluminação espiritual – ou a bloqueia? A mente e o corpo estão em guerra? Há tensão entre os aspectos terrenos e espirituais do poema? Ou apenas um desses elementos está presente? Nesse caso... onde está o outro?

Qual é a temática do poema? O poema é sobre o quê? Lembre-se, não há necessidade de formular uma sentença declarativa: você pode responder com uma única palavra, como “Dor”, “Amizade”, “Irlanda”. Que palavra ou frase parece dar nome ao núcleo em torno do qual o poema gira?

Onde está o eu? O “eu” do poeta está presente no poema? Em caso positivo, qual é a relação entre esse eu e a temática do poema?

O poema lhe é simpático? A pergunta “você simpatiza com esse poema?” não é a mesma que “você concorda?”. O poema repercute em você – ou ele é estranho à sua experiência? Você consegue identificar que partes do poema você reconhece, e quais lhe parecem estranhas?

Como esse poeta se relaciona com aqueles que vieram antes dele? Qual o posicionamento do poeta na retórica das ideias? Antigamente, os críticos viam os poetas mais jovens como rebeldes em relação aos mais velhos, desenvolvendo seus próprios estilos em resposta a uma geração anterior; ou, então, eles viam os poetas mais jovens assumindo as técnicas, os temas e até a linguagem dos poetas mais velhos, e depois incorporando-os a novas obras poéticas. Você reconhece uma dessas relações entre as obras poéticas que leu?

LISTA COMENTADA DE LEITURAS DE POESIA

Na lista a seguir, os poetas estão organizados por ordem cronológica de data de nascimento. Quando você lê um romance, lê uma obra; quando lê uma série de poemas, está lendo uma vida. Assim, em muitos casos, recomendei uma coletânea de “grandes obras”, em vez de um volume em particular que o poeta publicou em vida. Como os poemas são feitos para serem lidos não apenas uma vez, mas diversas vezes, a lista de edições recomendadas tem por objetivo ajudá-lo a construir uma biblioteca de poesia. A maior parte desses poetas pode ser encontrada em diversas outras edições disponíveis. Listei alguns poemas “imperdíveis”, de modo que, se você desejar usar outra edição, ainda pode apreciar as obras mais características do poeta.

Você é quem decide até onde quer levar sua investigação de um poeta que prende sua fantasia; para coletar os poemas, elaborei uma lista breve

de poemas sugeridos que deveria ler. Se achar isso muito difícil, não precisa continuar lendo: um poema é como um condimento, não agrada a todos os paladares. Os poemas recomendados não são necessariamente os “melhores” de cada poeta (de qualquer forma, esse seria um julgamento impossível de fazer), mas são os poemas mais referidos, criticados e citados do poeta. Ao lê-los, você terá condições de entender o lugar que o poeta ocupa no amplo mundo da poesia.

Da mesma forma como na ficção, algumas dessas coletâneas de poemas estão disponíveis em edições de menor custo, se você se dispuser a encarar formatos menores de impressão. Para obras antigas, sugiro que consulte as traduções recomendadas, em vez de versões não datadas ou anônimas, muitas vezes usadas pelos livros de bolso mais baratos.

EPOPEIA DE GILGÁMESH

SIN-LÉQI-UNNÍNNI

(c. 2000 A.C.)

Edição recomendada: *Ele que o Abismo Viu: Epopeia de Gilgámesh*. Tradução do acádio,- introdução e comentários: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, Autêntica, 2017.

Gilgámesh é uma das histórias mais antigas do mundo; essa coletânea de narrativas sobre o rei lendário Gilgámesh (provavelmente baseado em um rei real, que viveu onde hoje é o Iraque, por volta de 3000 a.C.) foi contada oralmente por centenas de anos antes de ter sido registrada por escrito. A primeira versão escrita do épico data aproximadamente de 2000 a.C., apesar de a versão que temos hoje ser uma cópia posterior da biblioteca do rei assírio Assurbanípal, que iniciou seu reinado em 669 a.C. Embora o interesse primordial de Assurbanípal fosse a conquista,

ele se destacou como o primeiro bibliotecário: ele empregou uma equipe de estudiosos para coletar a história, a poesia, a literatura religiosa e os escritos médicos e científicos dos povos vizinhos para sua biblioteca em Nínive. O *Gilgámesh* que conhecemos foi traduzido de alguma fonte desconhecida, provavelmente o sumério antigo, para a língua da Acádia falada pelos assírios, e foi copiado em tábuas de argila em escrita cuneiforme. A biblioteca de Assurbanípal foi destruída quando os babilônios invadiram a capital assíria em 612 a.C; assim, embora muitos dos contos estejam completos (“Gilgámesh e a Terra dos Vivos” e “Gilgámesh e o Touro do Céu”), outros (“A Morte de Gilgámesh”) são fragmentos de textos mais longos. “Gilgámesh, Enkídu e a Érsetu” é, ao que tudo indica, um relato de tradição isolada, copiado em tábuas assírias sem nenhuma tentativa de harmonizá-lo com as narrativas já existentes. A história de Gilgámesh e o dilúvio provavelmente vêm de uma tradição posterior, visto que ela também foi descoberta na língua suméria, com a introdução de outro personagem, chamado Ziusudra; em algum momento desconhecido, ela também foi incorporada à série de relatos de Gilgámesh.

Gilgámesh, que era em parte humano, em parte divino, e tinha uma força sobrenatural, é o rei de Uruk. Quando ele começa a oprimir o povo, este começa a clamar ao deus do céu, Anu, pedindo ajuda. Anu cria um homem selvagem, Enkídu, e o envia para desafiar a força de Gilgámesh. Os dois acabam amigos; Enkídu consegue moderar os excessos de Gilgámesh, que aprende a viver entre homens civilizados. Os dois aventuram-se a matar o demônio Humbaba, o Terrível, que vive na Floresta de Cedros ao sul de Uruk; depois, também lutam juntos contra o Touro do Céu, que ataca o reino de Gilgámesh, matando centenas de seu povo. Os deuses, irritados com a força dos dois, fazem

com que Enkídu adoeça. Quando ele morre, Gilgámesh, tomado pela dor, inicia uma jornada em busca do segredo da imortalidade, mantido por Utnapishtim, um homem velho e misterioso, que sobreviveu ao dilúvio que inundou o mundo há muito tempo. Utnapishtim conta a Gilgámesh como encontrar a planta mágica que o fará viver para sempre; mas, no caminho de volta para Uruk, Gilgamesh perde a planta: “Por quem planejei e fiz essa viagem?”, lamenta ele. “Não ganhei absolutamente nada com isso!”. Gilgámesh é um herói trágico; embora com sangue divino e muita força, ele é impotente diante da morte e da passagem do tempo, e sofre com a perda de seu amigo como qualquer humano mortal.

HOMERO

ILÍADA E A ODISSEIA

(800 A.C.)

Edições recomendadas: *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Hedra, 2011.

Odisseia. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Hedra, 2011.

Ilíada. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Odisseia. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Ilíada. Trad. Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2020.

Odisseia. Trad. Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2012.

As traduções de Carlos Alberto Nunes também foram lançadas pela Editora Nova Fronteira. Além das citadas, também há a clássica tradução de Manuel Odorico Mendes (em catálogo pelas editoras Ateliê e Edusp) e as versões mais recentes de Christian Werner (Ubu/Sesi-SP). O poeta Haroldo de Campos lançou pela Arx uma primorosa tradução da *Ilíada*, e o professor Donaldo Schüler fez o mesmo com a *Odisseia* (L&PM).

Tradução de Carlos Alberto Nunes:

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que esfez as muralhas sagradas de Troia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta. Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse, pois pereceram por culpa das próprias ações insensatas. Loucos! que as vacas sagradas do Sol Hiperião comeram. Ele, por isso, do dia feliz os privou do retorno. Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras.

Tradução de Frederico Lourenço:

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou, depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada. Muitos foram os povos cujas cidades observou, cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar os sofrimentos por que passou para salvar a vida, para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas. Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar. Não, pereceram devido à sua loucura, insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hipérion, o Sol – e assim lhes negou o deus o dia do retorno. Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.

Tradução de Trajano Vieira:

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas errâncias, destruída Tróia, pólis sacra, as muitas urbes que mirou e mentes de homens que escrutinou, as muitas dores amargadas no mar a fim de preservar o próprio alento e a volta aos sócios. Mas seu sobre-empenho não os preservou: pueris, a insensatez vitima-os, pois Hélio Hiperônio lhes recusa o dia da volta, morto o gado seu que eles comeram. Filha de Zeus, começa o canto de algum ponto!

Tanto Aquiles, o herói da *Ilíada*, quanto Odisseu (ou Ulisses, versão latina de seu nome grego), o herói da *Odisseia*, sofrem com o próprio brilhantismo: são fortes demais, influentes demais, poderosos demais

para seu próprio bem, não podem sujeitar-se nem mesmo à mais leve humilhação pública; zelando, ciosos, por sua reputação, provocam estragos na vida de todos ao seu redor. A *Ilíada* é ambientada no último ano da Guerra de Troia, que durou dez anos; os gregos, que navegaram pelo mar Egeu até Troia, estão acampados ao redor da cidade em tendas e barracas improvisadas, sitiando o local. Agamêmnon, o comandante grego, e Aquiles, o maior guerreiro grego, brigam pelas mulheres capturadas, e Aquiles – publicamente humilhado por Agamêmnon, mas atado à lealdade para com seu rei, sob juramento – reclama com sua mãe, Tétis, a deusa do mar. Tétis canaliza a ira de Zeus contra Agamêmnon e os outros gregos, e Agamêmnon é convencido, por um sonho, a fazer um ataque desastroso contra Troia. Mas, quando os deuses começam a se envolver na batalha, o conflito entra em uma espiral de caos. Zeus acaba interrompendo a luta e ralha com seus colegas divinos por terem interferido a favor dos gregos. Quando a batalha recomeça, Zeus em pessoa dá instruções a Heitor, filho do rei de Troia e seu mais poderoso guerreiro. Mas o deus do mar, Posêidon, apoia o herói grego Ájax. Quando Heitor é ferido, os troianos são obrigados a recuar. Heitor, depois de fazer curativos, volta para a batalha. Por fim, Zeus dá permissão a todos os deuses para se engajarem de novo na batalha, e a guerra toma forma de uma luta em dois planos: o do confronto entre os exércitos humanos, por um lado, e a disputa entre os deuses, por outro. Quando Atena, que ama os gregos, induz Heitor a entrar na luta contra Aquiles, Heitor é morto e Aquiles arrasta seu corpo ao redor da cidade. Mas Zeus intervém de novo, pedindo a Tétis que instrua seu filho, Aquiles, a devolver o corpo a Príamo, o rei de Troia. Príamo resgata o corpo de seu filho junto a Aquiles, e o relato termina em um grande funeral.

A *Odisseia* ocorre depois da Guerra de Troia. Odisseu, um rei grego, começa a navegar para casa; mas, embora os outros gregos regressem sem incidentes, Odisseu é desviado de sua rota pela hostilidade de Posêidon, que envia tempestades para naufragar o navio dele e isolá-lo. Nesse meio-tempo, sua esposa, Penélope, está sob intensa pressão para se casar de novo; ela afastou seus pretendentes por dez anos, mas já não tem mais como evitá-los. Odisseu luta para voltar para casa; ele escapa da terra dos Comedores de Lótus (onde seus homens ficam drogados e, assim, indolentes quando ingerem uma planta mágica), da caverna do Ciclope de um olho só (filho de Posêidon; quando Odisseu o cega, o deus fica ainda mais irado), da deusa Circe (que transforma seus homens em porcos e seduz Odisseu) e de uma viagem paralela para o reino de Hades. Então, ele passa pela ilha das sereias (que tentam os homens à morte com suas canções) e sobrevive a uma viagem por um estreito istmo entre o monstro de seis cabeças, Cila, e o enorme redemoinho de água Caribde, para naufragar na ilha que pertence a Hélio, o deus sol. Quando seus homens comem o gado sagrado de Hélio, Zeus os mata e destrói seu navio; quando fogia, Odisseu é sugado para Caribde e vomitado na ilha da ninfa Calipso, que tenta se casar com ele. Finalmente, ele escapa de Calipso e volta para casa, bem quando Penélope já havia usado todas as suas técnicas para afastar seus pretendentes. Quando Odisseu vê sua casa cheia de guerreiros hostis, que têm a esperança de casar-se com sua esposa, ele se disfarça de mendigo até estar em condições de organizar uma disputa armada, cujo ganhador mereceria a mão de Penélope em casamento. Com o arco na mão, ele se volta para os pretendentes, mata todos e recupera seu trono.

(600 A.C.)

Edições recomendadas:

Frederico Lourenço, *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa, Cotovia, 2006.

Leonardo Antunes, *Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga*. São Paulo, Humanitas, 2012.

Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica. Trad. Giuliana Ragusa. São Paulo, Hedra, 2014.

Não deixe de ler: os poemas de Safo, Píndaro e Sólon, os quais vão lhe revelar uma grande variedade de estilos e temas poéticos.

Os poemas líricos gregos, que só existem hoje em fragmentos, foram escritos para serem apresentados no palco, acompanhados pela lira. A poesia destinada ao coro era entoada em uníssono por um coral bem treinado; a poesia monódica era recitada pelo poeta. Toda a poesia lírica grega tinha suas raízes no culto aos deuses, e os poemas são quase todos moldados pelas invocações de deidades e pelos apelos ao favor divino. Mas, dentro dessa estrutura, os gregos escreviam poemas que vão dos apelos passionais de Safo, passando pelo coral religioso, impessoal, que lembra um hino, de Píndaro, até as meditações políticas e filosóficas de Sólon.

Embora os corais líricos e os hinos em louvor aos deuses sejam arcaicos hoje, a lírica monódica grega (que retrata um momento particular do tempo, ou um instante da experiência emocional detalhada, como faz Safo) era surpreendentemente inovadora em seu tempo – e permanece completamente compreensível para nós, séculos mais tarde. O epigrama, uma forma de verso ligeiramente posterior, condensava um único estado de espírito, experiência ou conclusão em uma ou duas sentenças compactas e refinadas. Os poetas ingleses posteriores emprestaram os termos *ode* e *elegia* (nomes que originalmente se referiam a tipos diferentes de métrica) e os deram a seus poemas – e

encontraram, na capacidade grega de captar uma única impressão viva em um verso, uma finalidade apropriada para sua poesia.

HORÁCIO

ODES

(65-8 A.C.)

Edições recomendadas: *Odes e Epodos*. Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz.

São Paulo, Martins Fontes, 2003.

Odes. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa, Cotovia, 2008.

Não deixe de ler: para ter exemplos das odes mais conhecidas, leia o livro I, Odes 1-9, 17 e 30; livro II, Odes 19-20; livro III, Odes 1-6 e 13; e livro IV, Odes 1 e 7.

A vida é curta e a morte está chegando, então aproveite cada momento. As *Odes* de Horácio organizam-se em torno dessa filosofia; elas tendem a começar com uma cena ambientada na natureza ou na sociedade (um grande banquete, uma festa com bebidas, uma floresta ao cair da tarde) e progridem dessa imagem concreta para uma discussão breve que explica por que (e como) o leitor deve apreciar o que traz cada dia, sem temer o futuro. As *Odes* não são unificadas por um só tema; em vez disso, Horácio se dirige a várias mulheres, donzelas virgens, seu amigo Sétimo e aos deuses, de Calíope a Baco. Ele escreve sobre o clima, a natureza, a vida no campo (“Brinca todo o gado no rés da relva / quando vem dezembro com tuas nonas, / sobre o prado o pago festeja”),^[204] o sentido da cidadania romana, os festivais, as festas e o amor. Mas sua filosofia de *carpe diem* (“colhe o dia”, apreendendo o que traz, sem ficar apreensivo) molda cada poema. Esse conselho pragmático é dado com inteiro conhecimento de que a morte seja inevitável, mas Horácio não vê isso como motivo para queixa. Antes, a aproximação constante

da morte torna-se um centro moral de sua obra: aceite sua mortalidade e sempre aja com a plena consciência de que o tempo é curto.

A composição poética de Horácio representa seu esforço de “aproveitar o momento presente”. Na primeira ode, ele descreve as várias formas que o homem escolhe para “aproveitar o dia”; o corredor de bigas compete pela palma da vitória, “outros a glória cívica desejam”, outros ainda acumulam riqueza, ou velejam pelo mundo em busca de aventuras, ou lutam em guerras. “Mas o saber me torna divino”, Horácio conclui. “Se eu à fama lírica ascender / Minha fronte tocará os próprios céus” (tradução livre a partir da versão em inglês de Herbert Grant).

BEOWULF

(c. 1000 D.C.)

Edições recomendadas: *Beowulf*. Edição Bilíngue. Trad. Erick Ramalho.

Belo Horizonte, Tessitura, 2008.

Beowulf – Uma Tradução Comentada. Trad. Ronald Eduard Kyrmse, a partir da versão de J. R. R. Tolkien. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2015.

Beowulf, provavelmente composto de forma oral no século VIII, recebeu forma escrita no final do século X, em inglês antigo (um dialeto germânico bastante influenciado pelo islandês). Ele carrega marcas da origem oral em seus versos aliterativos, que contêm quatro sílabas tônicas, duas ou três das quais começam com o mesmo som; e seu uso de *kennings*, nomes com fórmulas hifenizadas que descrevem pessoas ou objetos em termos de suas qualidades de caráter e fornecem sílabas extras para preencher a métrica (de modo que, se necessário, o mar se torne o “rota-das-baleias”; uma vela de navio, um “xale-do-mar”; e o monstro Grendel, o “maldito-de-Deus”, o “observador-do-salão”, o “caçador-de-sombras” e o “negociador-do-terror”).

No início do poema, o rei dinamarquês Hrothgar está diante de um problema: ele construiu um belo salão em uma montanha bem iluminada, para que as pessoas festejem e bebam hidromel, mas um monstro, descendente do Caim bíblico, está à espreita no emaranhado de pântanos mais abaixo, para sempre separado de Deus e dos homens. Grendel ataca à noite, devorando os homens de Hrothgar e aterrorizando suas vítimas, e ninguém consegue derrotá-lo – até que o herói Beowulf viaja de Götaland para ajudar. Beowulf luta com Grendel com as próprias mãos e o derrota. Mas a mãe de Grendel, com sede de vingança, é duas vezes mais maligna; Beowulf tem dificuldades para derrotá-la, e eventualmente é forçado a usar uma espada mágica da época dos gigantes para matá-la. Depois de suas vitórias, Beowulf herda o reino e governa de forma pacífica por cinquenta anos – até que um ladrão, ao roubar um cálice crivado de joias de uma toca de dragão, acorda o monstro. O monstro perambula pelo reino de Beowulf, queimando casas e matando seus súditos, e o velho rei se arma para uma última batalha. Ele derrota o dragão, mas morre no processo, e é queimado na praia enquanto seu povo chora.

As batalhas de Beowulf contra os três monstros pedem uma interpretação alegórica. John Gardner sugere que os três inimigos representam o funcionamento defeituoso de três partes diferentes da alma (Grendel representa a insensatez; a mãe de Grendel, a falta de senso moral; o dragão, a entrega ao prazer e à cobiça); muitos outros críticos destacaram que Beowulf é uma figura óbvia de Cristo, que entra em confronto com o dragão satânico, junto com doze seguidores, e morre para proteger seu povo; Grendel, o monstro das pradarias, é a alma pagã, separada de Deus. Não obstante, esses elementos inegavelmente cristãos vêm misturados com uma submissão completa e

anticristã ao destino impessoal (*wyrd*), uma aceitação acrítica da ética do guerreiro que demanda vingança pela morte de um parente, e uma fé fervorosa em encantos e demônios antigos. Interpretações alegóricas à parte, a história é simplesmente ótima de se ler; você vai ouvi-la em frases roubadas por escritores posteriores, desde Tolkien até Conan Doyle, e, nas mãos de Seamus Heaney, os versos se tornam belos e francamente assustadores:

Não longe dali
um bosque rijo da geada assoberba
certa lagoa; o barranco que os liga
são revoltas raízes reflexas na água.
À noite lá se dá – é horripilante:
essa água ebule. E ao fundo da lagoa
mortal nenhum nunca foi.
Nas margens, o cervo estaca:
o gamo em fuga dos cães que o farejam
vai se virar e enfrentá-los com o chifre afiado
e no bosque morrer – não vai mergulhar
sob a superfície. É um péssimo lugar.[205]

DANTE ALIGHIERI

INFERNO

(1265-1321)

Edições recomendadas: *A Divina Comédia*. Edição Bilíngue. 3 vols. Trad. Italo Eugenio Mauro.
São Paulo, Editora 34, 2010.

A Divina Comédia. Edição bilíngue. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo,
Landmark, 2011.

A Divina Comédia. Trad. João Trantino Ziller. São Paulo, Ateliê, 2011.
Inferno. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro, Record, 2004.

Observe este excerto do Canto III, em que Dante se aproxima das portas do Inferno:

Tradução de Italo Eugenio Mauro:

“Vai-se por mim à cidade dolente,
vai-se por mim à sempiterna dor,
vai-se por mim entre a perdida gente.

Moveu Justiça o meu alto feitor,
fez-me a divina Potestade, mais
o supremo Saber e o primo Amor.

Antes de mim não foi criado mais
nada senão eterno, e eterna eu duro.
Deixai toda esperança, ó vós que entraís.”

Essas palavras vi, num tom escuro,
Escritas sobre o alto de uma porta,
donde eu: “Meu mestre, o seu sentido é duro”.

Na Sexta-Feira Santa, Dante (o narrador do próprio poema) se perde em uma floresta escura; sem saber se está dormindo ou acordado, ele tenta abrir caminho, mas topa com animais selvagens, que bloqueiam sua rota. O fantasma do poeta romano Virgílio aparece, oferecendo-se para lhe indicar o caminho que levará Dante ao Paraíso e ao espírito de Beatriz – o amor perdido de Dante –, mas Virgílio adverte que primeiro terão de passar pelo Inferno.

A viagem pelo Inferno revela que o lugar é composto de círculos concêntricos que vão do cinturão mais externo – onde residem os menos condenáveis (nessa antessala ficam as almas daqueles que viveram “sem vergonha e sem louvor”, que não mereciam nem o céu nem o inferno) – até o Nono Círculo, o mais interno, que contém as almas daqueles que traíram sua família, seu país e seus benfeitores. Bem no centro do Inferno, encontra-se Lúcifer em pessoa, congelado no gelo, mastigando os três maiores pecadores da história: Judas, que traiu Cristo, e Cássio e Bruto, que traíram César. (O que está em jogo é a traição de amigos próximos e confiáveis, e não um paralelo entre César e Cristo.) Do

Primeiro até o Nono círculo, Dante classifica os pecados do menos ao mais repreensível, e fornece uma punição para cada um. Essas punições oferecem visões profundas sobre a natureza do mal, que é retratado primeiro como uma escolha, e depois como uma inevitabilidade que lança seus devotos em um ciclo eterno e repugnante. Os pecadores do Inferno de Dante passam a eternidade cometendo atos que desprezam, sem nenhuma esperança de que isso termine.

Ao escrever, Dante sempre teve em mente a exegese que São Tomás de Aquino prescreveu para a interpretação da Bíblia. Sua viagem pelo inferno é uma aventura literal e também uma viagem alegórica da alma, que vislumbra a verdadeira natureza do reino de Satanás e, para além dele, as belezas do paraíso (“Tomamos esse caminho escondido”, conclui Dante, na tradução de Italo Eugenio Mauro, “ele e eu, pra voltar ao claro mundo / e, sem repouso algum mais consentido, // subimos, ele primo e eu segundo, / até surgir-nos essas coisas belas, / que o Céu conduz, por um vazio rotundo; // saímos por ali, a rever estrelas.”); uma viagem tropológica, que demonstra o desenvolvimento de todas as diferentes variações de pecados; e também uma viagem escatológica: ela revela um vislumbre do Juízo Final.

SIR GAWAIN E O CAVALEIRO VERDE

(c. 1350)

Edição recomendada: *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*. Trad. Marta de Senna. Rio de Janeiro, Mobile, 2012. (Essa tradução, embora cuidadosa, está composta em prosa, não em verso. Ainda assim, pode ser lida com proveito e prazer pelo interessado.)

Gawain é membro da corte de Arthur, aquele palácio esplendoroso e reluzente, com o brilho de Hollywood e “os mais nobres cavaleiros conhecidos sob Cristo, / E as damas mais adoráveis que já viveram na

Terra”. No Natal, a festa principal do ano cristão, um Cavaleiro Verde galopa para dentro do salão de Arthur, escarnece dos cavaleiros (“Esses que estão nos bancos não passam de crianças imberbes”, ele zomba) e lança um desafio: ele permitiria a qualquer cavaleiro o golpear com um machado, desde que pudesse dar o troco dali a um ano. O silêncio invade o salão, até que Arthur, em pessoa, se levanta e aceita o desafio – ocasião na qual Gawain, seu sobrinho e sangue de seu sangue, se oferece para entrar no “jogo” em vez do tio. Gawain corta a cabeça do cavaleiro verde, mas o cavaleiro pega a cabeça e vai embora, lembrando Gawain de encontrá-lo na “Capela Verde” em um ano e um dia.

Um ano se passa e Gawain – por força de seu juramento – parte para encontrar a Capela Verde. Perdido na floresta, ele reza para a Virgem Maria orientá-lo, e imediatamente vê um castelo, onde vai procurar abrigo. O Senhor e a Senhora do castelo lhe oferecem sua hospitalidade por três dias; a cada manhã, a Senhora tenta seduzi-lo enquanto seu marido está caçando, mas Gawain rejeita todas as suas investidas, menos a última, em que ela lhe oferece uma cinta verde que o tornaria magicamente invencível. Gawain pega a cinta e a mantém em segredo diante do Senhor do Castelo, embora tivesse prometido dar ao seu anfitrião qualquer coisa que adquirisse durante a estadia. Quando finalmente Gawain se encontra com o Cavaleiro Verde, o Cavaleiro floreia o machado em sua direção duas vezes, golpeia-o uma vez e, depois, revela sua verdadeira identidade: ele é o Senhor do Castelo, e o golpe foi a punição pela fraqueza de Gawain em aceitar a cinta verde e mantê-la em segredo. “Os verdadeiros homens pagam suas dívidas”, observa o Cavaleiro Verdade. “Faltou-lhe, meu caro, um pouco de lealdade.” Gawain, envergonhado por sua falta, passa a usar a cinta verde

como parte de sua armadura; e seus companheiros da Távola Redonda também adotam a cinta verde, o “sinal [...] da covardia e da cobiça”.

A Camelot do poema é rica em cavalaria, aquele conjunto de valores que englobam honestidade, cortesia, respeito às mulheres, lealdade inabalável aos líderes e fé cristã. Não obstante, há uma inquietação no coração de Camelot, uma dúvida sobre se essa cavalaria – o código que substituíra o código guerreiro, sangrento e primitivo de vingança, que se encontra em *Beowulf* – é verdadeiramente um substituto varonil. Gawain é capaz de resistir à sedução, mas, no final, falta-lhe coragem.

Durante a leitura, observe o uso da estrutura de emparelhamento: uma estrofe de versos longos e aliterativos, seguida por um verso com apenas duas sílabas que conecta a estrofe longa com uma estrofe de quatro versos, com esquema *abab* de rimas:

The stout stirrups were green, that steadied his feet.. .
That gleamed all and glinted with green gems about,
The steed he bestrides of that same green
so bright
A great horse great and thick;
A headstrong steed of might;
In brodered bridle quick,
Mount matched man aright.[206]

GEOFFREY CHAUCER

Os Contos de Canterbury (ou Cantuária)

(1343-1400)

Edições recomendadas: *Os Contos de Canterbury*. Edição bilíngue. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, Editora 34, 2014. (Tradução em prosa do inglês médio original.)

Contos da Cantuária. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. (Tradução em verso a partir da versão em inglês moderno de Nevill Coghill.)

Leia pelo menos: “Prólogo”; “Conto do Cavaleiro”; “Conto do Moleiro”; o Prólogo de “A Mulher de Bath”; “Conto da Mulher de Bath”; “Conto do Vendedor de Indulgências” e a “Retratção de Chaucer”.

Antes de decidir que versão usar, leia o excerto abaixo:

Prólogo. Trad. Paulo Vizioli:

Quando abril, com as suas doces chuvas, cortou pela raiz toda a aridez de março, banhando os veios com o líquido que pode gerar a flor; quando Zéfiro também, com seu sopro perfumado, instilou vida em tenros brotos, pelos bosques e campinas; quando o sol na juventude percorreu metade de seu curso em Áries [...].

Prólogo. Trad. José Francisco Botelho:

Quando o chuvoso abril em doce aragem
Desfez março e a secura da estiagem,
Banhando toda a terra no licor
Que encorpa o caule e redesperta a flor,
E Zéfiro, num sopro adocicado,
Reverdeceu os montes, bosques, prados,
E o jovem sol, em seu trajeto antigo,
Já passou do Carneiro do Zodíaco [...].

Os peregrinos de Chaucer partiram de Londres, aquela cidade secular, em uma viagem para a Cantuária (ou Canterbury), o centro da fé cristã na Inglaterra. A viagem, que também tem o significado alegórico da jornada do ser humano rumo ao paraíso, tem as suas esquisitices: é uma viagem de pelo menos três dias, mas parece que os peregrinos nunca dormem; o grupo de peregrinos é extremamente variado, com um representante de cada nível social, do cavaleiro aristocrático até o moleiro da classe trabalhadora.

Cada peregrino conta sua história ao redor do fogo – os Contos da Cantuária. Para essas histórias, Chaucer usa formas literárias medievais comuns: a *sátira de classes*, um retrato estereotipado dos vícios de determinada classe social; o *romance*, um relato sério e longo, muitas vezes de cunho histórico, com um narrador sisudo e confiável, em geral

concernente a cavaleiros, reis e outros personagens aristocráticos; os *fabliaux*, uma história curta, caracterizada por personagens de classe baixa e humor obsceno; a *fábula de bestiário*, que, como as fábulas de Esopo, é um conto moral, com animais falantes; o *exemplum*, um conto moral curto, uma ilustração de pregador. No entanto, ele usa essas formas com uma piscadela e uma cutucada, parodiando as convenções de cada uma; os contos não são mais “reais” do que os peregrinos, que (embora em uma jornada espiritual) passam o tempo bebendo, fazendo festa, cantando e contando piadas obscenas. O *Conto do Cavaleiro*, um romance longo (e enfadonho) entre personagens bem-nascidos, é seguido imediatamente pelo *Conto do Moleiro*, que reverte cada uma das convenções do romance, colocando personagens libertinos e estúpidos no centro do enredo, o qual culmina não com um beijo casto, mas com humor escatológico. O *Conto da Mulher de Bath*, que (ela nos garante) vai revelar o que as mulheres desejam *realmente*, termina descrevendo o que os homens realmente desejam (uma esposa que seja perpetuamente jovem e bonita e completamente submissa).

No final de seu livro, Chaucer se retrata dos contos de forma afetada, bem como de suas outras “traduções mundanas”, transferindo, assim, a culpa por apreciá-los para o leitor. Os estudiosos discutem essa retratação sem parar. Ela é genuína, um arrependimento de leito de morte? Ela foi inserida por copistas posteriores? Ela é irônica, um golpe do poeta contra a ideia de que os contos tenham que ser “de outro mundo” para serem dignos? A última explicação parece a mais provável; os *Contos da Cantuária*, narrados por peregrinos que (teoricamente) têm a mente focada em coisas superiores, ilustram a impossibilidade de manter a imaginação concentrada nessas coisas, em detrimento de assuntos mundanos.

WILLIAM SHAKESPEARE

SONETOS

(1564-1616)

Edições recomendadas: *Sonetos*. Edição bilíngue. Trad. Jorge Wanderlei.

Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.

Os Sonetos Completos. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo, Landmark, 2005.

154 Sonetos. Trad. Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo, Ibis Libris, 2009.

Não deixe de ler: 3, 16, 18, 19, 21, 29, 30, 36, 40, 60, 98, 116, 129, 130, 152.

Os sonetos de Shakespeare seguem uma forma inglesa particular de soneto. Cada um está escrito em pentâmetro iâmbico, um esquema de ritmo em que cada verso tem dez sílabas; essas sílabas são divididas em pares, ou “pés”, chamados de *iambos*. Cada iambo tem uma sílaba átona, seguida de uma sílaba tônica; quando são *escandidas*, ou escritas em notação poética, elas são marcadas respectivamente como “u” e —

primeiro pé	segundo pé	terceiro pé	quarto pé	quinto pé
u —	u —	u —	u —	u —
My MIS	tress EYES	are NO	thing LIKE	the SUN

Os sonetos contêm catorze versos em pentâmetros iâmbicos. Os doze primeiros versos estão divididos em três quartetos, cada um dos quais contém quatro versos com o esquema de rima *abab cdcd efef*. Esses quartetos estão relacionados no significado; eles apresentam três ideias paralelas, ou constroem um argumento com três pontos. Ou o primeiro quarteto apresenta a ideia e, então, os dois seguintes a complicam ou explicam. Os dois últimos versos, um dístico rimado, têm o esquema de rima *gg* (eles só rimam um com o outro). Embora Shakespeare seja fiel a essa rima, ocasionalmente também faz uso do desenvolvimento petrarquiano do sentido, em que os primeiros oito versos colocam um

problema, enquanto os seis seguintes o solucionam ou reagem a ele. Essa forma de soneto pode começar a guiar sua leitura: os sonetos não veiculam impressões ou estados de espírito, nem relatam histórias; eles propõem problemas e procuram respostas.

Embora os sonetos possam ser lidos separadamente (e resmas de críticas foram escritas sobre cada aspecto de sua construção), eles também são tradicionalmente lidos como partes de um todo, como uma sequência. Lido dessa maneira, os poemas parecem revelar um “narrador” que não é, necessariamente, o próprio Shakespeare. O “Poeta”, enquanto personagem ficcional, pode ser discernido por trás dos sonetos; ele está descontente, angustiado, resistindo à calma e ao repouso. Três outros personagens também podem ser encontrados nos sonetos. A “Dama Escura” é referida no Soneto 127 como uma “beleza negra”; “Negros qual corvos são os olhos dela”, explica o poeta. A “Dama Escura” é descrita novamente nos sonetos 130, 131 e 132, e também é referida em outros lugares; um Poeta Rival aparece em nove sonetos (21, 78-80, e 82-86); e o Jovem, abordado nos primeiros dezessete sonetos, é louvado por sua juventude e sua beleza (fugaz), e encorajado a se casar e passar sua beleza a seus filhos: “A morte o que fará se tu partires?”, pergunta o poeta no Soneto 6. “Deixar-te viver na posteridade?”.

JOHN DONNE

(1572-1631)

Edições recomendadas: *John Donne – o Dom e a Danação: Texto Crítico e Dez Poemas*

Traduzidos por Augusto de Campos. 2. ed. Ilha de Santa Catarina, Noa Noa, 1980.

Augusto de Campos, *Verso, Reverso, Controverso.* São Paulo, Perspectiva, 1978.

John Donne: O Poeta do Amor e da Morte. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, J. C. Ismael, 1985.

Não deixe de ler: Elegia I (“Para sua Amante, Indo para a Cama”); Elegia 12 (“O Idiota Leigo da Natureza”); “A Pulga”; “Canção, Eu Vou e Pego uma Estrela Cadente”; “A Aurora”; “A

Canonização”; *“Ar e Anjos*”; *“A Alquimia do Amor”*”; *“A Isca*”; *“Uma Despedida: Proibindo as Lamentações*”;
“O Êxtase”; e a sequência de dezesseis *“Sonetos Sacros*”.

A reputação de John Donne como um libertino, dissoluto, declamador de poesia em voz alta, que se transformou miraculosamente em um religioso devoto e decano da Catedral de São Paulo, não é totalmente merecida. É verdade que Donne passou a primeira parte de sua vida como um cortesão e homem mundano, e que teve um caso com a sobrinha de dezesseis anos do próprio chefe, Anne More, quando já chegava aos trinta. Mas ele se casou com Anne (depois de o pai dela tê-lo posto na prisão), e viveu fielmente com ela depois disso. E, embora a poesia de Donne seja tradicionalmente dividida em duas partes – a poesia de amor mundano, escrita na primeira parte de sua vida, e a poesia de devoção a Deus, produzida em seus anos posteriores –, na verdade, ele começou a escrever poesia religiosa anos antes de se tornar sacerdote, e continuou produzindo poesia amorosa dois anos depois de sua ordenação.

A poesia de John Donne é marcada pelo uso do “conceito metafísico”, um mecanismo que junta duas imagens, objetos ou ideias inverossímeis a fim de ilustrar uma inesperada similaridade entre elas (um primeiro exemplo da nova crença renascentista da interconexão de todas as coisas). É provável que o mais notório dos conceitos de Donne apareça em “A Pulga”, que compara o sexo a uma pulga empanturrada de sangue, que havia picado os dois amantes; o sexo e a pulga, ambos mesclam o sangue dos amantes em um só corpo. “Repara nesta pulga”, o amante impaciente diz à dama relutante, “e apreende bem / Quão pouco é o que me negas com desdém”.^[207] Ela não dormiria com ele por seu senso de honra, mas – destaca ele – a pulga já está combinando seus

fluidos corpóreos, e ninguém está envergonhado por isso. (A pulga, acrescenta ele pateticamente, teve mais sorte do que ele.)

Os *Holy Sonnets* [Sonetos Sacros] de Donne, escritos mais tarde, são sonetos petrarquianos (combinando um octeto de oito versos, de rimas *abbaabba*, com um sexteto de seis versos; o esquema das rimas dos sextetos varia, mas, em geral, os últimos dois versos rimam e oferecem uma conclusão). Eles fazem uso de conceitos menos grotescos. “Eu sou um pequeno mundo engenhosíssimo / De elementos e lampejo angelical”, começa a quinta meditação, prosseguindo com a descrição da ruína do pequeno mundo por causa do pecado, e do julgamento de fogo que deve consumi-lo. E o coração de Donne se torna, primeiro, um castelo conquistado, depois uma vila ocupada, e, por fim, uma donzela cativa em “Batter My Heart, Three-person God” [Bate Meu Coração, Deus Trinitário], que conclui com:

Conduze-me a ti, me prende, porque eu,
se tu me não cativas, não me livro;
nem, se não violentas, casto fico.[208]

Por todos os *Sonetos*, a persona poética de Donne não é capaz de fazer nada que seja bom por si mesmo; ele é um escravo desesperado do pecado e de Satanás, necessitando da ação violenta da parte de Deus para resgatá-lo. “Nem uma hora eu posso me aguentar”, escreve ele e conclui a “Meditation 2” [Meditação 2] com um apelo desesperado a Cristo, o Guerreiro:

salvo se vens e se por mim peijas:
ai, vou desesperar tão logo eu veja
que, amando os homens, vais me pôr de parte;
Satã, que odeia, urdindo minha morte.[209]

BÍBLIA DO REI JAIME [KING JAMES BIBLE]

OS SALMOS[210]

(1611)

Edições recomendadas: *Bíblia de Jerusalém*. Vários tradutores. São Paulo, Edições Paulinas, 1985.

Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Barueri, Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

Não deixe de ler os Salmos 1, 2, 5, 23, 27, 51, 57, 89, 90, 91, 103, 109, 119, 121, 132, 136, 148, 150.

A “versão autorizada” da Bíblia, tradução patrocinada pelo rei Jaime I da Inglaterra, afetou a língua inglesa pelos séculos posteriores, e os Salmos – o livro de poemas da Bíblia – coloriu a linguagem dos poetas até o século XX. Os tradutores dessa versão inglesa de 1611 tinham a intenção de produzir uma Bíblia que fosse acessível a todos os leitores. Essa tradução, escreveram eles no prefácio, “abriu a janela para deixar a luz entrar [...] quebrou a casca para que pudéssemos comer o miolo [...] abriu a cortina, para que pudéssemos visualizar o Santo dos santos [...] retirou a cobertura da fonte, para que pudéssemos chegar à água”. Em sua tentativa de “abrir” os Salmos para os leitores do século XVII, os tradutores verteram a poesia hebraica em bom inglês, mantendo algumas convenções e violando bastante outras. Eles mantiveram fielmente a típica estrutura hebraica de um verso poético, envolvendo duas (e, com menos frequência, três) frases paralelas, estrutura evidente no Salmo 2, 1-4:

Por que as nações se amotinam
e os povos meditam em vão?
Os reis da terra se insurgem,
e, unidos, os príncipes conspiram
contra Iahweh e contra seu Messias:
“Rebentemos seus grilhões,
sacudamos de nós suas algemas!”
O que habita nos céus ri,

o Senhor se diverte à custa deles.

Em cada verso da poesia hebraica, a primeira frase é seguida por uma segunda frase paralela. A segunda frase pode reafirmar a primeira com palavras diferentes (paralelismo sinônimo); pode contradizer a primeira (paralelismo antitético); pode repetir a primeira frase, acrescentando algo a ela (paralelismo repetitivo); ou a segunda frase pode expressar um efeito, do qual a primeira frase é a causa (paralelismo causal):

O Senhor é meu pastor, nada me falta
Em verdes pastagens me faz repousar.
Para as águas tranquilas me conduz
e restaura minhas forças;
ele me guia por caminhos justos,
por causa do seu nome.
Ainda que eu caminhe por um vale tenebroso
nenhum mal temerei, pois estás junto a mim,
teu bastão e teu cajado me deixam tranquilo. (Salmo 23, 1-4)

O paralelismo melodioso da versão da Bíblia do Rei Jaime dos Salmos aparece na obra de poetas posteriores, e Milton não é o menor entre eles:

[...] aqui quiçá
Se ache um ato prestante por abrupto
Assalto, quer por fogo infernal
Que a criação lhe assole, ou à bruta
Tomando, quem guiado foi guiando
Aos íncolas as crias, se guiáveis,
Se não à nossa parte seduzindo-as,
'Té que adverso o seu Deus com mão contrita [...].^[211]

As conjunções aditivas (“e”) da Bíblia do Rei Jaime, uma tradução fiel das “conjunções consecutivas” que articulam as frases hebraicas, também se revelam sempre uma novidade na poesia posterior, particularmente na poesia semiconscientemente escrita à moda bíblica:

E há outros sofrimentos que não sejam os da pobreza?

E há outras alegrias que da riqueza não sejam?
E não há uma lei só para o leão e para o boi?
E não há fogo eterno, e eternamente não há grilhões
Barrando a vida eterna aos fantasmas desta vida?[212]

JOHN MILTON

PARAÍSO PERDIDO

(1608-1674)

Edições recomendadas: *Paraíso Perdido*. Trad. Daniel Jonas. São Paulo, Editora 34, 2014.
Paraíso Perdido. Trad. António José de Lima Leitão. *Clássicos Jackson*. vol. XIII. Rio de Janeiro, W. M. Jackson Inc., 1956. [Edição original: *O Paraíso Perdido. Epopeia de João Milton; Vertida do Original Inglez para Verso Portuguez por Antonio José de Lima Leitão*. 2 tomos. Lisboa, Typ. De J. M. R. De Castro, 1840. W. M. Jackson Inc., 1956.]

A fascinação de Milton por todas as coisas clássicas é, em parte, uma manifestação do seu amor pela ordem e pela simetria. Em *Paraíso Perdido*, ao recontar a história da Queda contida originalmente em Gênesis 1-3, Milton caracteriza o Inferno como caos e pandemônio (neologismo de sua autoria), ao passo que o Paraíso é um lugar em que todo mundo fala com voz calma e se move de acordo com padrões preordenados. Mas sua simpatia pelos épicos antigos também vem de sua simpatia pela visão antiga do homem como essencialmente incapaz de mudar a história, capaz apenas de agir com nobreza em face das forças que vão além de sua compreensão ou seu controle. Em *Paraíso Perdido*, um “épico secundário” (um poema escrito que copia as convenções do épico oral), essas forças são cristianizadas; são representadas por Deus e por Cristo, que têm um plano, posto em vigor antes da fundação do mundo, que inclui até a tentação de Satanás e a queda de Adão. Esse plano atua como espinha dorsal organizadora da história. Milton promete, em seu prólogo, que *Paraíso Perdido* vai “justificar as ações de Deus para o homem”, e, de fato, o poema parece

organizar toda a existência em um fluxograma que dá conta de todos os aspectos do universo. O Deus de Milton é razoável; seu Satanás é determinado pela cobiça e o desejo de vingança, duas emoções irracionais; Eva cai porque deixa que seus sentidos derrotem sua razão. À medida que o poema avança, o leitor acha Satanás muito mais interessante do que qualquer um dos “mocinhos” racionais e desprovidos de pecado; é difícil fazer uma conexão emocional com a perfeição livre de pecado de Cristo, mas é relativamente fácil identificar-se com o ciúme corrosivo.

E esse, como nota Stanley Fish em seu estudo clássico *Surprised by Sin* [Supreendido pelo Pecado], é exatamente o objetivo de Milton; o poema seduz o leitor a reviver a Queda, permitindo que as emoções e a simpatia triunfem sobre a razão e o juízo. A Queda verdadeira, no *Paraíso Perdido* de Milton, não acontece quando Eva escolhe comer a maçã – afinal, Eva é uma criatura fútil, dirigida pela sensação, que gasta mais tempo contemplando o próprio reflexo do que trabalhando no jardim. A Queda acontece quando Adão, depois de se dar conta de que o pecado de Eva fará Deus destruí-la, *decide* comer também, para que possam continuar juntos. Milton (nas palavras de Fish) tem por objetivo “recriar na mente do leitor [...] o drama da Queda, para fazê-lo cair de novo, exatamente como fez Adão e com a clareza problemática, quer dizer, ‘sem ilusões’ de Adão”. Nisso, Milton demonstra que, por mais que ele ame a razão, também conhece seus limites; é perfeitamente possível racionalizar seu caminho para se chegar a uma conclusão lógica, mas devastadora.

WILLIAM BLAKE

CANÇÕES DA INOCÊNCIA E DA EXPERIÊNCIA

(1757-1827)

Edições recomendadas: *Canções da Inocência e da Experiência*. Trad. Mário Alves Coutinho e Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

Canções da Inocência e Canções da Experiência. Trad. Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo, Edisal, 2005.

O Casamento do Céu e do Inferno & Outros Escritos. Trad. Alberto Marsicano. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2007.

Os poemas de Blake em *Canções da Inocência* têm paralelos mais obscuros com *Canções da Experiência*; o estado iluminado, natural e puro, retratado nos poemas da *Inocência*, é vulnerável às corrupções da política, da sociedade e da religião organizada. A “Canção da Ama”, em *Canções da Inocência*, fala de crianças brincando livres das algemas da autoridade dos pais ou da escola; as crianças gritam pela ama na hora de dormir:

“Não, não, vamos brincar, pois inda é dia
E não podemos dormir;
Os passarinhos lá no céu pipiam,
E nos montes há ovelhas a balir.”
“Tudo bem, podem brincar enquanto é claro
E depois vão para a cama.”
Os pequenos de júbilo estouraram
E assim também os montes.[213]

Mas a peça correspondente de *Canções da Experiência* mostra um adulto deformado e distorcido, olhando para aquelas crianças com escárnio:

Quando vozes de crianças no Prado se ouvem
E o vale sussurra,
Eu me lembro dos dias de quando era jovem,
E meu rosto se nubla.
“Para casa, crianças, o sol já se pôs,
E a noite serena”;
Primavera em cantiga de roda gastou-se,

E o inverno já espreita.[214]

Nos poemas de Blake, a racionalidade é a camisa de força que reduz a criança, cheia de energia e criativa, em um adulto tedioso e passivo. Uma existência autêntica é aquela em que nos sentimos livres para agir por impulso; a Energia é o Deus de Blake, e o Deus da Igreja (aquele que, como diz Blake, inscreve no alto das portas das capelas “Não farás!”) é, na verdade, o Diabo, que está empenhado em destruir a humanidade. “A Energia é a única vida”, escreve Blake em *Casamento do Céu e do Inferno*, “e pertence ao Corpo; e a Razão é o limite ou a circunferência externa da Energia. A Energia é o Prazer Eterno. Aqueles que restringem o desejo o fazem porque a (energia) deles é fraca o suficiente para ser restringida. E, sendo restringida, tornou-se gradativamente passiva”. A poesia de Blake, escrita em uma mistura selvagem e irrestrita de rima e métrica, é uma exortação que objetiva libertar novamente esse desejo.

WILLIAM WORDSWORTH

1770-1850

Edições recomendadas: *O Olho Imóvel pela Força da Harmonia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo, Ateliê, 2007.

Poesia Seleccionada. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, Mandacaru, 1988.

Não deixe de ler: “Versos Compostos sobre a Ponte Westminster”; “O Menino Idiota”; “Está uma Noite Bonita, Calma e Livre”; “Eu Caminhava Solitário como uma Nuvem”; “Versos Compostos a Pouca Distância da Abadia de Tintern”; “Versos Deixados sobre um Banco Debaixo de um Teixo”; “Versos Escritos no Limiar da Primavera”; “Londres, 1802”; “Lucy Gray”; “Ode: Intimações da Imortalidade”;
“O Prelúdio”; “Ela Habitava entre os Caminhos Não Trilhados”; “Simon Lee”;
“O Mundo é Demais Conosco”.

Em 1798, Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge publicaram um livro juntos, chamado *Lyrical Ballads* [Baladas Líricas] – uma coletânea de poemas líricos de Wordsworth junto com o místico *A Balada do Velho Marinheiro*, de Coleridge. Para a maioria dos críticos, esses poemas marcam o início formal da poesia romântica enquanto movimento. Wordsworth compartilha a suspeição que Blake tinha da racionalidade, e sua convicção de que exista uma força divina na humanidade; porém, ao contrário de Blake, Wordsworth interpreta o divino não como uma força selvagem mística, mas como uma presença iluminadora e gentil que inspira tanto os homens quanto a natureza. “Eu senti”, escrevia Wordsworth em “Versos Compostos a Pouca Distância da Abadia de Tintern”:

Uma presença que incomoda com a alegria
De altos pensamentos; um senso do sublime
De alguma coisa mais profundamente infusa
Que habita a luz que cai de um pôr do sol
E o mar salgado e o vento vividíssimo
E o céu azul-anil e a mente humana;
Um movimento e espírito que impelem
Todo pensante ser e todo pensamento
E se imiscui em toda coisa.[215]

Para Wordsworth, o poema pastoral (poema da natureza) é um mecanismo que dá a ele um vislumbre do Sublime, a força criativa divina. Ele pode sentir o Sublime em “humores fugidios / de exaltação sombria” (para citar seu longo poema autobiográfico, *O Prelúdio*). Mas Wordsworth, como todos os homens, luta constantemente por aquele senso do Sublime; este é rapidamente apagado pelo mundo artificial, pelas cidades, normas convencionais de comportamento, educação, tagarelice da conversação social. Wordsworth deseja profundamente se livrar de tudo isso. Ele se interessa por indivíduos, mas não se

entusiasmo pela sociedade; sua heroína é Lucy Gray, que desaparece do meio de uma ponte coberta de neve, sem deixar rastros, e depois é vista cantando uma “canção solitária” sozinha no matagal; em “Versos Compostos sobre a Ponte de Westminster”, ele acha a cidade mais majestosa quando está vazia e dormindo.

Em sua busca pelo Sublime, Wordsworth celebra a infância (um tempo em que um homem pode lembrar-se das “nuvens da glória” que acompanharam seu nascimento, quando o “presídio” da educação ainda não o havia encarcerado) e o mundo natural. Para Wordsworth, o poema pastoral (“natureza”) é uma janela para o divino. Entretanto, suas meditações sobre a natureza têm um quê de tragédia; ele está sempre consciente de sua própria separação da glória que impregna o mundo natural. O máximo que consegue é uma visão oblíqua da verdade; ele só vê a glória obscuramente. No Livro I de *O Prelúdio*, ele descreve uma revelação que teve depois de ter contemplado uma montanha altaneira sobre um lago no pôr do sol:

[...] Depois de ver
Esse espetáculo por dias minha mente divagou,
Com um sentido difuso e vago, com modos estranhos de ser.
Em meus pensamentos tudo era breu – chamem-lhe solitude
Ou vácuo de deserto – nem talhes costumeiros
De objetos triviais, reproduções de árvores,
De céu e mar, nem cores de campinas,
Senão imensas, poderosas formas mortas
Qual gente viva se arrastavam em minha mente.[216]

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE (1772-1834)

Edições recomendadas: *Poemas e Excertos da Biografia Literária*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, Nova Alexandria, 1995.

A Balada do Velho Marinheiro. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo, Ateliê, 2005.

Não deixe de ler: “Christabel”; “Depressão: uma Ode”; “A Harpa Eólica”; “Kubla Khan”, “A Balada do Velho Marinheiro”; “A Cabana de Tília, Minha Prisão”.

Coleridge, o parceiro de Wordsworth na poesia, compartilha de sua visão da natureza como um lugar em que vive o divino; em “A Cabana de Tília, Minha Prisão”, ele escreve sobre a “profunda alegria” que o acomete quando, “calado e nadando nos sentidos”, vislumbra o pôr do sol “na paisagem ampla [...] de tantas cores quantas / velam o Onipotente Espírito quando faz / Os espíritos perceberem-Lhe a presença”. Mas, enquanto Wordsworth acreditava que um poeta pudesse servir de profeta, elaborando poemas que – em seu apelo para a imaginação – revelassem algum tipo de verdade sobre a existência humana, Coleridge estava menos certo disso.

Em seus poemas narrativos (“Kubla Khan”; “A Balada do Velho Marinheiro”), Coleridge cria mitos, como Blake; mas falta-lhe a confiança sublime de Blake em sua capacidade de comunicação. O “profeta” de “A Balada do Velho Marinheiro” é desequilibrado, senão louco; em “Kubla Khan”, o narrador relembra a cidade mítica com muros e torres; ele ouve uma donzela cantarolar versos e lamenta: “Quisera reviver dentro de mim / a sinfonia e a canção [...] talhar a cúpula no ar [...] que só de ouvir seria vista já”. No entanto, o poema termina; o poeta não consegue construir a cúpula de novo; os versos da donzela estão perdidos, assim como a cidade. Com a idade, Coleridge começou (nas palavras de Jerome McGann) a ter “pesadelos em que o amor, o conhecimento e a imaginação, nos quais ele acreditava, eram quimeras, no máximo defesas momentâneas contra a violência e a escuridão ancestral do mundo”.^[217] Coleridge escreve em “Depressão: uma Ode”: “Mas hoje a aflição faz com que eu me resvale [...] Meditações ofídias que em mim serpenteiam / Pesadelo dos fatos!”.^[218]

Ele se volta para a faculdade imaginativa, esperando achar alívio da escuridão da realidade: “Houve um tempo em que [...] o Desejo fez-me alegre sonhador: / Pois a esperança ao meu redor, tal como a vinha, / Cresceu, no que pensei meu o fruto e a flor, minha”. Mas o imaginário da vida é, em si, perturbador, implicando um sufocamento agourento da ideia de “esperança”; e, como revelam os poemas míticos, a imaginação de Coleridge lhe proporcionou pouco alívio.

Tudo num céu escaldante e cúpreo,
Sol sangue ao meio-dia,
Bem sobre o mastro cintilou,
Da lua na medida.
Dia após dia e ainda após
Sem respirarmos, quietos,
Como o retrato de uma nau
Sobre um mar de aquarela.
Era água ali, água acolá,
Toda prancha afundava;
Era água ali, água acolá,
E pra beber – mais nada.[219]

JOHN KEATS

1795-1821

Edições recomendadas: *Odes Sobre a Melancolia e Outros Poemas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Hedra, 2010.

Nas Asas Invisíveis da Poesia. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. São Paulo, Iluminuras, 1998.

Ode a um Rouxinol & Ode Sobre uma Urna Grega. Trad. Augusto de Campos. Florianópolis, Noa Noa, 1984.

Não deixe de ler: “Endymion”; “A Véspera de Santa Agnes”, “Hyperion: Um Fragmento”; “A Bela Dama sem Misericórdia”; “Ode Sobre uma Urna Grega”; “Ode a um Rouxinol”; “Ao Outono”.

Keats, que escreveu uma geração depois de Coleridge e Wordsworth, acreditava que esses “estadistas mais velhos” do movimento romântico

foram prejudicados pela necessidade de *explicação*. A tarefa do poeta, escreveu Keats, não é a de explicar; antes, o poeta é marcado pela “capacidade negativa”, a habilidade de manter “incertezas, Mistérios, dúvidas” na mente, sem nenhuma “busca irritante por fato e razão”. O propósito do poema não é procurar soluções; o propósito do poema é a *beleza*.

Quando a idade apagar toda a atual grandeza,
Tu ficarás, em meio às dores dos demais,
Amiga, a redizer o dístico imortal:
“A beleza é a verdade, a verdade a beleza”
– É tudo o que há para saber, e nada mais.[220]

A poesia de Keats – e toda sua condenação dos românticos mais velhos por sua “busca irritante” – revela o desenvolvimento contínuo do pensamento romântico. Enquanto Coleridge e Wordsworth tentam demonstrar os meios pelos quais o homem pode entrar em contato direto com o Sublime, Keats pressupõe que retratar a beleza perfeita revelaria o Sublime ao homem, estando ele preocupado em procurá-lo ou não. Além do mais, a definição de Keats de “beleza” não se refere primordialmente à imaginação; ela tem a ver com os sentidos. A poesia de Keats é cheia de sonoridade, visão, frio e calor, odor. As sensações físicas, e não a imaginação (que se origina na mente), eram a via para o Sublime. Quando Keats acusou Coleridge e Wordsworth de trabalharem duro demais em sua poesia, ele os via com a testa encrespada, tentando *pensar* seu caminho para o Sublime. Em vez disso, Keats sugeriu que o poeta deve cultivar uma receptividade passiva dos sentidos:

[...] benzer a carregar
As vides que se estendem nos beirais de palha;
Por vergar de maçãs as árvores musgosas
Da cabana e adoçar os frutos, até o centro,
Expandir o cocombro e inchar as avelãs

com doce amêndoa [...].
Então em coro os mosquitinhos se lamentam
Entre os chorões do rio, cujos ramos sobem
Ou descem, quando vive ou morre o vento leve [..]
E em bando as andorinhas chilram pelos céus.[221]

HENRY WADSWORTH LONGFELLOW

1807-1882

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, *Poems and Other Writings*. New York, The Library of America, 2000.

Não deixe de ler: “The Courtship of Miles Standish”; “Hiawatha’s Childhood”; “Paul Revere’s Ride”; “The Village Blacksmith”; “The Wreck of the Hesperus”.

Todos esses poemas podem ser encontrados na internet.

Longfellow, que faz parte da leitura obrigatória nos currículos escolares americanos, tende a receber pouca atenção dos críticos. Contemporâneo de Dickinson e Whitman, ele contava histórias a respeito do passado americano enquanto eles lutavam pela formação da identidade do país. Mas essas histórias são, como os poemas de Frost, uma “pausa momentânea contra a confusão”; Longfellow é um conservador poético, que reage contra as incertezas do presente, construindo um passado nostálgico do seu país. Ele é o Milton americano, encontrando padrões e escrevendo-os para superar o caos; construindo um alicerce organizado debaixo de uma construção que já estava em pé. Longfellow foi posto para fora da academia, em parte porque ele (ao contrário de John Keats) não tinha interesse pela teoria literária. Era amplamente conhecido como um “poeta de lareira” (ou seja, um poeta lido como entretenimento). O fato de não ter escrito academicamente sobre poesia e a sua popularidade crescente com os “leitores comuns” ilustram o começo do abismo entre os públicos

acadêmico e popular, que se tornou impossivelmente grande no início dos anos 1990.

Os poemas narrativos de Longfellow usam a métrica para reforçar o traço narrativo e “épico” de suas histórias, e ele combina a forma com o conteúdo; o triplo ritmo de “A Cavalgada de Paul Revere”:

Um se por terra, dois, se por mar
E eu ali em frente na praia a esperar.[222]

Os versos lembram um cavalo a galopar. Em *Song of Hiawatha* [Canção de Hiawatha], Longfellow usa um “verso trocaico”, em que a ênfase recai sobre a primeira sílaba de cada par, e não na segunda:

Nas montanhas escarpadas,
No rochedo do cachimbo
Giche Manitô, potente,
Senhoril, descendo ia
À vermelhidão rochosa [...] [223]

Essa métrica iâmbica invertida tem o som de tambores de índios.

ALFRED, LORD TENNYSON

1809-1883

Edição recomendada: *Poemas de Alfred Tennyson*. Seleção, tradução, notação, introdução e organização de Octávio Santos. Lisboa, Saída de Emergência, 2009.

Não deixe de ler: “O Cisne Moribundo”; “Os Idílios do Rei”; “In Memoriam”;
“A Dama de Shalott”; “Os Devoradores de Lotos”.

Da mesma forma que Longfellow, Tennyson é um poeta ordeiro. No longo épico literário *Os Idílios do Rei*, Tennyson faz pelo passado inglês o que Longfellow faz pelo passado americano: ele cria um mito ao recontar a história de Camelot em versos brancos (e cria, praticamente sozinho, os torneios e damas românticos de Camelot que governaram a imaginação inglesa e americana por um século). *Os Idílios do Rei*

apresentam um universo ordeiro, miltoniano, em que Arthur está determinado a fazer o país funcionar de acordo com regras razoáveis: “A ordem mais antiga mudou”, declara Arthur, ao ser coroado, “concedendo espaço para o novo”. Na nova Távola Redonda de Arthur (que ele descreve, de forma impressionante, como a “Ordem” que “vive para exterminar / Todos os malfeitores da região”), todo cavaleiro que segue as regras é recompensado, e os cavaleiros que quebram as regras são punidos.

Isso, pelo menos, até Lancelot entrar em cena. A paixão arruína essa Ordem; cavaleiros bons morrem; cavaleiros maus triunfam, o próprio Arthur lamenta, antes da batalha final:

Achei-o sob a prata das estrelas,
Revi-o nos botões de sua campina
Mas no trato com os homens não o achei.
Travei suas guerras, agora morrerei.[224]

A Távola fracassou; Arthur mata o próprio filho e é levado para o Oeste, e a ordem se desintegra no caos. Essa desintegração era inevitável? Tennyson nunca tece um juízo definitivo; essa resistência a uma conclusão final marca alguns de seus poemas mais famosos.

Flor da greta da parede,
Eu te colho dessa greta,
E te planto em minha mão,
Ó florinha – se entendesse
O que és, raiz no chão,
Entendia Deus e o homem.[225]

Isso parece expressar a fé em uma ordem que começa pelo menor elemento da criação e se estende, ininterrupta, até o maior; uma confiança de inspiração iluminista na racionalidade última do universo. No entanto, o poema contém um *se*: a compreensão que Tennyson tem de Deus e do homem depende de sua compreensão sobre a flor, e o

poema não faz nenhuma previsão sobre se ele alcançará tal compreensão.

WALT WHITMAN
1819-1892

Edições recomendadas: *Folhas de Relva (A Primeira Edição, 1855)*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo, Iluminuras, 2019.

Folhas de Relva. Edição do leito de morte. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo, Hedra, 2011.

Não deixe de ler: *Folhas de Relva* não é somente um livro de poemas, mas um enorme e único poema em diversas partes. Entretanto, algumas partes dessa grande obra são citadas com mais frequência. São elas: (listadas em ordem de ocorrência dentro do *Folhas de Relva*): “Ouço o Canto da América”;

“Canção de Mim Mesmo”; “Canto o Corpo Elétrico”; “Canção da Estrada Aberta”; “Fora da Origem Eternamente Embalada”; “Ao Sabor das Marés da Vida”; “O Assistente de Cirurgião”; “Quando o Lilás Floresceu na Porta do Jardim”; “Oh, Capitão, meu Capitão”.

Whitman não é o primeiro poeta moderno; ele é o último romântico. Como os românticos ingleses, ele celebra a imensa diversidade da existência humana; está convencido de que cada um de nós é capaz de encontrar o conhecimento sublime pela experiência do mundo (“Você deve ter a bondade da terra e do sol”, escreve em “Canção de Mim Mesmo”, “Você não deve mais ter coisas de segunda ou terceira mão [...] nem alimentar os espectros dos livros [...]. A ipomeia em minha janela me preenche mais do que toda a metafísica dos livros”).

Os poetas românticos colocaram-se de modo direto em sua própria poesia, tentando mostrar aos leitores o Sublime através do relato de sua própria experiência com ele. Whitman leva essa estratégia romântica ainda mais longe. Ele não relata apenas sua experiência, mas a *si mesmo*: “Estou louco de amor por mim mesmo”, escreve, “há aí esse tanto de mim, e tudo é tão delicioso”. (Sim, ele fala sério: a celebração

de Whitman de seu próprio corpo ocasionalmente passa dos limites.) Assim como um autobiógrafo, Whitman cria a si mesmo em *Folhas de Relva* de uma forma cativante e estranhamente contraditória. Seu propósito é representar a si mesmo simplesmente como um americano – um “homem comum” que, paradoxalmente, é comum e único ao mesmo tempo. Ele é “um exemplar da espécie” e um representante de toda a humanidade; ele é ambas as coisas, indivíduo e todos os homens:

Walt Whitman, um cosmo, de Manhattan o filho,
Turbulento, carnal, lascivo, que come, bebe e procria,
Sem sentimentalismo, que não está acima de homens e mulheres nem longe deles,
Nem é mais modesto nem mais imodesto.
Rompei os ferrolhos das portas!
Rompei as mesmas portas dos batentes! [226]

Ocupado em derrubar barreiras e abrir portas, insistindo na completa igualdade entre todos os homens, Whitman remove a porta da poética tradicional de seus batentes, mas recusa-se a atravessá-la. *Folhas de Relva*, que tenta captar os ritmos naturais da fala americana, apresenta-se, em grande parte, sem métrica nem ritmo. (A exceção mais notável é “Oh, Capitão, Meu Capitão”, a elegia para Lincoln, que tem uma forma mais tradicional.) Essa rejeição segura da poética formal revela a confiança completa e total em sua própria poesia. Não há a depressão de Coleridge em Whitman; ele é Blake sem Deus, confiantemente seguro de que a poesia serve como uma espécie de nova Escritura para o novo tipo de americano, libertado da superstição e capaz de moldar a própria vida. Whitman nunca parece duvidar de sua própria autoridade, e *Folhas de Relva* anuncia continuamente seu próprio *status* como livro da verdade para todos.

Digo a senha primordial, dou o sinal da democracia [...]
Por mim vêm muitas vozes longas, mudas,
Vozes de intermináveis gerações de prisioneiros e de escravos,

Vozes proibidas vêm por mim,
Vozes de sexo e luxúria, vozes veladas – e eu arranco o véu –,
Voz indecente que ilumino e transfiguro [...]
Acredito em carne e em apetites,
Ver, ouvir, sentir são milagres, cada parte e pedaço de mim são milagres.
Divino sou por fora e dentro, e sacralizo tudo o que toco e o que me toca a mim,
O odor dessas axilas, aroma mais fino que oração,
Essa cabeça maior que igrejas, bíblias e todos os credos.[227]

EMILY DICKINSON

1830-1886

Edições recomendadas: *A Branca Voz da Solidão*. Trad. José Lira. São Paulo, Iluminuras, 2000.
Não Sou Ninguém. Trad. Augusto de Campos. Campinas, Editora da Unicamp, 2015.
Poesia Completa. Trad. Adalberto Müller. Brasília, Editora da UNB; Campinas, Editora da Unicamp, 2020.

O leitor encontrará uma completíssima base de dados sobre livros e poemas de Emily Dickinson traduzidos em português neste *link*: <http://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/inicio-home/>. Acesso em: 29 set. 2020.

Não deixe de ler: “Um Passarinho Pousou no Caminho”; “Um Companheiro Limitado na Grama”; “Uma Palavra Está Morta”; “Porque eu Não Podia Parar para a Morte”; “Antes de Arrancar meu Olho”; “Toda Vida Converge para Algum Centro”; “A Esperança é Aquela Coisa com Penas”; “Eu Morri pela Beleza”; “Eu Senti um Funeral no Meu Cérebro”; “Estive com Fome Todos Esses Anos”; “Eu Ouvi Uma Mosca Zunir Quando Morri”; “Eu Nunca Vi um Pântano”; “Eu Tomei Meu Poder em Minhas Mãos”; “Eu Não Sou Ninguém? Quem é Você?”; “Muita Loucura é o Senso Mais Divino”; “A Salvo em Sua Câmara de Alabastro”; “Há um Sofrimento tão Absoluto”; “A Alma Escolhe Sua Própria Sociedade”; “Foi Nessa Época do Ano Passado que Eu Morri”.

Dickinson, e não Whitman, é a primeira modernista americana. Onde Whitman transborda de confiança sem amarras no poder da poesia, Dickinson permanece cética; onde Whitman vê os Estados Unidos cheios do entusiasmo energético do homem comum, Dickinson enxerga a inevitabilidade do caos e da decadência. Ela não nega a possibilidade de uma experiência de êxtase, mas não tem esperança de que qualquer glória possa se prolongar:

Durou nossa hora máxima –
Seria mais que o céu...
Tais horas sumas são –
Uma graça divinal –
Que, certo, como vêm –
Vão – deixam a alma tonta
Em suas câmaras sem nada.[228]

Em seus poemas, Dickinson (que ficou famosa por permanecer em sua casa, em Massachusetts, praticamente por toda a vida) dá as costas à preocupação romântica de “encontrar o Sublime” e, em vez disso, tenta dar conta de um mundo em que é constantemente confrontada com a realidade da proximidade da morte. Os poemas de Dickinson têm *flashes* de prazer, mas a alegria não é seu lar natural:

Vencer a dor –
Aos borbotões –
Eu tenho o hábito –
Mas a alegria
Me quebra as pernas –[229]

No fim das contas, ela não está de bem com o mundo; suas experiências dele sempre são marcadas pelo desconforto, pela dúvida e pela incapacidade de estabelecer uma interpretação definida que dê sentido às diferentes partes de sua vida, de acordo com um plano geral. Essa alienação se torna uma das marcas características da poesia moderna.

Em sua poesia, Dickinson parece batalhar com os limites da linguagem – em vez de se regozijar com sua expressividade, como faz Whitman. Ela mantém uma métrica poética cuidadosa, usando muitas vezes um “ritmo de hino” (uma alternância entre versos de quatro e três pés):

A aurora quando vem? Não sei
E abro toda porta

– [1619]

Parar não pude para a morte –

Parou ela pra mim –

– [712][230]

Ou um padrão similar de quatro versos de três/três/quatro/três pés:

Tumulto em uma casa,

Em dia após a morte,

É soleníssima artimanha

Que existe sobre a Terra –

– [1078][231]

Contudo, as métricas regulares tornam-se complicadas por sua tendência a usar ênfases irregulares, pausas longas assinaladas com travessões e uma sintaxe distorcida – como se a sintaxe inglesa normal fosse inadequada para seus pensamentos. À medida que Dickinson envelheceu, seu uso da forma poética se tornou cada vez menos regular; começou a se recusar a escolher as palavras, às vezes escrevendo três ou quatro alternativas em série, sem eliminar nenhuma delas. No final da vida, ela passou a escrever poemas em fragmentos, nas laterais de pedaços de papel, de ponta-cabeça – em um esforço de conseguir uma forma de expressão não amarrada à impressão.

CHRISTINA ROSSETTI

1830-1894

Edição recomendada: *O Mercado dos Duendes*. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

Não deixe de ler: “Uma Ressurreição Melhor”; “Um Aniversário”; “Depois da Morte”, “Conto de Natal”; “A Soleira do Convento”; “De Profundis”; “Terra dos Sonhos”; “Mercado dos Duendes”; “Sexta-Feira Santa”; “Maude Clare”; “Monna Innominata”; “O Príncipe Peregrino”; “Lembre-se”; “Irmã Maude”; “Os Três Inimigos”; “Ladeira Acima”; “Quando eu Estiver Morta, meu Caro”.

Enquanto apenas onze dos poemas de Dickinson foram publicados em vida, Christina Rossetti conquistou uma fama razoável. A poesia de Rossetti preocupa-se com o problema das diferentes paixões que existem lado a lado: poesia e amor; o amor de Deus e o amor dos homens; o amor dos homens e a amizade com mulheres; poesia e Deus. Explorando essas tensões, Rossetti sempre parece concluir que é preciso renunciar uma paixão para que a outra floresça. Na maioria dos casos, é o amor terreno que se prova falho ou destrutivo. Em seu poema mais famoso, “Mercado dos Duendes”, escreve sobre uma jovem (virgem) tentada por duendes que lhe oferecem luxuriantes “frutas de duende”. Ela as come e fica imediatamente viciada. Sua inocência e sua criatividade se depreciam em uma obsessão pela satisfação física:

Quando com olhos fundos, boca frouxa,
Sonhava com os melões dos caminhantes,
Miragens no deserto [...] [232]

Mas, em outros poemas, Rossetti escreve sobre a possibilidade igualmente temerosa de que nenhum “duende” jamais lhe oferecesse fruta alguma:

Tomaste meu coração,
Rindo como amigo,
Esquadrinhaste-o à exaustão,
E o devolveste aqui:
Dizendo: “Está verde ainda,
Espera um pouco – é melhor”. [233]

Esses poemas estão repletos não apenas de desapontamento, mas de traição; tanto nos poemas líricos quanto nos poemas narrativos, aqueles que esperam encontrar verdadeira realização no amor sempre acabam desiludidos.

Rossetti, da mesma forma que seu irmão, Dante Gabriel Rossetti, o poeta Charles Swinburne e o pintor William Morris, pertenceu a um círculo informal de artistas conhecidos como “Pré-Rafaelitas”, que pensavam que a arte e a poesia (que viam como dois métodos para expressar as mesmas ideias) tinham sido distorcidas pelos românticos em uma preocupação com a beleza, em detrimento da descoberta da verdade. Tomando as obras detalhistas dos artistas medievais (aqueles que vieram antes de Rafael) como modelos, os pré-rafaelitas partiram para a descoberta de uma nova simplicidade mediante o retrato das pessoas e das paisagens. Na poesia, essa ênfase pré-rafaelita se revela na grande atenção dada aos detalhes e aos sentidos: visão, sons, cores e sabores. Em sua glorificação do passado, a poesia dos pré-rafaelitas também faz forte uso de mitos e contos medievais (ou, pelo menos, com um tom medieval); a poesia de Rossetti é uma mistura de explorações líricas de renúncia e de fábulas narrativas ricas, detalhadas, sensuais. Sua atenção ao detalhe também se estende à forma de seus poemas; Rossetti presta muita atenção à métrica e à rima, jamais escrevendo “versos brancos” ou conversacionais, como fazia Whitman, mas, com frequência, driblando as ênfases de seus versos, tornando-os mais curtos ou mudando a métrica de forma inesperada:

“Desvia o olhar do homem-duende,
Não compres suas frutas;
Quem sabe a terra de onde vem,
O que as raízes sugam?”
“Freguês!”, chama o duende [...]
O grito habitual,
“Freguês, vem comprar”,
O mesmo pregão
De açúcar nos dentes [...]
O duende gritão.[234]

GERARD MANLEY HOPKINS

1844-1889

Edições recomendadas: *A Beleza Difícil*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1997.

Poemas. Trad. Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Não deixe de ler: “A Grandeza de Deus”; “Beleza Multicor”; “A Cotovia Engaiolada”; “O Pequeno Gavião”; “Consolo Mórvido”; “Nada Pior”; e “O Naufrágio do Deutschland”.

Os poemas de Hopkins são notáveis por dois motivos: neles, uma fé religiosa genuína e profunda coexiste com um desespero igualmente genuíno e profundo; e ele consegue expressar essa contradição com métricas, rimas e até mesmo palavras inteiramente originais. Tentando explicar um relacionamento impossível entre fé e angústia, que não caberia na linguagem religiosa aceita, ele violenta a própria linguagem.

A poesia de Hopkins é governada por sua teoria da “individuação”: cada coisa criada tem uma beleza que lhe é “inerente” e a torna distinta. Ele cunhou dois termos que o ajudaram a expressar esse princípio: “*inscape*”, o individual, distinto, a “singularidade” de cada coisa natural; e “*instress*”, a força da energia única que mantém essa individualidade. O *instress* mantém os objetos unidos, mas também os torna distintos para o observador: citando W. H. Gardner, “*instress* é uma percepção súbita de um modelo, uma ordem e uma unidade mais profundas, que dão sentido às formas externas”.^[235] Para Hopkins, o *instress* o protege do desespero final; mostra-lhe fugazmente que há um “padrão mais profundo” por trás da desordem que ameaça esmagá-lo. A “beleza do *inscape*”, escreveu Hopkins em seu diário, “está à mão [...] se tivermos olhos para vê-la, ela pode ser evocada em qualquer lugar, a qualquer momento”. Por meio da poesia, ele procurou tornar essa beleza clara.

Para isso, Hopkins torna seus próprios poemas objetos singulares, com seu próprio *inscape*. Seu “ritmo abrupto” inovador, que usou pela

primeira vez em “O Naufrágio do *Deutschland*”, tem uma métrica complicada que (nas palavras do próprio Hopkins) conta “apenas os acentos ou as ênfases, sem qualquer contagem do número de sílabas, de modo que um pé pode conter uma sílaba tônica ou muitas átonas e uma tônica”. Cada verso pode ter um comprimento diferente, mas cada um contém o número correto de sílabas “tônicas”. (É muito difícil encontrar essas sílabas sem auxílio nenhum; Hopkins costumava marcar as sílabas tônicas de seus poemas, mas a maioria das edições modernas de sua poesia elimina essas marcações.) Ele também usou esquemas de rimas finais não tradicionais (aliterações, assonâncias, rimas internas) junto com rimas finais tradicionais, e criou seus próprios adjetivos (e substantivos) sempre que as palavras existentes pareciam inadequadas:

Eu lanço um ósculo
Às estrelas, cintilante
Estela, e o acompanho com os olhos:
Luz, lume trovejante;
Lanço um ósculo ao crepúsculo ocre além;
Porque aquém, conquanto, do mistério palpitante,
Tem mistério dentro e fora, tem;
Dou-lhe olá, pois, quando o encontro, e a bênção, se se mostra.[236]

Hopkins tornou-se padre católico, ingressando em um mundo teológico em que o físico sempre dá testemunho de Deus; seus dias jamais são “apenas” dias; as aves, “apenas” aves, e um campo jamais é “apenas” sujeira; Deus é inerente a toda a criação.

Tudo único, contrário – sobra e estranha;
Tudo varia variegado (como?);
lesto ou lento; apto ou agro; luz ou treva;
Engendra a beleza na mudança:
Eu o louvo.[237]

WILLIAM BUTLER YEATS

1865-1939

Edição recomendada: *Poemas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Não deixe de ler: “Uma Oração para a Minha Filha”; “A Capa e os Sinos”; “Descendo até os Jardins Salley”; “Páscoa de 1916”; “A Chegada da Sabedoria com o Tempo”; “A Ilha do Lago de Innisfree”; “Lapis-Lazúli”; “Leda e o Cisne”; “Os Reis Magos”; “Memória”; “Navegando para Bizâncio”; “A Segunda Vinda”; “A Rosa Secreta”; “Setembro de 1913”; “Três Coisas”; “O Poço”; “Quando Chega a Idade”; “Os Cisnes Selvagens de Coole”.

Yeats, um protestante irlandês com tendências místicas, construiu sua própria cosmologia; ele via o mundo progredindo através de ciclos de dois mil anos, sendo cada ciclo dominado por uma civilização e seu conjunto de mitos. O encerramento de cada ciclo é marcado por desintegração, caos e desordem; essa desordem, por sua vez, leva ao surgimento de um novo ciclo. “A Segunda Vinda” descreve o fim do ciclo que antecede a chegada de Cristo, que, por sua vez, levou ao início da era do próprio Yeats:

Gira e gira no vórtice crescente
Não escuta o falcão ao falcoeiro;
As coisas vão abaixo; o centro cede;
Mera anarquia é solta sobre o mundo [...]
Cai a treva outra vez, mas ora sei
Que o pétreo sono de seus vinte séculos
Vexou-se ao pesadelo por um berço.
Que besta bruta, de hora enfim chegada,
Rasteja até Belém para nascer?[238]

Yeats, da mesma forma que outros grandes modernistas, vê o caos, a dissolução e a violência de sua própria época – mas, ao contrário dos poetas posteriores, descobre um padrão atrás do caos. Os dias de hoje, ele sugeriu, agora mesmo estão em decadência, rumo ao seu fim, mas sua morte levaria a um renascimento. Ele retrata cada ciclo de dois mil anos como um “giro”, um cone espiralado de tempo; cada giro

representa uma rotação completa, e, à medida que chega ao fim, um novo começo emerge:

Que importa cavalgar por pesadelo só modorra [...]
Que importa? Olhar não voe, lágrima não corra,
Tempo maior, melhor, já veio e já se foi...
Que importa? Da caverna tonitrua a voz,
E tudo o que ela diz é aquele verbo: Goza! [239]

Esses “giros” reaparecem, de forma consistente, em toda a poesia e a prosa de Yeats. Eles representam a natureza conectada de todos os tempos; cada ciclo aparece de forma separada, mas, se vistos de cima (da perspectiva dos olhos de Deus), todos demonstram ser parte de um padrão único. A desordem sempre leva à ordem; a morte à vida; o caos, a um novo padrão.

Yeats, irlandês de nascença, tornou-se poeta e porta-voz da “cultura folclórica irlandesa”; simpático ao desejo irlandês de independência da Grã-Bretanha, tornou-se senador do Estado Livre da Irlanda aos 57 anos de idade. “Páscoa de 1916”, um dos seus poemas mais perenes, comemora a derrota dos nacionalistas irlandeses pelas tropas britânicas na rebelião de Dublin, e refere-se à rebelião como uma “beleza terrível”. Yeats era protestante e não compartilhava da fé dos nacionalistas irlandeses católicos, e, à medida que envelhecia, tornou-se cada vez mais descontente com a violência do movimento nacionalista. Como o grande poeta irlandês Seamus Heaney coloca, ele sofria de “divisão do eu”. “Ele é famoso por declarar”, escreve Heaney, “que o homem que se sentou para o café da manhã era um monte de acasos e incoerências, enquanto o homem que renasce em um poema era ‘intencional’ e ‘completo’; uma forma de ver a obra de sua vida é como a busca dessa intenção de completude”. [240] A poesia de Yeats demonstra uma consciência aguçada da luta entre forças opostas que pareciam marcar

todo aspecto da vida no início do século XX – e também uma busca para que, no final dessa luta, pudesse nascer a paz.

Vou [me] levantar agora e para o lago eu vou
E uma cabana lá farei de barro e vime [...]
E alguma paz eu lá terei, que vem em gotas [...][241]

PAUL LAURENCE DUNBAR

1872-1906

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar*. Middleton, Adansonia Publishing, 2018.

Não deixe de ler: “A Negro Love Song” [Canção de Amor de um Negro]; “An Ante-Bellum Sermon” [Um Sermão Antibélico]; “At the Tavern” [Na Taverna]; “Colored Band” [Banda Colorida]; “The Debt” [A Dívida]; “Douglass”; “Little Brown Baby” [Bebezinho Marrom]; “Ode to Ethiopia” [Ode à Etiópia]; “The Old Front Gate” [O Velho Portão de Entrada]; “The Poet and His Song” [O Poeta e sua Canção]; “The Seedling” [A Muda]; “Signs of the Time” [Sinais dos Tempos]; “Sympathy” [Simpatia]; “We Wear the Mask” [Nós Usamos a Máscara]; “When Malindy Sings” [Canção de Malindy]; “When the Co’n Pone’s Hot” [Enquanto o Pão de Milho Está Quente]; “When Dey ‘Listed Colored Soldiers” [Quando Soldados Negros Foram Convocados].

A poesia de Dunbar fala com vozes emprestadas tanto da cultura negra quanto da culta poesia da cultura americana branca. Dunbar se encontra oscilando entre as duas, adotando a voz da corrente poética predominante quando escreve sobre suas ideias:

Profeta de escroques ou credos não sou:
Humanas carências, humanas paixões
São mais para mim que profetizações [...]
Cessai vosso pranto, santinhos, cessai!
Os céus se aborrecem com os vossos ais.
De “Um Credo e um Não Credo”. [242]

e a voz do povo afro-americano, quando fala de sua experiência.

Mão pru céu, cabeça baixa –
Tá no poço a vossa graça;

“Piedade, Siô Jesus –”
(Não se bata no batuque –)
“Nosso pão santificai –”
(Tu se sentou nos calcanhá;
Ih, o truque teu já vem:)
“Dai-nos paz, Senhor. Amém!”[243]

Para de fato apreciar Dunbar, você terá de se empenhar seriamente em ler em voz alta sua poesia dialetal. Minhas próprias tentativas de trabalhar os poemas de Dunbar com alunos de graduação foram dificultadas pela relutância dos leitores (particularmente os brancos) em fazer isso; nas salas de aula altamente politizadas da universidade, “imitar” a fala negra parece algo arriscado de se fazer. Mas, se puder, faça isso a sós, sem se preocupar que alguém esteja ouvindo.[244]

Qualquer tensão que você possa sentir ao ler esse dialeto em voz alta seria inteiramente aprovada pelo próprio Dunbar. Em “The Poet” [O Poeta], ele está preocupado com sua carreira:

Cantou a vida docemente
Com um quê a mais, de quando em vez [...]
Cantou o amor quando era jovem,
E amor no canto seu morava,
Mas, ai, o mundo só gostava
De um refrãozinho de senzala.

Dunbar dividia sua obra poética em “Livros Maiores” e “Livros Menores”, colocando sua poesia dialetal entre os “Menores”. Entretanto, críticos proeminentes como William Dean Howells preferiam a poesia em dialeto: “É quando chegamos aos Livros Menores de Dunbar que nos sentimos na presença de um homem com autoridade direta e inovadora”. “O Sr. Howells me prejudicou de forma irreparável com seu comentário sobre a minha poesia em dialeto”, redarguiu Dunbar, amargamente.[245] Ele se sentia pego em uma armadilha, não tanto pela preferência como

pela insistência dos críticos brancos de que esses versos em dialeto apresentassem “uma perspectiva da natureza sensível e alegre de sua raça”. Dunbar – como Dickinson e Hopkins – luta com as limitações da linguagem; quando escreve com sua “voz negra”, outros leitores não veem nada mais do que simples alegria, mostrando-se incapazes de analisar o passado de suas ideias sobre o dialeto para perceberem a experiência mais complexa da qual ele emana.

ROBERT FROST

1874-1963

Edição recomendada: *Poemas Escolhidos de Robert Frost*. Trad. Marisa Murray.

Rio de Janeiro, Lidoador, 1969.

(Alguns poemas, na tradução de Renato Suttana, estão disponíveis em:

<http://www.arquivors.com/rfrost.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.)

Não deixe de ler: “A Vontade de um Menino”; “Depois da Colheita de Maçãs”; “Bétulas”; “A Morte do Homem de Aluguel”; “Departamental”; “Design”; “Gelo e Fogo”; “Enterro em Casa”; “Muro Remendado”; “Ceifa”; “A Necessidade de Sermos Versados em Coisas do Campo”; “Nada de Ouro Pode Durar”; “A Pastagem”; “Plantando a Semente”; “A Estrada Não Trilhada”; “Parando na Floresta em uma Noite Enevada”; “Em Direção à Terra”; “Trespasado”; “A Estaca de Madeira”.

“Há dois tipos de realistas”, observou Robert Frost certa vez, “aquele que oferece uma boa quantidade de joio em meio ao trigo, para provar que é real; e aquele que se satisfaz em ter o trigo desbastado. Eu tendo a ser do segundo tipo. Para mim, o que a arte faz em favor da vida é limpá-la, desbastá-la para dar forma”. Enquanto William Butler Yeats usava sua poesia para expressar uma ordem que ele era capaz de perceber para além do caos aparente do mundo, Frost usa a poesia para criar ordem. Ele escreve cenas diretas: um pássaro balançando em um galho, um viajante parando em uma encruzilhada, um homem se

ajoelhando e olhando para dentro de um poço. Em muitos de seus poemas, seus personagens são solitários:

Num bosque amarelo um dia
Uma estrada fez-se duas.
Eu sou um só, me desculpem:
Percorrer eu não podia
As duas e, pois, lá fiquei
A examinar a que dava
No mato, e a oposta peguei.[246]

Entretanto, as formas diretas dessas histórias escondem um propósito mais profundo. As cenas cuidadosamente pintadas têm seus cantos obscurecidos; muito não é dito. William H. Pritchard escreve que a forma adequada de analisar Frost é dizendo: “Sabemos do que trata esse poema, sabemos como ele soa, desde que não se peça que o digamos com precisão”.[247] O próprio Frost chamou sua poesia de “sinedótica”, *sinédoque* significando “pequenos pontos de entrada para um significado mais amplo”.[248] Ele segue uma poética quase agostiniana, fornecendo um sentido literal (um viajante na floresta, um homem remendando uma parede) que serve como uma porta para outra camada de sentido místico. Esse sentido mais profundo resiste a ser posto em palavras. O próprio Frost usou termos religiosos para descrevê-lo: a primeira camada de sentido de um poema, comentou ele com um grupo de poetas em 1954, é como a bainha de uma túnica; tocar na bainha da túnica (referindo-se ao milagre de Jesus nos Evangelhos) leva à compreensão mística do todo. O leitor pode “alcançar o sentido pelo toque [...] da mesma forma como aquela mulher fez com Jesus [...]. A virtude fluiu dele [...]. [T]ocar na bainha é suficiente”.[249]

Então, como é que se deve ler Frost? Não reduzindo seus poemas à alegoria (“As duas estradas são dois tipos de carreira, e ele escolheu uma

em detrimento da outra e sempre lamentou isso”), mas, antes, colocando-se imaginativamente na cena. O que acontece em seguida?

Idealmente, algumas associações misteriosas e fugazes que nem Frost conseguiu descrever. Em “For Once, Then, Something” [Um Dia Veio Algo], o poeta está olhando fixamente para a água, para a imagem que esta reflete:

Certa vez, ao olhar dentro de um poço,
Achei que vi, além do que já via,
Junto com o que via, um branco incerto,
Algo mais fundo – então perdi-o. Uma onda
Levou ao fundo o não sei quê,
Turvou, cobriu. O que era essa brancura?
Verdade? Quartzos? Um dia veio algo.[250]

CARL SANDBURG

1878-1967

Edição recomendada: *Antologia Poética*. Trad. Alexandre O’Neill. *Tempo de Poesia*, n. 4, Edições Tempo, 1962.

Não deixe de ler: “Chicago”; “Cool Tombs”; “Elizabeth Umpstead”; “Fog”; “Grass”; “I Am the People, the Mob”; “Nocturne in a Deserted Brickyard”; “The People, Yes (n. 57)”; “Planked Whitefish”; “Skyscraper”; “Smoke and Steel”; “Window.”

Sandburg é mais conhecido por seus “Chicago Poems” [Poemas de Chicago], que celebram os Estados Unidos sem pestanejar. Como Whitman, Sandburg era jornalista antes de se tornar poeta, e, assim como Whitman, descreve o povo americano em detalhes cuidadosos, jornalísticos:

As operárias de manhã vão trabalhar –
em longas filas de pé entre as lojas do centro
e as fábricas, milhares com as marmitinhas
retangulares debaixo do braço, embrulhadas em papel-jornal.
Cada manhã, quando navego nesse rio de vida
jovem, feminina, me pergunto aonde vai,

tantas com sua flor de juventude
e risos de carmim e lembranças
de danças, peças e passeios de ontem
à noite nos olhos.[251]

No entanto, ao contrário de Whitman, Sandburg admira os Estados Unidos com reservas. Toda essa energia sem limites dos americanos tornou Chicago uma cidade enorme – e também construiu as fábricas e os escritórios que obliteram qualquer consideração na mente dos americanos que não seja o lucro. Sandburg é um profeta do homem comum, que evita a “técnica” e se recusa a exibir *expertise* poética em detrimento de versos fluentes e ritmos naturais da fala. Ele protesta contra a forma que os Estados Unidos começavam a assumir:

Ela e o marido cruzaram o mar e os anos que
lhes marcavam o rosto e os viam discutindo com senhorios
e merceeiros e seis filhos a brincar com pedras
e latas de lixo.
Um morreu de tísica
outro está na cadeia, dois trabalham na fábrica de embalagens
e enquanto dobram o papelão perguntam que
desejo é esse e glória merencória cintilando
leve quando a luz da primavera chega
no ar...[252]

Às vezes, Sandburg encontra um tipo de beleza imponente no industrialismo, mas os “Poemas de Chicago” são mais alarmantes do que celebrativos. Onde Whitman via uma diversidade imensa, Sandburg identificava uma crescente e perturbadora massificação – um país tocado pelas fábricas, onde um povo americano heterogêneo e colorido estava sendo padronizado até à uniformidade.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

1883-1963

Edição recomendada: *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. (Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/viewFile/8477/10028>. Acesso em: 30 set. 2020.)

Não deixe de ler: “Asfódelo, Aquela Flor Esverdeada”; “A Descida do Inverno”; “Paisagem com a Queda de Ícaro”; “As Últimas Palavras de Minha Avó Inglesa”; “Retrato do Proletário”; “O Carrinho de Mão Vermelho”; “Autorretrato”; “Soneto à Procura de um Autor”; “Primavera e Tudo”; “Isso é Só Para Dizer”; “Tratado”; “Para Elsie”.

Williams evita assumir tanto a postura de profeta quanto a de contador de histórias. Em vez disso, sua lírica é influenciada pelo *haikai* japonês, que descreve um objeto físico pequeno e vivo, e, a partir daí, desvela uma ideia cósmica mais ampla. Contudo, ao contrário do *haikai*, a lírica de Williams não se abre dessa forma. Williams era cético em relação à capacidade da mente de encontrar sentido ou de criá-lo. Ele duvidava da lógica, que via como algo que cria um relacionamento ilusório entre causa e efeito onde não há significado algum; ele colocava em dúvida (portanto) a sintaxe inglesa tradicional, uma vez que a sintaxe cria regras sobre as conexões lógicas entre as partes do discurso. “Elimine a frase explícita”, escreveu ele, sugerindo que, em vez disso, a poesia deveria usar “sequências verbais. Sentenças, mas não sentenças gramaticais”. Esse tipo de “sequência verbal” aparece no início de “Asfódelo, Aquela Flor Esverdeada”, um de seus poemas mais conhecidos:

De asfódelo, aquela flor esverdeada
Como um ranúnculo
Sobre o caule ramalhudo –
Mas este é verde e bege –
Eu venho, amor,
Pra te cantar.[253]

Williams estava disposto a aceitar que as palavras tinham alguma espécie de valor em si; ele via a própria linguagem (mas não as regras que governam a linguagem) como um tipo de objeto material. Para

Williams, as palavras são *coisas* superiores às ideias indignas de confiança e elusivas que pretendem representar. Em seu ensaio “The Embodiment of Knowledge” [A Encarnação do Conhecimento], de 1929, ele chama as palavras de “materiais” que “suplantam em si mesmas todas as ideias, os fatos e movimentos que poderiam, sob outras circunstâncias, ser solicitadas a significar”. Mesmo os “espaços entre as palavras” são importantes como palavras em si mesmas – eles são objetos físicos. Williams escreve esses versos memoráveis:

tanto depende
de
um carrinho de mão
vermelho^[254]

mas ele não nos diz *o que* depende (nem como, nem por quê). “Um poema é uma máquina pequena (ou grande) feita de palavras”, escreveu Williams. “A prosa é capaz de carregar uma matéria mal definida como um navio. Contudo, a poesia é uma máquina que o põe para funcionar, podada por uma economia perfeita. Como em todas as máquinas, seu movimento é intrínseco, ondulante, de caráter mais físico do que literário.”^[255]

EZRA POUND

1885-1972

Edições recomendadas: *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

Poesia. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grünewald e Mário Faustino. São Paulo/Brasília, Hucitec/Universidade de Brasília, 1983.

Lustra. Trad. Dirceu Villa. São Paulo, Selo Demônio Negro, 2011.

Não deixe de ler: “Canto I”; “Canto II”; “Carta do Exílio”; “Na Estação do Metrô”; “Mauberly”; “O Retorno”; “A Esposa do Comerciante do Rio”; “O Marinheiro”; “Sestina: Altaforte”; “O Veado Branco”.

Pound combina tendências imagísticas (compromisso com a exatidão, com a particularidade, com a precisão poética, que evita as generalidades cósmicas) com a educação clássica (que emprestou ritmos e alusões gregas aos seus versos) e o sentimento antiamericano. Escrevendo em 1912, ele acusou o país de estar nadando em uma “Era das Trevas”, com toda a beleza e a sensibilidade varrida pela maré ascendente do capitalismo barulhento, bruto e grosseiro. “Nove de cada dez americanos”, escarnece Pound, “venderam suas almas por uma ação [na bolsa de valores]”. A primeira poesia de Pound é quase pré-rafaelita, emprestando imagens medievais e a linguagem arcaica, combinando-a com imagens precisas:

Olha, eles voltam um a um
Com medo, entre sono e vigília,
Como se a neve hesitasse
E murmurasse na brisa,
E voltasse um pouco atrás.
Eles têm asa mas não voam,
Invioláveis.
Deuses do alado chinelo!
Com eles os vira-latas
Farejam um rastro de ar!^[256]

Contudo, as obras posteriores de Pound rompem com essa influência romântica; as influências gregas permanecem, mas *Os Cantos*, sua grande obra, afasta-se de qualquer verso narrativo coerente, rumo a uma construção fragmentária de frases e trechos, de sentenças incompletas e divagantes que exigem um trabalho árduo com a enciclopédia e o dicionário de sinônimos. Uma mera amostra de catorze versos do Canto LXXXI transita entre inglês e espanhol, cita Zeus, Ceres e o pintor inglês Sargent, passa pela cidade chinesa de Taishan rumo à ilha grega de Citera, e registra fragmentos de conversas entre um padre e um

comungante sobre o Sacramento. Assim como faz Williams, essa técnica poética abandona a sintaxe gramatical; ela também vê as palavras como “coisas” físicas e as coloca no poema como objetos, sem tentar fazer nenhuma associação lógica entre elas. Ela também desiste de qualquer tentativa de fazer contato com o “leitor comum”. Trata-se de uma poética elitista, que deslumbra o leitor com suas alusões, mas não impressiona.

Os outros poemas de Pound tendem a cair entre dois extremos. Os primeiros *Cantos* também recontam porções de lendas e reúnem partes da leitura de Pound em um todo, mas as sentenças têm uma configuração mais familiar; os leitores são capazes de avançar, mesmo sem o uso de um dicionário de mitologia grega. Mesmo assim, Pound faz o olho do leitor parar constantemente com “interrupções rápidas na linguagem e nos contextos, meditações particulares, exclusivas, referências obscuras, alusões múltiplas” – todas as técnicas para “impedir a leitura”.^[257] Mesmo enquanto lemos, ele nos lembra de que é pouco provável que a leitura produza alguma coisa parecida com a verdade – nem mesmo a simples coerência.

T. S. ELIOT

1888-1965

Edições recomendadas: *Poemas*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Obra Completa – Poesia. vol. 1. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo, Arx, 2004.

Não deixe de ler: “Canção de Amor de J. Alfred Prufrock”; “A Terra Desolada”; “Quarta-Feira de Cinzas”; “A Viagem dos Reis Magos”.

Eliot, Williams e Pound são os “altos modernistas” da poesia, marcados por sua convicção de que o mundo é caótico e fragmentado e por seu ceticismo quanto à capacidade da linguagem de veicular

qualquer verdade em um universo tão distorcido. Os poemas dos “altos modernistas” tendem a ser mais interessados em si mesmos do que no mundo. O foco da poesia, muitas vezes, não está no que é descrito, mas em como o poema está exatamente descrevendo. Contudo, enquanto a poesia de Pound se torna cada vez mais voltada para dentro, fazendo comentários sobre si mesma, não sobre algo que esteja fora de seus próprios versos, T. S. Eliot ainda sustenta a possibilidade de descrever o caos do mundo de alguma maneira que faça sentido. Isso pode ter algo a ver com o anglicanismo de Eliot; sua poesia mostra um tatear no escuro por algum “ponto fixo” da vida espiritual. “No ponto fixo do mundo cambiante [...] a dança é só o que há”,^[258] ele escreve no Quarteto I, “Burnt Norton”: é o lugar em que o eu pode dar sentido a tudo o que está em torno dele.

A poesia de Eliot, como a de Pound, é difícil e autorreferencial (“A Terra Desolada”^[259] apresenta um aparato de notas de rodapé quase tão longas quanto o próprio poema, embora as notas de rodapé sejam acenos furtivos, em tom de ironia, para as expectativas do leitor). Mas os *Quatro Quartetos*, escritos por um Eliot mais maduro, sugerem que a desordem dessa vida talvez possa, um dia, resultar em uma existência diferente, fora do tempo, na qual poderemos encontrar “Libertação de ação e dor, libertação interna / E externa compulsão[...]”.^[260]

Na poesia de Eliot, ainda é possível vislumbrar o eterno – e esses vislumbres são assustadores, não (como para os românticos) calorosos e gloriosos. Os Reis Magos, visitando a criança Cristo em “Jornada dos magos”, encontram uma criança embrulhada que carrega uma mensagem não de conforto, mas de “dura agonia, amarga como a Morte”.^[261] Vislumbrando Deus encarnado, eles voltam à velha vida para encontrar a si mesmos deslocados, inquietos, desejando a própria

morte para se libertarem. Quando o eterno e o mundano se entrecruzam (o jardim de rosas nos *Quatro Quartetos* é outro exemplo disso), temos um vislumbre da verdade – e ficamos aterrorizados com ela.

Embora você pudesse esperar que um poeta anglicano insistisse que a linguagem representa algum tipo de relacionamento com a verdade (ou que, pelo menos, tentasse comunicar a verdade), Eliot não está muito pronto para admitir isso. As palavras, ele escreve em “Burnt Norton”, são coisas tensas, rachadas, quebradas, perecíveis, imprecisas e decadentes. Mas sua disposição de dar ao menos um hesitante e provisório voto de confiança à linguagem aparece na sintaxe de seus poemas; mesmo as sentenças mais obscuras de Eliot tendem a ter sujeitos e verbos.

LANGSTON HUGHES

1902-1967

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *The Collected Poems of Langston Hughes*. Ed. Arnold Rampersad e David Roessel. New York, Vintage Books, 1995.

Não deixe de ler: “The Negro Speaks of Rivers” [O Negro Fala sobre Rios]; “The Weary Blues” [Os Blues Esgotados]; “Montage of a Dream Deferred” [A Montagem de um Sonho Adiada]; “Dream Variations” [As Variações do Sonho]; “I, Too, Sing America” [Eu Também Canto a América]; “The South” [O Sul]; “Still Here” [Ainda Aqui]; “Interne at Provident” [Estagiário em Provident]; “Dream Boogie” [Sonho Boogie]; “Democracy” [Democracia]; “The Negro Mother” [A Mãe Negra].

Como Dunbar, Langston Hughes lutava com duas línguas e com um dilema filosófico: ele escreveu sobre a experiência negra para leitores negros, mas sabia que boa parte do seu público-alvo não teria a educação necessária para compreender seu verso mais formal. “A prática poética de Hughes de retratar a realidade social era um discurso irrestrito, falando imaginativamente”, escreve Helen Vendler. “Mas esse inventário maravilhosamente inclusivo era restrito em outro sentido [...].

Ele se limitava à linguagem que a maioria das pessoas sem estudo poderia ouvir e entender. Para um homem com o alcance do pensamento e do repertório de leituras de Hughes, essa autorrestrrição linguística era um sinal de seu inquestionável comprometimento moral com o leitor negro.”[262] Comprometido com o esforço de tornar seus poemas acessíveis a todos os leitores, Hughes tendia a ser ignorado pelos críticos. E ele está à margem da corrente poética principal; em 1929, Hughes escreveu em seu diário que sua “maior esperança” era a de “criar uma cultura negra na América” – que fosse real, sólida, sã, racial, que emanasse da vida do povo e *não copiasse nada de outra* cultura, por mais que fosse a raça que a cercava.[263]

Então, em vez de usar convenções modernistas ou formas líricas, os poemas de Hughes extraem seus idiomas dos contos populares e hinos, canções e baladas. Ele não usava cenários do meio rural, mas do Harlem, e conscientemente evitava quaisquer técnicas que pudessem se encaixar em um padrão modernista europeu: “A montanha que se coloca no caminho de qualquer arte verdadeiramente negra nos Estados Unidos”, escreveu ele no ensaio “O Artista Negro e a Montanha Racial”, é o “ímpeto no seio da raça negra em direção à branquitude, o desejo de fundir a individualidade racial nos moldes dos padrões americanos, e, assim, tornar-se o menos negro e o mais americano possível”. [264]

W. H. AUDEN

1907-1973

Edição recomendada: *Poemas*. Trad. José Paulo Paes e João Moura Júnior. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

Não deixe de ler: “Passeando pela Noite”; “A Vida Simples”; “Últimas Horas da Liturgia”; “Epitáfio de um Tirano”; “A Queda de Roma”; “Em Memória a Sigmund Freud”; “Em Memória a W. B. Yeats”; “Deite sua Cabeça Adormecida, Meu Amor”; “Lullaby”; “Aquele que Ama

Mais”; “No Circuito”; “Próspero para Ariel”; “Primeiro de Setembro de 1939”; “O Escudo de Aquiles”; “Sob qual Lira”; “O Cidadão Desconhecido”; “Caminhada na Escuridão”.

A primeira poesia de Auden, como o verso imagístico, é concisa, condensada e aguda, mas o âmago de sua obra poética é um conjunto de quatro poemas longos: “For the Time Being” [Por Enquanto], um poema de Natal; “New Year Letter” [Carta de Ano Novo], um poema reflexivo; “The Age of Anxiety” [A Era da Ansiedade], um poema aliterativo; e “The Sea and the Mirror” [O Mar e o Espelho], um comentário sobre *A Tempestade*, de Shakespeare. Isso demonstra a imensa amplitude tanto de sua técnica quanto de seus temas. Ele é um poeta político, um poeta social, um poeta filosófico. Se há um tema unificador em sua obra, é a possibilidade de que a amizade e o amor possam fornecer aquele “ponto fixo” no mundo caótico, que os poetas modernistas tanto buscavam. O “Primeiro de Setembro de 1939” de Auden, escrito no início da Segunda Guerra Mundial, reflete essa sua preocupação. “Amor ao próximo ou morte”,^[265] implora o poema, mesmo quando o próprio poeta enfrenta a morte, o mal e o desespero da guerra que se aproxima.

À medida que envelhecia, Auden desenvolveu interesse pelo cristianismo, que ele via como a encarnação de seu ideal de amizade e uma filosofia que prometia igualdade entre todos os homens. Você pode ouvir o próprio Auden recitando seus poemas (em 27 de março de 1972, em Nova York) em um arquivo de áudio em inglês do *New York Times*. Disponível em: <http://nytimes.com/books/01/02/11/specials/auden.html>. Acesso em: 30 set. 2020.

DEPOIS DOS MODERNISTAS

Depois dos modernistas, o número de poetas “obrigatórios” cresce exponencialmente; o tempo ainda não separou os grandes dos muito

bons. Os seguintes poetas valem uma pesquisa mais a fundo:

PHILIP LARKIN

1922-1985

Edição recomendada: Não há edição em português.

Não deixe de ler: “Annus Mirabilis”; “Aubade”; “Deceptions” [Desilusões]; “Essential Beauty” [Beleza Essencial]; “Far Out” [Para Longe]; “High Windows” [Janelas Altas]; “I Remember, I Remember” [Eu Me Lembro, Eu Me Lembro]; “The Importance of Elsewhere” [A Importância de Outro Lugar]; “Is It for Now or For Always” [É só para Agora ou para Sempre]; “Long Sight in Age” [A Visão Ampliada da Idade]; “Modesties” [Modéstias]; “The Old Fools” [Os Velhos Loucos]; “Story” [História]; “Since the Majory of Me” [A Maior Parte de Mim]; “This Be the Verse” [Eis Aí o Verso]; “To Put One Brick Upon Another” [Pondo um Tijolo sobre o Outro]; “Toads” [Sapos]; “Why did I Dream of You Last Night?” [Por que a Noite Passada eu Sonhei Contigo?].

ALLEN GINSBERG

1926-1997

Edição recomendada: *Uivo, Kaddish e Outros Poemas* (1953-1960). Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.

Não deixe de ler: “Uivo e Outros Poemas” na íntegra; ou, da Seleta de Poemas 1947-1995, “Metafísica”; “Poema de Amor sobre um Tema de Whitman”; “Uivo”; “Nota de Rodapé para Uivo”; “América”; “Kaddish”; “Elegia para Neal Cassady”; “Blues de Nova York”; “À Meia-Noite de um Dia de Maio”; “Se a Meditação Abala”; “A Balada dos Esqueletos”.

ADRIENNE RICH

1929-2012

Edição recomendada: O leitor encontrará alguns poemas traduzidos neste *link*:
<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2012/04/adrienne-rich-1929-2012.html>.
Acesso em: 30 set. 2020.

Não deixe de ler: “Os Tigres da Tia Jennifer”; “Queimando Papel em vez de Crianças”; “Navegando para o Naufrágio”; “Estou em Apuros – Meu Senhor”; “As Necessidades da Vida”; “Vivendo no Pecado”; “A Fenomenologia da Raiva”; “Planetário”; “Poder”; “Roteiro da Arte do

Tiro”; “Cenas de uma Nora”; “Fontes”; “Tentando Falar com um Homem”; “Vinte e Um Poemas de Amor”.

SYLVIA PLATH

1932-1963

Edições recomendadas: *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Campinas, Verus Editora, 2018.

Poemas. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Mauricio Arruda Mendonça. São Paulo, Iluminuras, 1994.

Não deixe de ler: “Duas Irmãs de Perséfone”; “Suicídio em Egg Rock”; “Poema para um Aniversário”; “A Esposa do Zelador do Zoológico”; “A Mulher Estéril”; “Atravessando a Água”; “Encontro de Abelhas”; “A Chegada da Caixa de Abelhas”; “A Ferroada”; “O Enxame”; “Invernada”; “Nick e o Castiçal”; “Evento”; “Ariel”; “Criança”; “Beirada”.

MARK STRAND

1934-2014

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *Collected Poems*. New York, Knopf, 2014.

Não deixe de ler: “The Accident” [O Acidente]; “The Coming of the Light” [O Advento da Luz]; “Eating Poetry” [Comendo Poesia]; “From the Long Sad Party” [Da Longa e Triste Festa]; “Giving Myself Up” [Desistindo de Mim Mesmo]; “Keeping Things Whole” [Mantendo a Totalidade das Coisas]; “The Mailman” [O Carteiro]; “My Mother on an Evening in Late Summer” [Minha Mãe em uma Noite do Final do Verão]; “Sleeping with One Eye Open” [Dormindo com um Olho Aberto]; “The Tunnel” [O Túnel]; “The Way it Is” [As Coisas como São].

MARY OLIVER

1935-2019

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *New and Selected Poems*, em dois volumes. Boston: Beacon Press, 2004/2007.

Não deixe de ler: “The Journey” [A Jornada]; “Wild Geese” [Gansos Selvagens]; “At Black River” [No Rio Negro]; “The Summer Day” [Dia de Verão]; “A Thousand Mornings”

[Mil Manhãs]; “Sometimes a Rare Music” [Às Vezes uma Estranha Canção]; “When Death Comes” [Quando a Morte Chegar].

SEAMUS HEANEY

1939-2013

Edição recomendada: *Poemas*. Trad. José A. Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Não deixe de ler: “Colhendo Amoras Silvestres”; “Bogland”; “Causalidade”; “Cavando”; “A Morte de um Naturalista”; “Trabalho de Campo”; “Pedras de Granizo”; “A Lanterna do Espinheiro”; “Relâmpagos”; “O Ministério do Medo”; “Mossbawn: Dois Poemas em Dedicatória”; “Monte Hélicon Pessoal”; “A Cadeira do Poeta”; “Quadraturas”; “Tollund”.

ROBERT PINSKY

1940-

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *Selected Poems*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012.

Não deixe de ler: “Everywhere I Go, There I Am” [Todo o Lugar para Onde Eu Vou, Lá Estou]; “The Figured Wheel” [A Roda Figurada]; “The Ice Storm” [A Tempestade de Gelo]; “Impossible to Tell” [Impossível de Contar]; “The Night Game” [O Jogo Noturno]; “Poem with Refrains” [Poema com Refrãos]; “The Refinery” [A Refinaria]; “Shirt” [Camisa]; “The Unseen” [O Nunca Visto].

ROBERT HASS

1941-

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *The Apple Trees at Olema: New and Selected Poems*. New York, Ecco Press, 2011.

Não deixe de ler: “Meditation at Lagunitas” [Meditação em Lagunitas]; “Songs to Survive the Summer” [Canções para Sobreviver ao Verão]; “Between the Wars” [Entre as Guerras]; “Faint Music” [Música Remota]; “Privilege of Being” [O Privilégio de Ser]; “Berkeley Epilogue” [Epílogo Berkeley], “Then Time” [Então o Tempo].

JANE KENYON

1947-1995

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *Collected Poems*. Minneapolis, Graywolf Press, 2007.

Não deixe de ler: “Briefly it Enters, and Briefly Speaks” [Breve Entrada e Breve Fala]; “Depression” [Depressão]; “Dutch Interiors” [Interiores Holandeses]; “Eating the Cookies” [Comendo Biscoitos]; “February: Thinking of Flowers” [Fevereiro: Pensando em Flores]; “Happiness” [Felicidade]; “Having it Out with Melancholy” [Botando para Fora com Melancolia]; “Let Evening Come” [Deixe a Noite Cair]; “Otherwise” [Do Contrário]; “Rain in January” [Chuvas de Janeiro].

RITA DOVE

1952-

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês: *Selected Poems*. New York, Vintage Books, 1993.

Não deixe de ler: “Small Town” [Cidadezinha]; “Upon Meeting Don L. Lee, In a Dream” [Sobre um Encontro com Don L. Lee em um Sonho]; “Agosta the Winged Man and Rasha the Black Dove” [Agosta, o Homem Alado, e Rasha, a Pomba Preta]; “Primer for the Nuclear Age” [Cartilha para a Era Nuclear]; “Thomas and Beulah” [Thomas e Beulah].

CAPÍTULO 10

A história cósmica: compreendendo a Terra, o céu e a nós mesmos

A ciência surgiu muito antes do primeiro texto científico, assim como o ato de contar histórias veio antes do romance, e as declamações, antes do poema escrito. Diz o historiador George Sarton que a ciência nasceu assim que os seres humanos começaram a “tentar resolver os inúmeros problemas da vida”. Mapear um trajeto a partir das estrelas, balancear uma roda, construir um canal de irrigação, misturar ervas para aliviar a dor, projetar uma pirâmide: isso era ciência.^[266]

E continuou sendo ciência por muito tempo antes que alguém resolvesse escrever sobre ela.

Em comparação aos outros gêneros que analisamos, os livros científicos têm uma relação muito mais distante com a *prática* do ofício. Criar histórias; histórias sobre o passado; histórias sobre nós mesmos; expressões líricas acerca de Deus, do amor ou da depressão; representar histórias imaginadas: tudo isso existia antes que os romances, as histórias, as autobiografias, os poemas e as peças tomassem a forma que

conhecemos hoje. Mas todas tiveram de se adaptar à forma escrita para que pudessem sobreviver, desenvolver-se, evoluir.

O caso da ciência é diferente. As descobertas científicas não *precisam* da palavra escrita. Muitas das percepções mais essenciais do mundo natural (a existência de triângulos retângulos; a corrente elétrica pode ser canalizada e conduzida por um fio; os átomos dos elementos podem ser registrados em uma tabela periódica; os antibióticos matam bactérias) não originaram livros sobre o assunto. A ciência é totalmente capaz de seguir adiante, independentemente das narrativas escritas.

Porém, junto com os reais feitos da ciência, uma tradição de ciência escrita foi se desenvolvendo lentamente, começando – assim como a história – com os gregos.

VINTE MINUTOS DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA ESCRITA

OS FILÓSOFOS NATURAIS

No século V a.C., o médico Hipócrates se debatia contra a natureza da doença.

Ele havia sido instruído a praticar a medicina em um mundo em que a divindade envolvia tudo. Os médicos eram também sacerdotes, e tratavam os doentes enviando-os para uma noite de vigília em um dos templos de Esculápio, deus da cura. Talvez as serpentes sagradas que viviam no templo pudessem lamber as feridas dos pacientes e curá-las milagrosamente; talvez o deus mandasse um sonho explicando como a doença deveria ser tratada; ou talvez o próprio Esculápio pudesse aparecer para trazer pessoalmente a solução.^[267]

Nesse mundo, Hipócrates era um ponto fora da curva.

Ele não acreditava que as doenças fossem causadas por deidades furiosas, tampouco que fossem curadas por deidades benevolentes. “Não acredito”, ele escreveu em seu tratado sobre a epilepsia, considerada um mal sagrado enviado pelos deuses, que “a ‘Doença Sagrada’ seja tão divina ou sagrada quanto qualquer outra doença, mas, diferentemente das outras, tenha características específicas e causas definidas [...] a minha opinião é de que aqueles que primeiro a chamaram de ‘sagrada’ eram do tipo de pessoas que hoje chamamos feiticeiros, curandeiros, charlatães [...]. Ao invocar um elemento divino eles foram capazes de acobertar as próprias falhas ao indicar tratamentos adequados”.^[268]

Em vez de invocar os deuses, Hipócrates olhou para o mundo visível, procurando tanto pelas “causas definidas” quanto pelos “tratamentos adequados” na própria natureza.

Essas investigações o levaram a formular uma teoria laica da doença. Segundo essa teoria, existem quatro fluidos que correm pelo corpo humano: bile, bile negra, fleuma e sangue. Quando esses quatro fluidos (“humores”) estão em proporções equilibradas, estamos saudáveis. Porém, muitos fatores naturais podem desordenar esses fluidos. Ventos quentes, por exemplo, podem fazer o corpo produzir muita fleuma; tomar água parada pode ocasionar a superprodução de bile negra. O tratamento recomendado? Reestabelecer o equilíbrio corporal usando purgantes e sangrias para se livrar dos excessos; enviar homens e mulheres enfermos para diferentes ambientes climáticos, afastados dos ventos e das águas que perturbam sua harmonia.^[269]

Sua teoria era inventiva, convincente e totalmente equivocada.

Não poderia ser de outra maneira. Hipócrates não tinha acesso aos segredos do corpo; nenhuma maneira de compreender o que *realmente* estava acontecendo sob a pele. Vinte e três séculos depois, Albert

Einstein e o físico Leopold Infeld ofereceram uma analogia para descrever Hipócrates. O antigo pesquisador do mundo natural, eles escreveram, era como

um homem que procura adivinhar o mecanismo de um relógio fechado. Esse homem vê o mostrador e os ponteiros, ouve o tique-taque, mas não tem meios de abrir a caixa que esconde o maquinismo. Se é um homem engenhoso, pode fazer ideia de um maquinismo responsável por tudo o que observa exteriormente, mas não poderá nunca ter a certeza de que o maquinismo que imagina seja o único que possa explicar os movimentos exteriores. [...] Não poderá nunca comparar a ideia que forma do mecanismo interno com a realidade desse mecanismo.[270]

Hipócrates não era mais capaz de perscrutar o interior da caixa do relógio do que seus médicos-sacerdotes contemporâneos. Ele não estava fazendo ciência da maneira como compreendemos isso; estava, sim, *filosofando* sobre a natureza, tentando raciocinar sobre um sistema fechado que não podia observar. No entanto, ele e seus seguidores ao menos tentavam encontrar fatores naturais que ajudariam a explicar o mundo natural. Assim, o *Corpus Hipocrático* – cerca de sessenta textos médicos, reunidos por seus alunos e seguidores, e que não culpam nem evocam os deuses – são os primeiros registros escritos de um empenho científico.

Nos séculos posteriores a Hipócrates, outros filósofos gregos expandiram sua maneira de pensar de modo a envolver a *physis*: não apenas o homem, mas todo o universo ordenado.

Suas teorias eram variadas. Os monistas acreditavam que todo o universo ordenado havia sido criado a partir de um único elemento latente, um tipo de matéria (água, fogo ou qualquer outra matéria ainda desconhecida); os pluralistas acreditavam em múltiplos elementos latentes, em sua maioria uma combinação de terra, ar, fogo e água. E os atomistas sugeriam que toda a realidade é feita de elementos microscópicos chamados *atomi*, partículas “indivisíveis”,

incompreensivelmente pequenas, que se agrupam para formar as “massas visíveis e perceptíveis” que criaram nosso mundo.[271]

Esta última teoria, como sabemos, estava mais próxima da verdade. Porém, os atomistas, assim como os monistas e pluralistas, ainda assim filosofavam. Nenhuma dessas explicações era suscetível a provas. Esses “cientistas” precoces estavam teorizando sem poder conferir seus resultados; o exemplo do relógio ainda fazia sentido.

Para o filósofo Aristóteles – nascido um século depois da morte de Hipócrates, do outro lado do mar Egeu –, a maior falha em todas essas especulações era a ausência de explicações para a *mudança*. Em busca de uma qualidade compartilhada por todas as coisas naturais, Aristóteles identificou o princípio do desenvolvimento. Um animal, uma planta, o fogo, a água – nenhuma dessas coisas permanecem as mesmas, indefinidamente. Em sua grande obra *Física*,[272] Aristóteles escreveu que cada uma delas “tem dentro de si uma fonte de mudança [...] em relação tanto ao movimento quanto a seu aumento, diminuição ou alteração”. Uma cama, um manto ou uma construção de pedra – criados pelo engenho humano – não têm em si esse “impulso intrínseco de mudança”.

Ao observar um broto transformando-se em árvore, um filhote em leão, um menino em um homem, Aristóteles queria uma explicação. Como essas mudanças *acontecem*? Em que estágios uma entidade, um *ser*, assume mais de uma forma? O que impulsiona a mudança, e o que determina sua conclusão? Mais que isso, ele queria uma razão. *Por que* um gatinho se torna um gato, e uma semente, uma flor? O que determina sua longa jornada de transformação?

Os monistas e os atomistas não tinham respostas para Aristóteles; tampouco os pluralistas, embora ele achasse essa teoria dos elementos

múltiplos a mais convincente. Então, ele começou a trilhar seu caminho rumo a um novo conjunto de explicações. Ao esquema pluralista dos quatro elementos que se combinam para criar todas as coisas da natureza, Aristóteles acrescentou um quinto, uma substância imperecível e divina chamada *éter*, que conduz as estrelas. Ele também postulou que cada elemento tem qualidades particulares (o ar é frio e seco, a água é fria e úmida) que interagem e geram mudanças (por exemplo: a “secura” do ar pode banir a “umidade” da água, tornando a água fria e seca e transformando-a em ar). A terra é o elemento mais pesado, e por isso é atraída para o centro do universo; o fogo, o mais leve, tende sempre a escapar do núcleo do universo.[273]

Mais importante, as coisas da natureza têm dentro de si um *princípio de movimento*: um potencial intrínseco de mudança. Cada objeto e cada ser do mundo natural devem mover-se de seu estado presente a um estado futuro, mais perfeito. Gerado a partir da mesma estrutura da semente, do gatinho e do menino, está o impulso para o desenvolvimento em direção a um fim mais plenamente realizado.

Física, um texto amplamente difundido no mundo grego, forneceu um modelo de universo que mais tarde veio a influenciar as práticas científicas por dois mil anos. Mas Aristóteles também estava filosofando. Ele não tinha evidências consistentes de seus elementos ou do princípio de movimento intrínseco a eles. E sua visão de um mundo motivado e repleto de propósitos não foi aceita sem discussões.

Os atomistas eram seus oponentes mais ruidosos; em especial Epicuro, da geração seguinte à de Aristóteles. Epicuro argumentava enfaticamente que não havia nenhum movimento proposital no universo. O que existia eram átomos movendo-se aleatoriamente e “o vazio” – lugar por onde os átomos corriam, colidiam e se entrelaçavam por acaso.

O mundo como o conhecemos é assim apenas por causa dos átomos, girando através do vazio, saltando imprevisíveis de um lado ao outro, colidindo entre si e unindo-se de maneira fortuita para compor novos objetos.[274]

Duzentos anos depois do falecimento de Epicuro, seu discípulo Lucrécio – um romano educado segundo a filosofia grega – reuniu seus ensinamentos em um longo poema chamado *De Rerum Natura* (*Da Natureza do Universo* ou, literalmente, *Da Natureza das Coisas*). Os átomos que tudo criam, escreve Lucrécio, estão em “movimento ininterrupto” e variam em sua forma e tamanho. Eles criaram a terra e a raça humana; não há um projeto, seja natural, seja sobrenatural. A alma não é transcendente; assim como nosso corpo, ela é feita de partículas materiais, dos “mais minúsculos” átomos. Muito pequenos para serem apreendidos, eles se dispersam pelo ar quando o corpo morre – e então a alma também deixa de existir.

Mas a verdade principal do atomismo, como explica Lucrécio no Livro II, é que todas as coisas chegam ao fim. Todos os corpos naturais – o sol, a lua, o mar, nós mesmos – envelhecem e perecem. Esses corpos não amadurecem e se tornam versões melhores e mais verdadeiras de si mesmos. Em vez disso, são golpeados ininterruptamente por “átomos hostis” e se desfazem lentamente. E o que é verdadeiro para os corpos físicos no universo vale também para o próprio universo: “da mesma maneira”, Lucrécio conclui, “as paredes do grande mundo [...] entrarão em decadência e irão sucumbir em ruínas [...]. É vã a esperança de que a estrutura do mundo vá durar para sempre”. A teologia de Aristóteles era uma ilusão. O universo vai perecer, assim como nosso corpo, e não resultará em realização, apenas em pó.[275]

Com ainda mais firmeza que Hipócrates e Aristóteles, Lucrécio insistia que a *physis*, o universo ordenado, poderia ser explicado em termos puramente naturais: o princípio essencial da ciência moderna. Porém, assim como eles, Lucrécio não tinha como provar suas teorias. Ele não conseguia observar os átomos em ação da mesma maneira que Hipócrates não conseguia visualizar seus humores ou Aristóteles, o éter. O “relógio” da natureza continuava impenetrável; e, durante os quinze séculos seguintes, ninguém conseguiu abrir essa porta.

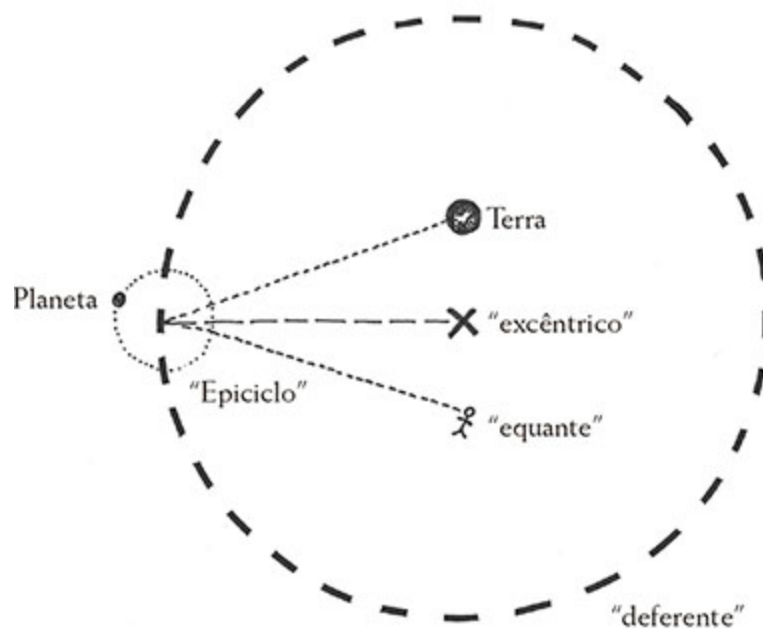
OS OBSERVADORES

Em 1491, Nicolau Copérnico deu início a uma nova busca pela chave. Ele tinha dezoito anos de idade, era estudante de astronomia na Universidade da Cracóvia e vivia agarrado ao seu livro de astronomia. O *Epítome do Almagesto*, um manual padrão para iniciantes, era uma versão resumida de outro tratado muito mais complexo: o *Almagesto*, concebido pelo astrônomo grego Ptolomeu no século II. O *Almagesto* afirmava que o universo era exatamente como Aristóteles o havia descrito: esférico, composto de cinco elementos, com a Terra localizada em seu centro. (Isso soa suficientemente lógico. A Terra é “pesada”, constantemente atraída para o centro do universo, e é certo que não está caindo através do espaço: ou seja, já *deve* estar ao centro.) As estrelas sobre a Terra, junto com os sete corpos celestes movendo-se de maneira independente e conhecidos como *aster planetes* (as estrelas errantes), giravam em volta da Terra.

Mas esse movimento ao redor da Terra estava longe de ser simples.

De acordo com o *Epítome de Almagesto*, cada planeta parava regularmente em sua órbita (uma “estação”) e retrocedia por uma

distância previsível e calculável (“retrogradação”). Os planetas também faziam uma pequena volta adicional (“epiciclos”) enquanto viajavam ao longo de círculos maiores (“deferentes”); e o centro dos círculos deferentes não era a Terra, mas um ponto ligeiramente deslocado do centro teórico do universo (o “excêntrico”). Além disso, a *velocidade* do movimento planetário era medida a partir de um *terceiro* ponto, um ponto fixo imaginário chamado *equante*. (O equante era autodefinido – era o lugar de onde a medição teve de ser feita para que o caminho do planeta, seguindo o deferente, cumprisse um ritmo totalmente uniforme.)^[276]



Era um sistema complicado e esquisito – mas, ao se medir a partir do equante e do excêntrico, e ao se colocar epiciclo sobre epiciclo, os estudantes de astronomia podiam prever com exatidão a posição futura de qualquer estrela ou planeta.

Muito provavelmente, ninguém acreditava que o *Epítome de Almagesto* fornecesse uma imagem real do universo. O próprio Ptolomeu talvez não acreditasse que, se fosse repentinamente transportado para o céu, veria Júpiter retroceder instantaneamente para trás e depois girar em um epíclio. As estratégias matemáticas eram apenas isto: truques e artifícios que geravam os resultados corretos, e não esboços realistas.

Isso era chamado “salvar os fenômenos” – a proposição de padrões geométricos equivalentes a dados observacionais. Os padrões eram confiáveis o suficiente para serem usados por navegadores e cronometristas, e permitiam (mais ou menos) aos astrônomos mapear o céu com precisão. E, já que ninguém tinha a capacidade de *olhar* para os céus e ver o que Júpiter fazia de fato, as órbitas centradas na Terra costumavam ser aceitas.[277]

Porém, após seu primeiro contato com o *Almagesto*, Copérnico questionou aqueles caminhos elaborados e difíceis. Por que, ele se questionou, cada planeta teria seu próprio conjunto de movimentos individuais, as próprias leis particulares? Era como se, ele escreveu depois, um artista decidisse desenhar a imagem de um homem, mas reunisse “as mãos, os pés, a cabeça e outras partes para a sua imagem de diversos modelos, cada parte desenhada com excelência, mas sem qualquer semelhança com um único corpo [...] o resultado seria um monstro, e não um homem”.[278]

O universo centrado na Terra de *Almagesto* era, segundo ele, monstruoso: um arranjo absurdo de estranhos contorcionismos matemáticos.

Copérnico passou uma década e meia estudando o *Almagesto* e fazendo os próprios registros das posições planetárias. Por volta de

1514, havia formulado uma teoria mais elegante. Ele a escreveu de maneira simples e legível, eliminando todos os termos matemáticos, e a divulgou entre amigos. Essa proposta informal ficou conhecida como *Commentariolus*.

“Penso, às vezes”, ele inicia, “que talvez fosse possível encontrar um arranjo de círculos mais razoável”. Esse arranjo mais razoável começou com uma simples afirmação: “Todas as esferas têm o sol como seu ponto médio, por isso o sol é o centro do universo”. A Terra era apenas o centro da “esfera lunar”, e não de todo o universo. Além disso, a Terra não permanecia imóvel, mas “executava uma rotação completa ao redor do próprio eixo ao longo de um dia”. É essa rotação da Terra que gera o aparente movimento do sol e é responsável pelo que parecia ser o movimento retrógrado dos caminhos planetários.[279]

Copérnico passou os 25 anos seguintes transformando o *Commentariolus* no completo manual de astronomia *De Revolutionibus Orbium Coelestium* [Das Revoluções das Esferas Celestes], completando-o com cálculos matemáticos. “A harmonia do mundo nos ensina a sua verdade”, escreveu Copérnico, “apenas se – como se diz – olharmos as coisas com os dois olhos”. Era uma verdade simples: apenas a mobilidade da Terra, e a posição do sol no “centro do mundo”, poderia explicar o movimento das estrelas.[280]

Em outras palavras, o modelo heliocêntrico pretendia ser um retrato *verdadeiro* do universo, e não só uma estratégia matemática. Diferentemente dos astrônomos gregos, Copérnico acreditava claramente que, se ele fosse transportado aos céus, poderia *ver*, de forma fiel, a rota da Terra ao redor do sol.

Ele estava se afastando da filosofia, rumo ao que hoje considerariamos um esforço mais científico: uma explicação criteriosa

do mundo físico baseada em fenômenos, e não em suposições *a priori*. Mas era uma jornada incompleta. Copérnico não tinha um telescópio capaz de prover a confirmação visual de seu modelo; ele era uma testemunha ocular teórica, não real.

E o heliocentrismo tinha os seus problemas. Por um lado, Copérnico não conseguia explicar por que, se a Terra girava ao redor do próprio eixo *e* ao redor do sol, esses dois movimentos eram imperceptíveis às pessoas sobre sua superfície. Por outro lado, o heliocentrismo parecia contradizer a interpretação literal de passagens bíblicas como Josué 10,12-13, em que o sol e a lua “pararam no meio do céu” em vez de continuar a se mover ao redor da Terra.

Então, na ocasião da primeira impressão de *De Revolutionibus*, em 1542, uma introdução não assinada foi acrescentada ao texto, explicando que o modelo heliocêntrico era apenas mais um truque matemático, não uma descrição real. “Pois essas hipóteses”, explica a introdução, “não estão sendo apresentadas para convencer ninguém de que são verdadeiras, mas apenas para oferecer uma base confiável de cálculo”.

Talvez Copérnico não tenha visto essa ressalva; a teoria corrente é de que ela foi escrita por um amigo que supervisionava o processo de impressão. Porém, ela foi levada a sério pela maioria dos leitores e, durante um século, o esquema de Copérnico continuou sendo mais um entre muitos.

Seu triunfo final se deu graças ao trabalho de dois homens: o filósofo inglês Francis Bacon e o astrônomo e físico italiano Galileu Galilei.

Bacon, nascido dezenove anos depois da publicação de *De Revolutionibus*, era um político ambicioso e um pensador mais ambicioso ainda. Enquanto estava ocupado escalando a pirâmide social da corte inglesa, também planejava sua obra-prima. Esta seria um estudo

definitivo sobre o conhecimento humano chamado *Instauratio Magna*: a Grande Instauração, um sistema filosófico completo em seis volumes que formaria a mente dos homens e os guiaria rumo a novas verdades.

Por volta de 1620, ele havia terminado os primeiros dois livros e seu tempo estava acabando; sua posição na corte havia sido boicotada por inimigos, ele estava prestes a ser confinado na Torre de Londres, e morreria de pneumonia em 1626 sem concluir a sua *magnum opus*. Porém, seu *Novum Organum* (Novas Ferramentas), publicado logo após sua morte, estabeleceu as bases do método científico moderno.

Novum Organum (uma brincadeira com o título do conjunto de seis livros de Aristóteles sobre a lógica, conhecidos coletivamente como *Organum*) desafiou a confiabilidade do raciocínio dedutivo, o modo aristotélico de pensar geralmente usado pelos filósofos naturais. O raciocínio dedutivo começa com verdades geralmente aceitas, ou premissas, e se dirige rumo a conclusões mais específicas:

PREMISSA MAIOR: Toda matéria pesada cai em direção ao centro do universo.

PREMISSA MENOR: A Terra é feita de matéria pesada.

PREMISSA MENOR: A Terra não está caindo.

CONCLUSÃO: A Terra já deve estar no centro do universo.

Bacon acreditava que o raciocínio dedutivo era um beco sem saída que deturpava a evidência física e tornava a observação secundária a ideias preconcebidas. “Após ter estabelecido a questão de acordo com os próprios desejos”, queixava-se, “o homem então recorre à experiência e, curvando-a sob a conformidade [...], a conduz como um cativo em procissão”.

Em vez disso, ele defendia, o pensador cuidadoso deve raciocinar de outra forma: começando com observações específicas e, a partir delas, construindo conclusões gerais. Essa nova maneira de pensar – o *raciocínio indutivo* – tem três passos. O “método verdadeiro”, Bacon explica, “primeiro acende a vela, e então, por meio dela, ilumina o caminho, começando como faz com a experiência devidamente ordenada e dirigida, não desordenada e errática, e com base nela deduzindo axiomas, e, dos axiomas estabelecidos, novos experimentos”. Em outras palavras, o filósofo natural deve primeiro vir com uma ideia sobre como o mundo funciona: “acender a vela”. Em segundo lugar, ele deve *testar* a ideia na realidade física, com a “experiência devidamente ordenada” – observando o mundo à sua volta e executando com cuidado os experimentos projetados. Tais experimentos devem ser levados a cabo por meio de instrumentos que ampliam, intensificam e tornam clara o processo da natureza: “Nem as mãos nuas, nem a compreensão por sua própria conta podem ajudar muito”, escreveu Bacon. “É com instrumentos e melhorias que o trabalho é executado.”^[281]

Só então, como último passo, o filósofo natural deve “deduzir axiomas”, ou chegar a uma teoria que possa ser reivindicada como verdadeira.

Hipóteses, experimentos, conclusões: Bacon havia estabelecido o esquema do método científico. É claro que ele ainda não estava totalmente desenvolvido. Mas o *Novum Organum* continuou a moldar a prática científica do século XVII. Enfim, ganhava espaço um método que permitiria aos filósofos naturais “olhar com os dois olhos”, segundo a reivindicação de Copérnico, e chegar a conclusões com base em suas observações.

O principal entre os “instrumentos e melhorias” que tornavam essas observações mais úteis era o telescópio: novinho em folha e em constante aperfeiçoamento, mesmo enquanto Bacon estava escrevendo. Dez anos antes da publicação do *Novum Organum*, o matemático e astrônomo italiano Galileu Galilei viu pela primeira vez um telescópio durante uma visita a Veneza. Esse arranjo de lentes côncavas e convexas havia sido inventado um ano antes por um fabricante de lentes dos Países Baixos, e logo ao voltar para casa Galileu começou a trabalhar na aferição das próprias lentes e a melhorar a refração do instrumento.

O telescópio original era apenas um pouco mais útil do que o olho nu, mas Galileu conseguiu aprimorar a ampliação até aproximadamente vinte vezes mais. Por meio desse instrumento, ele conseguia ver montanhas e vales na lua, e muito mais estrelas do que os olhos podiam ver sem auxílio. Também enxergou quatro objetos próximos a Júpiter, nunca vistos antes. Quando Galileu os viu pela primeira vez, pensou que fossem estrelas fixas.

Porém, quando os observou novamente no dia seguinte, eles haviam se *movido*.

E continuaram se movendo, à vista e fora dela, à direita e à esquerda de Júpiter. Ao longo de uma semana, Galileu estava apto a esboçar essa progressão e chegar a uma conclusão inevitável: eram luas, e todas elas “faziam um movimento de rotação ao redor desse planeta [...] em círculos irregulares”.

Isso forneceu uma prova inequívoca de que nem todos os corpos celestes giravam em volta da Terra – prova que Galileu publicou em 1610, em uma breve obra conhecida como *Sideres Nuncios* [*O Mensageiro das Estrelas*]. Poucos meses depois, ele usou seu telescópio para observar as fases de Vênus; inexplicáveis pelo sistema de

Ptolomeu, elas só faziam sentido se Vênus estivesse, de fato, girando em torno do sol.

Essas observações não convenceram ninguém. De fato, um grande filósofo de Pádua, um aristotélico chamado Cesar Cremonini, simplesmente recusou-se a olhar no telescópio de Galileu. “A tais pessoas”, Galileu escreveu, com amargor, ao astrônomo Johannes Kepler, “a verdade deve ser encontrada não no universo ou na natureza, mas (uso as palavras deles) na comparação de textos!” Na opinião de Galileu, o próprio Aristóteles teria ficado satisfeito tanto em poder observar quanto em corrigir sua teoria: “em nossa era, temos novos acontecimentos e observações”, ele afirmou depois, “tanto que, se Aristóteles estivesse vivo agora, não tenho dúvidas de que mudaria de opinião”. [282]

Uma batalha épica tomava forma: entre a autoridade antiga e a atual observação, entre o pensamento aristotélico e o método baconiano, entre o texto e os olhos. O próprio Galileu ainda não havia escrito nada que concordasse explicitamente com Copérnico, mas suas observações em *O Mensageiro das Estrelas* sem dúvida implicavam que ele aceitava o heliocentrismo, e já havia oferecido (em uma coleção de ensaios não publicada chamada *De Motu*) uma explicação matemática sobre por que o movimento da Terra através do espaço era imperceptível da superfície.

Em 1616, o cardeal Roberto Bellarmino (sob as ordens do Papa Paulo V) recomendou que *De Revolutionibus* fosse colocado na lista de livros proibidos pela Igreja. Em uma reunião particular, mas oficial, também orientou Galileu a abandonar a concordância pública à teoria de Copérnico. Em vez disso, Galileu passou os dezesseis anos seguintes debatendo os problemas remanescentes do modelo heliocêntrico, um a um.

Em 1632, ele agrupou todas as suas conclusões em uma obra principal: o *Dialogo sopra i Due Massimi Sistemi del Mondo, Tolemaico e Copernicano* [Diálogo sobre os Principais Sistemas do Mundo, Ptolemaico e Copernicano]. Para contornar a ordem de Belarmino, Galileu estruturou o diálogo como uma discussão hipotética, um debate entre três amigos sobre qual seria o melhor modelo de universo. Dois de seus personagens, inteligentes e simpáticos, concordam que a teoria de Copérnico é superior; o terceiro, um tolo chamado Simplicio, insiste no modelo aristotélico da Terra como centro do universo.

A primeira impressão de mil cópias esgotou-se quase de imediato. Não demorou muito tempo para que os homens da Igreja percebessem que Galileu violava o alerta de Belarmino; e, em 1633, Galileu – aos setenta anos e enfermo – foi forçado a ir a Roma defender-se da Inquisição. Ameaçado com “procedimentos mais rigorosos”, eufemismo para tortura, Galileu concordou em “abandonar a falsa opinião que sustenta que o Sol seja o centro imóvel do universo”. O *Dialogo* foi proibido na Itália e Galileu foi sentenciado à prisão domiciliar. Morreu em 1642, ainda condenado.^[283]

Porém, longe do alcance da Inquisição, o *Dialogo* continuou a circular: reimpresso, lido em todos os cantos da Europa, traduzido para o inglês em 1661 e consultado por astrônomos que tinham telescópios ainda mais potentes para confirmar as conclusões de Galileu.

Ao mesmo tempo, o cientista inglês Robert Hooke empregou as recomendações de Bacon de outra maneira; em vez de utilizar instrumentos para observar estrelas distantes, ele observou mais de perto os objetos terrenos.

Hooke era um excelente matemático, um especialista em polimento e uso de lentes, inventor do barômetro, geólogo competente, biólogo,

meteorologista, arquiteto e físico. Em 1662, foi indicado ao posto de curador de experimentos da célebre Royal Society of London for Improving Natural Knowledge (Sociedade Real de Londres para a Promoção do Conhecimento Natural). A Sociedade era um “clube de pesquisas”, um encontro regular de filósofos naturais comprometidos com o método científico experimental; eram todos estudantes do *Novum Organum*, e a epístola dedicatória (escrita pelo poeta Abraham Cowley, ele mesmo um empolgado cientista amador) era toda em homenagem a Francis Bacon.

Das palavras, que não passam de imagens do pensamento,

Cowley segue, entusiasmado,

Embora delas retiremos perversamente os nossos pensamentos

Às coisas, o objeto certo da mente, ele o trouxe [...]

Quem à vida uma peça exata faria

Do trabalho de outrem não deve copiar [...]

Não, diante de seus olhos deve ele colocar

A face natural e viva;

O objeto real deve comandar

Cada juízo de seu olho, e movimento de sua mão.

Esse exame dos “objetos reais”, quando conduzido com instrumentos e auxílios, era conhecido como “elaborado”, e esses experimentos eram feitos em “elaboratórios” bem equipados; o próprio Hooke trabalhou quando jovem no “elaboratório” do químico Robert Boyle. Seu aprendizado ali, aliado às suas habilidades e seus interesses abrangentes, fizeram dele a escolha perfeita para a curadoria de experimentos. Ele recebia um salário integral para fazer duas coisas: apresentar uma variedade de experimentos semanais nos encontros da sociedade, explicando-os e demonstrando-os; e dar assistência aos companheiros com os próprios experimentos, se necessário.

Isso (provavelmente) fez de Robert Hooke o primeiro cientista assalariado da história. A Royal Society era composta por astrônomos, geógrafos, filósofos, matemáticos, ópticos e até alguns químicos; então, Hooke era convocado a testar e pesquisar em todos os campos da filosofia natural. Ele conduziu demonstrações com pêndulos, urina destilada, insetos colocados em compartimentos pressurizados, vidros coloridos e lisos, e muito mais.

No entanto, cada vez mais suas demonstrações experimentais envolviam o microscópio.

Os microscópios foram ficando melhores à medida que os telescópios se tornaram mais poderosos. Em 1663, como revelam as atas da Royal Society, Hooke apresentou as estruturas microscópicas do musgo, da cortiça, da casca de árvore, do bolor, das sanguessugas, das aranhas e de “um curioso pedaço de madeira petrificada”. Este último o deixou muito intrigado, e sua sugestão foi de que, talvez, a madeira “tenha ficado em um lugar em que fora encharcada de água [...] e sido impregnada de partículas rochosas e de terra”, assim, a pedra e a terra haviam “entrado” nela.^[284]

Hooke descreveu pela primeira vez o processo de fossilização. E foi além da observação com instrumentos, rumo a algo inédito: a confirmação de um novo procedimento físico que ele não havia (nem poderia ter) visto, mas que poderia *deduzir*.

Em 1664, a Royal Society pediu formalmente que Hooke publicasse suas observações microscópicas. Além de todas as suas outras habilidades, Hooke era um artista e desenhista habilidoso. Em vez de apenas descrever suas descobertas em palavras, ou contratar não cientistas para fazer os desenhos, ele os fez por conta própria: grandes,

excessivamente detalhados e perfeitamente claros. O resultado desse trabalho, *Micrographia*, foi publicado em 1665.

As imagens atraentes atraíram bastante atenção. Porém, outro fato notável é que, ao longo desse trabalho, Hooke se valeu da recente ampliação de seus sentidos para desenvolver novas teorias. Depois de examinar com cuidado as cores e camadas da muscovita (o “vidro de moscóvia”), foi além de suas observações para sugerir nada menos que uma teoria sobre como a luz funciona: ela seria, segundo suas especulações, “um movimento vibratório bastante curto”, propagado “através de meios homogêneos em linhas retas ou diretas”. Não era suficiente apenas refinar os sentidos por meio de instrumentos; a razão devia seguir o caminho deixado por essas observações, interpretá-las, e depois analisar a si mesma outra vez.

E de novo, e de novo, e de novo. Hooke e os membros da Royal Society estavam comprometidos com o pensamento baconiano, mas eram também cautelosos, relutantes em tirar conclusões sem antes observar inúmeras evidências – um comportamento que logo criou uma barreira entre a Sociedade e seu mais novo membro, um tal “Sr. Isaac Newton, professor de matemática na Universidade de Cambridge”.

Isaac Newton, que tinha 29 anos quando ingressou na Sociedade, em 1672, era estudante do método experimental e usuário entusiasta de ferramentas auxiliares (seu trabalho mais recente na época era com prismas). Porém, quando compartilhou sua mais recente “descoberta filosófica” – de que toda luz é criada a partir de um espectro de raios, e que “a cor branca não é nada além da mistura de todas as cores, ou que ela é produzida por todas as cores misturadas” –, a Sociedade o acolheu com desconfiança. Hooke objetou que poderia pensar em pelo menos duas outras “várias hipóteses” que poderiam explicar tão bem os

resultados de Newton, e outros membros da Royal Society aconselharam que fossem feitos muitos outros experimentos antes de se chegar a quaisquer conclusões universais.[285]

Esses experimentos arrastaram-se pelos três anos seguintes, e muitas correspondências foram trocadas entre o laboratório de Newton, em Cambridge, e as instalações da Sociedade, em Londres. Newton foi ficando cada vez mais frustrado. “Não é o número de experimentos, mas a sua qualidade que deve ser considerada”, reclamou, em 1676, “e, onde apenas um serviria, para que tantos?”. Gradualmente, Newton foi abandonando suas participações na Royal Society, passando a se dedicar às próprias pesquisas: não apenas sobre luzes e ótica, mas também sobre a órbita dos planetas e a mecânica celeste que poderia explicá-la.

Em 1687, ele publicou a sua primeira grande obra: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, ou *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*. Nela, dedicava-se a resolver os maiores problemas que ainda infestavam o modelo heliocêntrico. Por um lado, os cálculos baseados em órbitas perfeitamente circulares não combinavam com a posição exata dos planetas. Johannes Kepler, amigo e colega de Galileu, havia proposto leis para órbitas *elípticas*; isso produziu bons resultados, mas nem Kepler nem Galileu foram capazes de explicar *por que* as órbitas deveriam ser elípticas, e não circulares.

Newton tinha uma solução possível. Os planetas giravam em torno do sol, ele supôs, não porque estavam organizados em um círculo, mas porque o sol exercia uma força sobre eles. Os planetas, por sua vez, exerciam a mesma força sobre as luas que *os* rodeavam. Ele chamou essa força de *gravitas*.

Assim como Aristóteles, Galileu acreditava que os objetos caíam devido a uma qualidade inerente, um “peso” intrínseco. Newton

argumentou que os objetos caíam porque a *gravitas* da Terra os puxava na direção dela. Mas a intensidade dessa força não permanecia a mesma, independentemente da distância. Ela mudava. À medida que os planetas se afastavam do sol, a força que os atraía se enfraquecia: por isso, a elipse.

Com o objetivo de explicar por completo as leis que regiam essa nova força, Newton teve de chegar a uma matemática aprimorada, capaz de envolver pequenas mudanças contínuas. Essa nova matemática era uma “matemática das mudanças”, capaz de prever resultados em ambientes cujas condições permaneciam em constante mudança, onde as forças se alteravam e os fatores apareciam e desapareciam.[286]

Assim, o *Principia* executou simultaneamente duas inovações. Ele explicou o *porquê* das elipses dos planetas – e, com isso, revelou pela primeira vez uma nova força no universo, a força da gravidade. Isso fez nascer uma vertente inteiramente nova da matemática, que ficou conhecida como *calculus* (termo do latim que quer dizer “pedrinha”, as pequenas pedras usadas como contadores aritméticos).

Nada disso foi muito simples. O *Principia* é deliberadamente composto de explicações matemáticas inacessíveis; William Derham, amigo de longa data de Newton, explicou mais tarde que, como ele “abominava todos os concursos”, ele “tornou seu *Principia* obscuro propositadamente”, para “evitar o incômodo dos matemáticos espertinhos”. (Isso também afastou alguns acadêmicos; um frustrado aluno de Cambridge proferiu a famosa frase, ao ver Newton passar por ele na rua: “Lá vai o homem que escreveu um livro que nem ele nem ninguém entende”).[287]

Porém, no início do Livro 3, Newton abandona sua prosa densa e estereotipada, e passa a escrever com clareza.

As “Regras para o Estudo da Filosofia Natural” que iniciam o Livro 3 são, de certa maneira, sua resposta final às infindáveis exigências de provas da Royal Society. Newton tinha consciência de que as conclusões do *Principia* poderiam ser desprezadas pelas mentes muito literais como um “romance ingênuo” – meros achismos. Afinal, ele não havia girado os planetas em diferentes distâncias do sol para observar o ritmo de suas órbitas. Em vez disso, ele pegou os resultados de experimentos levados a cabo na Terra com o peso dos objetos e os extrapolou para os céus.[288]

As Regras explicam por que as conclusões de Newton sobre as órbitas planetárias, mesmo sem a comprovação experimental que faria a Sociedade feliz, são confiáveis – como as primeiras Regras deixam bem claro:

1. Causas simples são mais plausíveis de serem verdadeiras do que causas complexas.
2. Fenômenos do mesmo tipo (por exemplo, pedras que caem na Europa e pedras que caem na América) provavelmente têm as mesmas causas.
3. Se é possível demonstrar que uma propriedade pertence a todos os corpos em que os experimentos podem ser feitos, pode-se presumir que essa propriedade pertença a todos os corpos do universo.

Esse é o raciocínio indutivo de Bacon, partindo sempre das particularidades para as generalidades, baseado na observação – mas agora ampliado por Newton a distâncias de tirar o fôlego.

Na verdade, para toda a face do universo.

Por quase dois séculos, o universo permaneceria newtoniano.

Suas leis sempre pareciam funcionar em toda parte. A gravidade funcionava da mesma maneira em todos os cantos do universo. O tempo passava em todos os lugares no mesmo ritmo. O universo era estático e infinito, e continuaria assim para sempre.

Porém, isso não significava que a *Terra* era estática e imutável, ou que os organismos vivos sobre ela tivessem sido sempre os mesmos. E as Leis de Newton possibilitaram que observações sobre o presente fossem extrapoladas em suposições fundamentadas sobre o passado.

Para começar, há quanto tempo a Terra existia?

O próprio Newton especulou que a Terra fora originalmente uma esfera incandescente. Nesse caso, teriam sido necessários ao menos cinquenta mil anos para que ela esfriasse e atingisse a temperatura atual – embora ele tenha se recusado a oferecer essa *teoria* como verdadeira, já que não achava que teria provas suficientes para sustentá-la. Seu colega e às vezes concorrente, o matemático alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz, apresentou uma suposição similar – de que a Terra fora liquefeita, como metal, tendo esfriado e endurecido ao longo do tempo. Isso produziu grandes bolhas; algumas delas calcificaram-se em montanhas e outras se estilhaçaram e desintegraram, formando os vales.[[]

289]

Questões sobre a idade da Terra e a história de seu passado de repente entraram em voga em 1701, quando o bispo William Lloyd, de Winchester, acrescentou uma data da criação – ano 4004 a.C. – às notas de rodapé da mais nova Versão Autorizada da Bíblia, de 1611. Essa data havia sido proposta anteriormente pelo bispo e astrônomo irlandês James Ussher, meio século antes; Ussher havia combinado os estudos da cronologia bíblica com suas próprias observações astronômicas, e

chegara à conclusão de que a Terra não poderia ter mais de seis mil anos.

A Versão Autorizada da Bíblia foi a tradução impressa mais lida e influente da língua inglesa. Daquele ponto em diante, propor uma idade de mais de seis mil anos à Terra seria equivalente a negar as Escrituras – e não apenas nos países de língua inglesa. Em 1749, o naturalista francês George-Louis Leclerc (mais conhecido por seu título de Conde de Buffon) estimou que a Terra teria 74.832 anos, e pensava em privado que um horizonte temporal ainda mais vasto seria plausível – talvez chegando até os três bilhões de anos (não tão distante da estimativa contemporânea de 4,57 bilhões). Suas teorias atraíram a atenção da Faculdade de Teologia em Paris, que trocou uma longa e suspeita correspondência com ele a respeito de sua compreensão do Gênesis. No entanto, Buffon manteve sua opinião, recusando-se a ceder em seu ponto de vista.[290]

E ele não estava só em sua insistência. Apesar da oposição teológica, um grupo crescente de cientistas chegava à conclusão de que o método científico e as Leis de Newton, associados, revelavam uma longa, longa história da Terra. Em *Theory of the Earth* [Teoria da Terra], de 1785, o escocês James Hutton argumentou que os continentes haviam sido formados, ao longo de vastos períodos de tempo, pelos mesmos ciclos de erosões e acúmulos, secas e cheias que ainda hoje estão em ação. E a medida desses processos atuais sugere que essas mudanças aconteceram *muito, muito lentamente*.

Tão lentamente, de fato, que Hutton não conseguia prever a quantidade de tempo necessária. “A produção de nossos continentes atuais deve ter exigido um tempo impossível de definir”, ele escreveu. “[...] O resultado dessa investigação, portanto, é que não identificamos

nenhum indício de início, nenhuma perspectiva de fim.” O tempo geológico – o que John McPhee classificaria depois como “tempo profundo” – era tão diferente do tempo da experiência humana que Hutton sequer poderia usar o ano como unidade de medida para contá-lo.[291]

Em 1809, o zoologista francês Jean-Baptiste de Monet – mais conhecido como *Chevalier* de Lamarck – sugeriu que as criaturas vivas na superfície terrestre tinham uma história igualmente longa. Antes de Lamarck, a maioria dos historiadores naturais consideravam que os animais e as plantas chegaram mais tarde à superfície do globo, surgindo mais ou menos da mesma forma que são hoje em dia. Mas a *Philosophie Zoologique* [Filosofia Zoológica], de Lamarck, combinou a história da vida com a história da Terra: assim como ela foi se alterando, também as criaturas mudaram. “Em relação aos organismos vivos [...] a natureza fez tudo pouco a pouco”, escreveu. “[A natureza] agiu lentamente e em etapas sucessivas em todos os aspectos.”[292]

Infelizmente, Lamarck não conseguiu apresentar uma teoria defensável sobre *como* as criaturas vivas foram mudando. O melhor que ele podia fazer era oferecer um “princípio do uso e desuso” que sugeria que, quando o ambiente se alterava, os seres vivos passavam a usar mais certos órgãos (resultando em maior tamanho e força naquelas partes) e menos outros (fazendo que esses “deteriorassem e, por fim, desaparecessem”). Era impossível demonstrar isso por meio de experimentos, e o princípio foi amplamente desdenhado pela comunidade científica: “É algo que divertiria a imaginação de um poeta”, ironizou o naturalista Georges Cuvier,[293] contemporâneo de Lamarck.

Porém, a despeito dos problemas da teoria de Lamarck, ele e seus predecessores conseguiram estabelecer um firme princípio de funcionamento: tanto a Terra quanto os seres vivos que a ocupavam tinham uma história longa e inimaginável. Foi esse princípio que fez nascerem as obras fundamentais da biologia e geologia modernas.

A primeira entre essas obras foi escrita pelo próprio Georges Cuvier. Em seus vinte e poucos anos, Cuvier ficou responsável por organizar e catalogar a imensa coleção de fósseis e ossos empilhados desordenadamente nos porões do Museu Nacional de História Natural de Paris. Parecia claro a Cuvier que alguns daqueles esqueletos fósseis – dois deles, em particular, que ele classificou como “mamute” e “mastodonte” – não eram simples variações dos animais que existem hoje em dia; eram mais que isso – espécies que já não existem mais.

Por fim, Cuvier identificou, nos armazéns do museu, 23 espécies que pareciam ter sido extintas. Tentando descobrir por que essas espécies desapareceram, Cuvier voltou a atenção para as camadas de rochas em que os fósseis foram encontrados. Com seu colega, o mineralogista Alexandre Brongniart, ele identificou seis camadas distintas nos estratos de rocha dos arredores de Paris: seis diferentes eras no passado da Terra, cada uma com sua população de plantas e animais, algumas delas hoje extintas. Em pouco tempo, Cuvier desenvolveu essas descobertas em uma teoria geral. Em 1812, ele publicou essa teoria como o prefácio, ou “Discurso preliminar”, de seus artigos reunidos a respeito dos fósseis (*Recherches sur Les Ossemenes Fossiles de Quadrupeds* [Investigações sobre Ossadas Fósseis de Quadrúpedes], uma reunião de todos os estudos que ele já havia apresentado desde 1804).

Cuvier argumentava que a Terra havia passado por seis mudanças catastróficas diferentes. Sua superfície havia mudado repentina e

distintamente, e não gradualmente, em fases; portanto, pareceu muito claro que uma série de desastres mundiais tinham varrido os diversos tipos de flora e fauna. “Portanto, a vida na Terra foi frequentemente abalada por eventos terríveis”, conclui Cuvier. “Esses grandes e terríveis eventos estão claramente registrados em todos os lugares, ao alcance dos olhos daqueles que sabem lê-los.”[294]

Por algum tempo, o catastrofismo de Cuvier foi o modelo mais aceito para o passado da Terra – até que o geólogo Charles Lyell propôs uma visão diferente.

As catástrofes, argumentou Lyell, não foram *necessariamente* a causa dos fenômenos passados. “Parece um tanto prematuro”, ele escreveu no jornal londrino *Quarterly Review*, “presumir que os agentes daquelas épocas não poderiam, no decorrer das eras, produzir tais efeitos”. Os desastres extraordinários que abalaram a terra *poderiam* ter produzido as peças da coleção de Cuvier. Porém, era igualmente possível que os “agentes existentes” ainda em ação no mundo – a boa e velha erosão, o aumento e a queda da temperatura, o movimento regular das marés – poderiam ser os responsáveis.[295]

Essa era a explicação diferente de Lyell. Ele estava convencido de que o catastrofismo era um beco sem saída para a ciência. Se eventos passados isolados fossem os responsáveis pela configuração atual da Terra, não haveria como o passado ser compreendido por meio do exercício da razão. O filósofo natural seria sempre arrastado por uma enchente desastrosa, dizimado por um cometa gigante ou por qualquer outro evento que nunca poderia ser reproduzido por meio de experimentos com a intenção de explicar o planeta.

Em vez disso, argumentou Lyell, toda força que agiu no passado pode ser observada ainda em ação, com a mesma intensidade, no presente:

um princípio hoje conhecido como *uniformitarismo*. O título de sua história natural, lançada em 1830, tornou claro o objetivo dessa teoria: *Principles of Geology: An Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface by Reference to Causes now in Operation* [Princípios de Geologia: Uma Tentativa de Explicar as Mudanças Formadoras da Superfície da Terra por Referência a Causas Agora em Operação].

O uniformitarismo tornou as catástrofes obsoletas e as enchentes globais e a intervenção divina desnecessárias. A teoria também tornou totalmente necessário o imensurável horizonte temporal proposto, em primeiro lugar, por Hutton. “Agentes existentes”, como marés e erosões, poderiam ter moldado o mundo da forma como o vemos hoje, mas teriam levado muito, muito tempo.

No ano seguinte à publicação de *Principles of Geology*, um jovem chamado Charles Darwin colocou um exemplar em sua bagagem antes de zarpar no *HMS Beagle* para o que seria sua jornada de cinco anos de exploração: da enseada de Plymouth à costa sul-americana, depois para as ilhas Galápagos, Taiti e Austrália, circundando o globo antes de voltar para casa. “O livro [de Lyell] foi a maior descoberta para mim em muitos sentidos”, ele escreveu depois. Ele se debatia com a questão das *espécies* (de onde vieram? O que causou as diferenças entre elas?) e achou a ideia da mudança longa e lenta de Lyell totalmente convincente. “*Natura non facit saltum*”, Darwin concluiu: *a natureza não dá saltos repentinos*. Qualquer que seja o mecanismo que tenha gerado as diferenças entre as espécies, deve ter levado muito tempo.

Ele também leu Lamarck, mas discordou com veemência do princípio do uso e desuso. “É absurdo!”, escreveu na margem de *Philosophie Zoologique*. Em vez disso, Darwin encontrou a chave para a

questão das espécies no famoso livro de Thomas Malthus, *An Essay on the Principle of Population* [Ensaio sobre o Princípio das Populações], cuja primeira publicação foi em 1798. O futuro da raça humana, argumentou Malthus, era determinado por dois fatores: a humanidade tem um impulso inato para a reprodução, o que significa que a população aumenta constantemente. Porém, como a oferta de alimentos não aumenta com tanta rapidez quanto a população, grande parte dos humanos morrerá de inanição.

“Fiquei inicialmente perplexo”, Darwin escreveu em seguida, “que sob essas circunstâncias as variações favoráveis tenderiam a ser preservadas, e as desfavoráveis, destruídas. O resultado desse movimento seria a formação de novas espécies”. Ele acreditou ter descoberto a solução para a questão das espécies; mas escreveu e reescreveu seus pensamentos por mais de uma década antes de enfim publicar *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* [A Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural ou a Preservação de Raças Favorecidas na Luta pela Vida], em 1859.^[296]

O livro expõe uma série de argumentos para sustentar a conclusão principal de Darwin: a vida, como a própria Terra, está em constante mudança, e as causas naturais *por si só*s são responsáveis por essas mudanças. E diferentes espécies de animais não existiram desde sempre; as novas espécies aparecem quando espécies *anteriores* desenvolvem variações, e essas variações se provam úteis na luta pela sobrevivência. Em 1864, o conhecido biólogo e filósofo Herbert Spencer usou a frase “sobrevivência dos mais bem adaptados” para descrever a teoria de Darwin; embora isso nunca tenha aparecido em *A Origem das Espécies*, a frase logo se entranhou nas obras de Darwin.

Um grande obstáculo continuava no caminho. Embora Charles Darwin estivesse certo de que as variações eram transmitidas de pai para filho, ele não tinha ideia de como isso funcionava.

“As leis que regem a hereditariedade são desconhecidas”, lamenta Darwin no segundo capítulo da *Origem das Espécies*. “Ninguém pode dizer por que uma característica [...] às vezes é herdada, e outras vezes, não.” Nove anos depois da publicação de *A Origem das Espécies*, ele sugeriu que a hereditariedade podia ser explicada por meio da existência de “partículas mínimas” chamadas *gêmulas*, que se espalhavam por todas as partes de um organismo, acumulando-se nos órgãos sexuais e, em seguida, sendo transmitidas aos descendentes. O argumento mais forte para essa teoria é o de que ele simplesmente não conseguiu pensar em algo melhor. “Esta é uma hipótese muito precipitada e grosseira”, escreveu a seu amigo T. H. Huxley, “no entanto, tem sido um alívio para a minha mente, e posso relacionar a ela muitos outros fatos”. [297]

Ele nunca chegou a uma explicação melhor do que essa, embora a chave da verdade estivesse literalmente em suas mãos.

Em 1882, ano de falecimento de Darwin, sua biblioteca foi aberta e foram encontradas algumas cópias não divulgadas de um pequeno estudo feito na Alemanha pelo botânico (e frei agostiniano) austríaco Gregor Mendel, descrevendo seus experimentos de nove anos com ervilhas. Ao entrecruzar 34 variedades diferentes, Mendel descobriu uma série de leis que pareciam reger a maneira como suas características (formato e cor de sementes e cascas, posição das flores, comprimento do caule) eram passadas adiante.

Claramente, as características eram carregadas das ervilhas pais para as descendentes pelas células do óvulo e do pólen; assim (propôs Mendel), essas células deveriam conter unidades distintas, ou *fatores*,

com cada fator carregando consigo uma característica particular. A manipulação adequada desses elementos poderia mudar as características da geração seguinte – desse modo, especulou Mendel, a mutação de uma espécie para outra seria frequentemente possível.^[298]

Mendel não foi capaz de identificar com exatidão quais eram esses fatores de hereditariedade, ou *onde* estariam dentro das células. Mas uma série de experimentos biológicos para localizá-los já estava sendo executada.

O biólogo alemão Ernst Haeckel, da geração seguinte à de Darwin (que cunhou a máxima “a ontogenia recapitula a filogenia”),^[299] propôs que a herança provavelmente era controlada por algo interno ao núcleo da célula. Ele não tinha equipamentos para provar isso, mas, no início da década de 1880, seu conterrâneo Walther Flemming usou lentes microscópicas apuradas e técnicas mais desenvolvidas de coloração para observar estruturas minúsculas e entrelaçadas que se dividiam dentro das células (mitose). Seu colega Wilhelm Waldeyer sugeriu que essas estruturas recebessem o nome de *cromossomos*, um nome que descrevia a habilidade de absorver corante (do grego: *chrôma* = cor; *sôma* = corpo).

Em 1902, o biólogo alemão Theodor Boveri descobriu que os embriões de ouriços-do-mar precisam de exatamente 36 cromossomos para se desenvolver normalmente – o que sugeria fortemente que cada cromossomo carregava um pedaço essencial de informação de pai para filho. Ao mesmo tempo, um estudante americano chamado Walter Sutton percebeu, com base em seus experimentos com gafanhotos, que os cromossomos carregam “a forma física de determinado conjunto de características”. O botânico dinamarquês Wilhelm Johannsen deu um nome a essa unidade de hereditariedade, portadora de informação de

uma geração à próxima: *gene*. Essa era a peça faltante no quebra-cabeça de Darwin, o mecanismo que transforma a vida orgânica de uma forma a outra.[300]

Uma década e meia depois, um astrônomo alemão chamado Alfred Wegener tropeçou em outro grande mecanismo perdido: aquele que transformara a superfície inorgânica do globo.

“Qualquer um que comparar, em um globo, as costas opostas da América do Sul e da África”, escreveu Wegener em *The Origin of Continents and Oceans* [A Origem dos Continentes e Oceanos], de 1915, “não poderá deixar de se impressionar com a configuração similar das duas linhas costeiras”. A combinação das duas peças sugeria que os continentes já haviam sido uma única massa, um imenso supercontinente que ganhou o nome de Pangeia; e há muito, muito tempo, Pangeia dividiu-se e se espalhou. Isso exigiu que ele buscasse uma explicação para como a terra sólida poderia “flutuar à deriva”. Assim, ele propôs que a Terra não fosse realmente sólida. Em vez disso, consistia em um núcleo líquido, rodeado de uma série de camadas que aumentavam em densidade à medida que se aproximavam da superfície.[301]

Era uma explicação simples e refinada, e englobava quase todos os fatores que intrigavam os geólogos: estranhas semelhanças entre fósseis encontrados em lugares distantes, o aparente encaixe das costas continentais, a origem das montanhas (que, de acordo com Wegener, deu-se a partir da colisão e sobreposição dos fragmentos). O problema era apenas a ausência absoluta de qualquer evidência física. Wegener não conseguia demonstrar a existência de um núcleo líquido; tampouco poderia supor uma razão por que a Pangeia não continuou simplesmente sendo um único supercontinente.

Porém, Wegener acreditava que a força explicativa dessa teoria superava a falta de provas explícitas. Ele argumentou que, no fim das contas, a Terra “não fornece informações diretas” sobre nenhuma parte de sua história: “Somos como juízes confrontados por um réu que se recusa a responder”, escreveu, “e devemos determinar a verdade a partir de evidências circunstanciais [...]. A teoria oferece soluções para [...] muitas questões aparentemente insolúveis”.^[302]

Treze anos depois da publicação de *The Origin of Continents and Oceans* [A Origem dos Continentes e Oceanos], os astrônomos navais F. B. Littell e J. C. Hammond compararam as longitudes de Washington e Paris em 1913 e 1927. Suas leituras revelaram que a distância entre as duas cidades havia aumentado 4,35 metros – impressionantes 0,32 metro por ano.

Sabendo que Paris está a cerca de seis mil quilômetros de Washington, deve ter levado mais de dezoito milhões de anos para que as duas cidades se distanciassem tanto. O movimento era mensurável, sem dúvida nenhuma. Os continentes estavam, de fato, distanciando-se – e vinham fazendo isso há muito, muito tempo. Assim como os seres vivos que os habitam, os continentes também tinham uma história; e a linha básica do tempo dessa história já havia sido estabelecida para ambos.

OS FÍSICOS

Enquanto os historiadores da vida trabalhavam na criação de uma narrativa para o futuro, os físicos tentavam desvendar o presente – e descobrindo que o tempo, o espaço e a matéria não eram tão simples quanto Newton, Bacon e seus sucessores pensavam.

Dez anos depois da publicação de *The Origin of Continents and Oceans* [A Origem dos Continentes e Oceanos], o físico e examinador de patentes Albert Einstein completara cinco artigos em um único ano, todos lidando com problemas concernentes à eletricidade, ao magnetismo e às questões relacionadas a espaço, tempo e movimento. Um desses artigos propunha que a conversão de energia em massa poderia ser expressa como

$$E = mc^2$$

o que se tornou a fórmula mais conhecida do século XX.

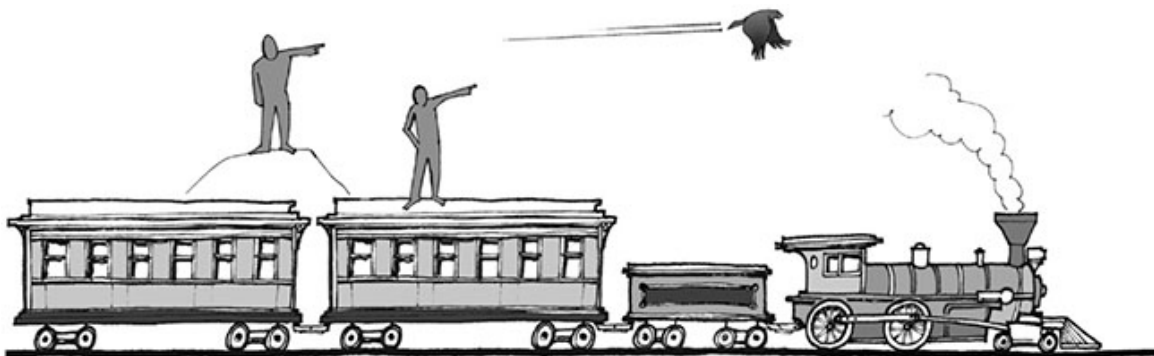
No entanto, Einstein achava que outro artigo, *On the Electrodynamics of Moving Bodies* [Sobre a Eletrodinâmica dos Corpos em Movimento], era ainda mais importante. Segundo disse a um amigo, esse artigo era uma total “modificação da teoria do espaço e do tempo”: sua primeira exploração do que mais tarde ficaria conhecido como *teoria da relatividade especial (ou restrita)*.

O artigo pretendia reconciliar dois princípios aparentemente contraditórios da física. O primeiro dizia respeito à velocidade da luz. Desde o início dos anos 1880, os físicos haviam concordado que a luz que viajava através do vácuo tinha sempre a mesma velocidade (“ $c = 300.000 \text{ km/s}$ ”).

O segundo era o *princípio da relatividade*, pedra fundamental do universo newtoniano, que afirma que uma lei da física deve funcionar da mesma maneira em todos os quadros de referência selecionados.

Imagine, escreveu Einstein depois, um vagão de trem viajando próximo a um talude em uma velocidade constante. Ao mesmo tempo, um corvo voa pelo ar, também em linha reta em relação ao talude, e também em uma velocidade constante. Um observador parado sobre o talude vê o corvo voando a certa velocidade. Outro observador sobre o

vagão em movimento vê o corvo voando em uma velocidade *diferente*. Mas, embora as velocidades mudem em relação aos observadores, os dois *ainda* veem o corvo voando em linha reta e em velocidade constante. O princípio da relatividade determina que o corvo não poderá, de repente, parecer acelerar ou voar em zigue-zague.



Agora, imagine que exista um vácuo sobre os trilhos do trem, e que um raio de luz viaje por cima dele na mesma direção do corvo. O princípio da relatividade determina que a luz também irá viajar em um ritmo constante e em linha reta. Mas ele *também* implica que o observador no talude e o observador no vagão verão a luz se movendo em *duas velocidades diferentes* – o que significa que a velocidade da luz *não* é constante.

A maioria dos físicos lidou com esse problema ignorando o princípio da relatividade. Mas Einstein argumentou que *nenhuma* das leis precisava ser descartada – desde que estivéssemos dispostos a adaptar nossas ideias sobre o tempo e o espaço.^[303]

Os dois observadores medem a velocidade da luz por segundo; talvez, sugeriu Einstein, o que estaria mudando não era a velocidade por segundo, mas o *próprio segundo*. O próprio tempo estaria se desacelerando à medida que o observador se movesse com mais rapidez.

Para o observador que estava em movimento, um segundo era de fato... *mais longo*. O tempo não era, como sempre se havia pensado, uma constante.

Em vez disso, Einstein concluiu, o tempo era uma quarta dimensão pela qual nos movemos – uma dimensão que muda conforme viajamos nela. A “teoria da relatividade especial” redefiniu a natureza do tempo.

Em 1916, Einstein também redefiniu o espaço.

Aprofundando os estudos do matemático Bernhard Riemann, do século XIX, Einstein postulou que o espaço era tão relativo ao observador quanto o tempo (a “teoria da relatividade geral”). A presença de objetos maciços, Einstein argumentou, de fato faz o espaço se *curvar*. Como nós (os observadores) estamos *dentro* do espaço, não conseguimos ver as curvas – mas os objetos que *se movimentam* no espaço são afetados por essas curvas.

Essa teoria poderia ser verificada em relação aos efeitos causados pelo Sol, o objeto próximo de maior massa. Se Einstein estivesse correto, a luz das estrelas, viajando pelo espaço, se moveria ao longo do espaço curvo à medida que se aproximasse do Sol. A luz das estrelas pareceria, então, ser “puxada” em direção à massa do Sol; a luz das estrelas seria visivelmente curvada pela massa do sol.

Isso só poderia ser observado durante um eclipse total do sol, e foi apenas três anos depois que o astrônomo britânico Arthur Eddington seria capaz de efetuar as medidas necessárias. Seus cálculos, feitos durante um eclipse solar em 1919, demonstraram que a luz das estrelas que passava pelo sol sofrera alteração na exata medida que Einstein havia previsto.

Em *Relativity: The Special and General Theory* [A Teoria da Relatividade Especial e Geral], Einstein explicou suas conclusões sobre

o tempo e o espaço aos leitores. Nem um, nem outro, ele registrou, eram o que pareciam. A observação baconiana tinha os seus limites; o senso comum pode induzir o observador ao erro.

Enquanto isso, alguns colegas de Einstein estavam desenvolvendo um trabalho igualmente revolucionário em uma escala muito menor: o átomo. No fim do século XIX, os físicos chegaram a crer que os átomos – as partículas “indivisíveis” de Lucrecio – eram, na verdade, feitos de partículas ainda menores que tinham uma carga elétrica negativa; essas partículas foram chamadas de *elétrons* pelos físicos irlandeses George Stoney e George Fitzgerald. No início do século XX, o jovem físico alemão Hans Geiger e seu colega veterano Ernest Rutherford teorizaram que esses elétrons orbitavam em torno de uma massa central, um “núcleo”. Era um modelo intuitivo e elegante; elétrons girando em volta de um núcleo como os planetas em volta do Sol, as menores partículas do universo espelhando os céus.[304]

Entretanto, as órbitas desses elétrons apresentaram uma nova questão.

O “modelo de Rutherford” imaginou os elétrons como uma espécie de satélites orbitando a Terra. Se um satélite orbitando a Terra perdesse parte de sua energia, ele cairia em espiral e explodiria. Porém, se um átomo emitisse energia (como os átomos de hidrogênio, por exemplo, gerando partículas que alguns físicos nomearam como *fótons*), ele permaneceria estável. As órbitas dos elétrons não pareciam se deteriorar.

Em 1913, o físico dinamarquês Niels Bohr propôs uma solução. Ele sugeriu que os elétrons não orbitam em círculos suaves e contínuos, como os planetas ou satélites. Em vez disso, eles *pulam* de um ponto distinto a outro ponto distinto. Quando um átomo de hidrogênio emite um fóton, o elétron perde energia, mas não cai em espiral; ele “salta”

para um caminho orbital mais baixo, estável, mas que exige menos energia.

Esses saltos ficaram conhecidos como *saltos quânticos*. Alguns anos antes, o físico Max Planck descobriu que ele só poderia prever o comportamento de certos tipos de radiação se tratasse a energia não como uma onda (irradiando suave e uniformemente, conforme o modelo aceito), mas como uma série de pedaços: partículas separadas, pulsando em intervalos. Planck chamou essas partículas hipotéticas de energia de “*quanta*”, e ainda não estava satisfeito com elas. Elas eram, como ele disse a um amigo, uma “hipótese formal”, um truque matemático, uma maneira de “preservar o fenômeno”. “O que fiz pode ser descrito como um simples ato de desespero”, explicou. “Estava claro para mim que a física clássica não poderia oferecer nenhuma solução para esse problema [...] [então] eu estava pronto para sacrificar todas as minhas convicções anteriores a respeito das leis da física.”[305]

Mas, então, o próprio Einstein considerou que tratar a luz como se fosse composta de *quanta*, e não de ondas, ajudava a explicar algumas propriedades inquietantes. E, agora, Bohr havia resolvido um problema de nível atômico ao propor que a rota de um elétron era quantizada. A teoria quântica, anunciou Max Planck em seu discurso ao receber o Prêmio Nobel de 1922 – um resumo claro e interessante sobre a pesquisa em desenvolvimento –, tinha o potencial de “transformar totalmente os nossos conceitos físicos” sobre o universo.[306]

No entanto, suas implicações tornaram-se cada vez mais singulares. Por exemplo: no novo “modelo Rutherford-Bohr” do átomo, um elétron dava um “salto quântico” entre órbitas, em vez de deslizar suavemente através de um espaço consecutivo. Isso implicava que, enquanto *dava o salto*, o elétron estava... em lugar nenhum.

Também era impossível prever com certeza em que lugar o elétron reapareceria no fim de seu salto. O máximo que os físicos podiam fazer era prever o local *provável* do reaparecimento. O físico teórico Werner Heisenberg, que se dedicou incansavelmente ao assunto, apontou (com certa razão) que a incerteza é *infinitesimal*, uma vez que a física se move para o reino dos objetos maiores que uma molécula; um elétron orbitando o núcleo de um átomo de hidrogênio pode dar um salto inesperado, mas uma cabra pastando em uma encosta jamais irá a um lugar imprevisível.

Porém, outros cientistas acharam loucura transitar pelo reino das probabilidades, em vez das certezas mensuráveis. “Se teremos de aguentar esses malditos saltos quânticos”, reclamou o físico austríaco Erwin Schrödinger com Niels Bohr, “lamento ter qualquer coisa a ver com a teoria quântica”. Mesmo Einstein, que tinha grande entusiasmo por novas ideias, observou que a teoria quântica era um tanto “assustadora”. (“Não consigo acreditar seriamente nisso”, escreveu Einstein a seu amigo Max Born, não muito antes de Born receber o Prêmio Nobel por trabalhar com mecânica quântica.)^[307]

Mesmo assim, a teoria quântica continuou resolvendo problemas, a despeito do incômodo generalizado que ela provocou no mundo da física.

OS SINTETISTAS

Enquanto isso, a evolução darwiniana começou a perder o controle sobre o imaginário científico.

Desde que Darwin havia criado a grande narrativa da evolução, pesquisadores individuais de diversos campos vinham acrescentando

novos detalhes: a existência dos cromossomos, as leis de hereditariedade, a existência do ácido desoxirribonucleico (DNA) no interior das células. Melhores instrumentos, mais dados e técnicas otimizadas de pesquisa rendiam descobertas profusas e ligeiras, muitas delas (em novos campos de estudo: citologia, biometria, embriologia, genética) preenchendo os vazios da estrutura abrangente de Darwin.

No entanto, esses estudos estavam repletos de linguajar técnico, publicados em periódicos profissionais restritos a um pequeno público especializado. Havia, nas palavras de Ernst Mayr, “uma extraordinária falta de comunicação” entre as ciências. A genética não tinha nada a ver com a antropologia, nem a paleontologia com a bioquímica. Cada pesquisador (raramente uma *pesquisadora*), olhando para o próprio tijolo na parede, deixou de lado a visão do edifício inteiro. “A teoria da evolução”, concluiu o diretor do Museu de História Natural de Paris, em 1937, “será abandonada muito em breve”.^[308]

Contudo, descobertas isoladas das ciências naturais confirmavam, repetidamente, que a seleção natural *explicava* as formas presentes da vida orgânica. A defesa de Darwin era necessária: algo que ligasse todos os pontos importantes, explicando os caminhos através dos quais a grande teoria e as descobertas específicas se interligavam.

Em 1937, o entomologista russo Theodosius Dobzhansky publicou uma primeira tentativa: *Genetics and the Origin of Species* [Genética e a Origem das Espécies]. O livro era uma síntese de seus experimentos laboratoriais em genética, suas observações de campo sobre a herança das drosófilas e seu trabalho no campo matemático da genética de populações. Na década seguinte, um grupo de biólogos respeitados seguiu seu exemplo. George Gaylord Simpson publicou *Tempo and Mode in Evolution* [Tempo e Modo na Evolução]; Bernhardt Rensch,

Evolution above the Species Level [Evolução além das Espécies]; e Ernst Mayr, *Systematics and the Origin of Species, from the Viewpoint of a Zoologist* [Sistemática e a Origem das Espécies, do Ponto de Vista de um Zoólogo]; e todos seguiam o mesmo raciocínio: a seleção natural de Darwin explicava, de fato, a existência das espécies.

Em 1942, foi publicado mais um estudo sobre o assunto: *Evolution: The Modern Synthesis* [Evolução: a Síntese Moderna], do biólogo inglês Julian Huxley (neto de um dos mais entusiasmados apoiadores de Darwin, Thomas Huxley). Julian Huxley não era apenas um biólogo renomado, mas também um escritor habilidoso; uma década antes, ele havia colaborado com o romancista H. G. Wells em um popular *best-seller* da história da biologia.

Evolution: The Modern Synthesis era um livro extenso e multifacetado. De uma só vez, falava sobre paleontologia, genética, diferenciação geográfica, ecologia, taxonomia e adaptação – e o fazia de forma simples, sem jargões. Foi um sucesso imediato: “o mais notável tratado evolucionário da década, e talvez do século!”, declarou um dos jornais mais importantes do ramo. De 1942 em diante, as tentativas contínuas de conectar as descobertas específicas de laboratório com o vasto universo da história natural, todas baseadas no esquema darwiniano, pegariam seu nome do livro de Huxley: a síntese moderna.¹

309]

Dois anos depois, Erwin Schrödinger – ainda em pé de guerra com os malditos saltos quânticos – publicou outro livro de síntese. *What is Life?* [O Que É a Vida?] abordava a semelhança entre a física quântica e a biologia, o campo comum entre os estudos sobre nós mesmos e os estudos do cosmos. Utilizando a teoria quântica para explicar o comportamento dos elétrons em órbita, Schrödinger demonstrou como

esse comportamento afetava a formação de ligações químicas, e como essas ligações afetavam o comportamento celular, a genética e a própria biologia evolutiva.

O sucesso de *What is Life?* como síntese pode ser mensurado pelo número de físicos que, depois de lê-lo, inspiraram-se a se dedicar à pesquisa biológica. “Não há dúvidas de que a biologia molecular se desenvolveria sem *What is Life?*”, escreve Walter Moore, biógrafo de Schrödinger, “mas isso teria acontecido em um ritmo menos acelerado, e sem algumas de suas estrelas mais brilhantes. Não há outro exemplo na história da ciência em que um pequeno livro semipopular impulsionou o desenvolvimento de um expressivo campo de pesquisa”.^[310]

Semipopular: a palavra é um sinal que aponta para uma mudança na escrita científica.

What is Life? foi escrito, sobretudo, para outros cientistas. Antes, um biólogo era capaz de lançar os olhos sobre um reino inteiro. Agora, seu trabalho em tempo integral era acompanhar as descobertas em relação a uma única subespécie: epigenética, genética populacional, genômica, fitoquímica, filogenética e muito mais. Os estudos de física – o comportamento do universo – estavam cada vez mais focados em segmentos menores e menores do cosmos, cada um deles exigindo uma instrumentação específica: ótica, fotônica, física de partículas, radioastronomia, química quântica. Novas teorias foram redigidas aos periódicos acadêmicos com públicos muito restritos. Os artigos faziam uso de um vocabulário técnico e misteriosas notações matemáticas, inacessíveis aos não especialistas – e menos ainda ao público em geral.

Conforme as descobertas se multiplicavam, o público reduzia. No entanto, traduzir essas descobertas para o público em geral – o público leigo e interessado – acabou se tornando uma atividade árdua.

Foi traçada uma linha tênue entre a escrita científica profissional e a popular.

Em 1894, o avô de Julian Huxley reclamou sobre a relutância dos cientistas em escrever com clareza ao leitor, por temer o desprestígio entre os seus: “[Eles] sustentam sua fama como hierofantes”, queixou-se T. H. Huxley, “imaculados em suas tentativas – ao menos as bem-sucedidas – de serem compreendidos pelo povo”. Conforme o século XX avançava, a linha entre cientistas populares e acadêmicos ficou obscurecida. Os livros científicos mais vendidos eram amplamente escarneados pelos pesquisadores profissionais, e ser caracterizado como um “mero popularizador” representava o fim de uma carreira acadêmica.

[311]

Ao mesmo tempo, o público sedento pela ciência crescia cada vez mais. Os primeiros artigos científicos diários que saíram em um jornal (a coluna “What’s What with Science?” [O que é o que na Ciência?], do jornalista Watson Davis) foram publicados no *Washington Herald* na década de 1920; na década seguinte, a National Association of Scientific Writers (jornalistas, e não professores) ganhou corpo. O fim da Segunda Guerra Mundial aguçou o interesse pela ciência atômica, e o surpreendente lançamento do Sputnik pela União Soviética em 1957 despertou um interesse generalizado por informações sobre o espaço.

No entanto, os cientistas não tinham muita pressa de saciar esse apetite do público. “Para o bem ou para o mal, queiram os cientistas ou não”, lamentava o *Bulletin of the Atomic Scientists*, em 1963, “o público atual forma a própria imagem da ciência, busca as próprias informações sobre a ciência e a sua compreensão dos conceitos científicos a partir

desses não cientistas, os autores científicos”. Por que não entrar no grupo de escritores científicos? Porque muitos cientistas acreditavam ser os verdadeiros caçadores da verdade, objetivos, imparciais, clarividentes. O “autor científico”, por outro lado, “trabalha no mundo do jornalismo e está sujeito a suas pressões, costumes e convenções, ao seu viés”.^[312]

Dada essa profunda hostilidade em relação à ciência “popular”, não surpreende que o próximo livro científico influente a chegar às prateleiras tenha sido escrito por uma *outsider* (sim, uma mulher!): Rachel Carson, notável bióloga que ficou sem dinheiro depois de concluir o mestrado, em 1932, e nunca pôde completar o doutorado ou conquistar um lugar na academia. Em vez disso, ela escrevia sobre ciência: a princípio, para o *Baltimore Sun*, e depois para o U. S. Fish and Wildlife Service. Seu segundo livro, *The Sea Around Us* [O Mar ao Nosso Redor], de 1951, foi um *best-seller* e ganhou o National Book Award. E as vendas de seu terceiro livro, *Primavera Silenciosa*, fizeram os outros comerem poeira.

“Há poucos livros sobre os quais pode-se dizer que mudaram o curso da história”, escreve Linda Lear, biógrafa de Carson, “mas este é um deles”. *Primavera Silenciosa* começa com um alerta assustador: “Pela primeira vez na história do mundo, cada ser humano está sujeito ao contato com perigosos produtos químicos, desde a concepção até o fim da vida”. O livro dedica-se a atacar os governos ocidentais, a indústria química e a indústria agrícola pelo uso indiscriminado de pesticidas.

Primavera Silenciosa não era apenas um grande trabalho de síntese (entre química e biologia, ciência laboratorial e políticas públicas, pesquisa acadêmica e ativismo civil, o estudo do homem e do mundo do homem), mas também a melhor face da ciência popular: dramático e informativo, uma mistura envolvente de estatística e história que afeta

cada ser humano. Carson demonstrou quão poderosa pode ser a ciência popular; e, nas duas décadas seguintes, um número sem precedentes de cientistas acadêmicos passou a integrar o rebanho.[313]

Os cientistas da vida lideravam o bando. Em 1967, o zoólogo Desmond Morris revelou todas as implicações da evolução darwiniana para o comportamento humano em *O Macaco Nu*, uma interpretação do comportamento cultural humano através das lentes da biologia: foi um dos primeiros trabalhos da sociobiologia. No ano seguinte, James Watson publicou um relatório de seu trabalho com Francis Crick sobre o DNA. Essa minúscula substância localizada no núcleo das células foi identificada como a transmissora da informação genética de uma geração a outra e, em 1953, Crick e Watson, juntos, propuseram uma estrutura de dupla-hélice do DNA que dava sentido ao mecanismo. O modelo, que não pôde ser observado de fato por algumas décadas, era quimicamente correto, testado no mundo todo, e logo foi aceito por biólogos em todos os lugares. O *best-seller* de Watson, *A Dupla Hélice: Como Descobri a Estrutura do DNA*, de 1968, mescla ciência e autobiografia, e fez do DNA uma palavra familiar.

Em 1976, Richard Dawkins, um biólogo de Oxford, levou adiante a história do DNA em *O Gene Egoísta*, oferecendo uma explicação abrangente sobre toda a vida orgânica, incluindo a nossa. “A vida inteligente de um planeta amadurece quando, pela primeira vez, descobre a razão da própria existência”, Dawkins inicia, e a razão por que ele o faz é simples: nós comemos, dormimos, fazemos sexo, pensamos, escrevemos, construímos veículos espaciais e máquinas de guerra, sacrificamos a nós mesmos e aos outros, tudo para preservar nosso DNA. A seleção natural acontece no nível mais básico, o nível molecular; nossos corpos evoluíram senão para proteger e propagar

nossos genes, que são moléculas impiedosamente egoístas, trabalhando para garantir nossa sobrevivência.[314]

Não se tratava de uma visão reconfortante da natureza humana, mas a ciência popular consolidava-se como um veículo perfeito para que os cientistas tirassem o tipo de conclusões abrangentes (sobre a existência humana, sobre a cultura, sobre o cosmos) que raramente constavam de periódicos e artigos científicos.

Em 1977, o grande sucesso de Steven Weinberg, *Os Três Primeiros Minutos*, saltou diretamente da física para a metafísica. Weinberg explicou o tal “Big Bang”, a expansão de todo o universo a partir de um ponto original superdenso conhecido como uma singularidade – e, então, foi além:

É quase irresistível aos seres humanos acreditar que temos alguma relação especial com o universo [...] que a vida humana não é apenas um resultado mais ou menos farsesco de uma cadeia de acidentes que remonta aos primeiros três minutos [...]. Quanto mais o universo nos parece compreensível, mais parece também sem sentido.

Essa conclusão (uma conclusão que certamente ultrapassa o projeto baconiano) o conduz a uma afirmação ainda mais ampla sobre o propósito da existência humana. “Se não há consolo nos frutos da nossa pesquisa”, Weinberg conclui ao final do livro, “há, pelo menos, algum consolo na pesquisa em si [...]. O esforço para compreender o universo é uma das poucas coisas que eleva a vida humana um pouco além do nível da farsa, e lhe dá um pouco da graça da tragédia.”[315]

A própria ciência popular estava evoluindo. Era mais que informação, mais que entretenimento, mais que um chamado ao ativismo. Oferecia aos cientistas a chance de tirar conclusões mais abrangentes sobre a vida humana: que explicassem não apenas *o quê*, mas *quem e por que* somos.

De certa maneira, a ciência popular sucumbiu, *sim*, aos “costumes e convenções” do mercado, como o *Bulletin of the Atomic Scientists* havia previsto. Os cientistas eram forçados a escrever de maneira a atrair e prender os leitores, como confirmam a abertura de contos de fadas de *Primavera Silenciosa* (“Um certo feitiço maligno caiu sobre a comunidade [...]. Todo lugar estava coberto pela sombra da morte”), as vívidas analogias em *Os Três Primeiros Minutos* (“Se um gigante imprudente balançasse o sol para lá e para cá, nós, aqui na Terra, não sentiríamos seus efeitos por oito minutos – o tempo exigido para que uma onda viaje na velocidade da luz do sol até a Terra”) e o primeiro capítulo épico de Walter Alvarez em “*T.rex*” e a *Cratera da Destruição*, intitulado “Armageddon” e com uma epígrafe de *O Senhor dos Anéis*.

A hostilidade entre a ciência acadêmica e a ciência popular tornou-se mais sutil e complexa, mas não deixou de existir. “A popularização”, concluiu um estudo de 1985 sobre essa relação, “é tradicionalmente vista como algo de menor valor [...] algo externo à pesquisa e que pode ser deixado para não cientistas, cientistas fracassados ou ex-cientistas”. Entre os cientistas, o “efeito Oprah” ficou conhecido como “efeito Sagan”, “no qual a popularidade e a fama de alguém com o público geral eram consideradas inversamente proporcionais à quantidade e à qualidade da ciência que estava sendo desenvolvida”.^[316]

Cada vez mais, a escrita científica tomou dois caminhos diferentes: um deles era amplo e bem trilhado, e o outro estreito e bastante cercado. As novas descobertas e teorias revolucionárias chegavam primeiro ao mundo científico por meio de periódicos, artigos e palestras, sendo lentamente disseminadas pelo mundo científico. Só então tomavam a forma de livros e incorporavam-se à consciência geral. O *best-seller* de James Gleick, *Caos: A Criação de uma Nova Ciência*, foi lançado em

1987, doze anos após os matemáticos Tien-Yen Li e James A. Yorke utilizarem a expressão “teoria do caos” em seu artigo técnico sobre equações não lineares, e 24 anos depois de Edward Lorenz ter descrito o fenômeno pela primeira vez. E a visão geral da cosmologia de Stephen Hawking, *Uma Breve História do Tempo*, publicada em 1988, vendeu mais de dez milhões de exemplares – mas não tinha absolutamente nada de revolucionário.

“*T.rex*” e a *Cratera da Destruição*, o relato amplamente lido de Walter Alvarez sobre seu trabalho de pesquisa na busca de rastros do asteroide que (em teoria) dizimou os dinossauros, foi lançado em 1997, dezessete anos depois que Alvarez e seus colegas publicaram sua teoria pela primeira vez na forma de um artigo acadêmico (“Extraterrestrial Cause for the Cretaceous-Tertiary Extinction” [Causa Extraterrestre para a Extinção do Cretácio-Terciário]). As descrições dramáticas de Alvarez (“A destruição vinha do céu [...] florestas inteiras foram incendiadas, e incêndios florestais imensos como os continentes varreram a terra [...] [uma] parede de água [...] ergueu-se sobre os litorais”) foram imediatamente incorporadas a filmes como *Impacto Profundo* (1998) e *Armageddon* (1998), estimulando todo um subgênero de filmes sobre o fim do mundo – e também incentivando conferências acadêmicas (como a “Near-Earth Objects: Risks, Responses and Opportunities”, que aconteceu na Universidade Nebraska–Lincoln) e pelo menos um comitê multinacional encarregado de “estabelecer estruturas mundiais para responder às ameaças NEO (de objetos próximos à Terra)”. A escrita científica popular não havia apenas fisgado a imaginação do público; ela também alterou as políticas públicas – e voltou a influenciar a academia.

COMO LER CIÊNCIA

Todos os livros da nossa lista podem ser lidos por não especialistas, mas esteja preparado para levar algum tempo. Como você verá no passo a passo a seguir, é preciso aproximar-se da ciência de uma forma diferente da que fizemos com os outros livros discutidos. A primeira leitura prévia é quando acontece o trabalho árduo; compreender o contexto e o conteúdo do texto é o maior desafio (é por isso que este capítulo tem uma seção “história da” mais longa, e breves observações de “como ler”). Não tenha pressa para terminar a primeira leitura prévia, e utilize todos os guias ou obras de referência necessários.

Mantenha um propósito em mente, contudo. Você não está tentando se tornar um especialista em física, genética ou bioquímica. Você está tentando aprender algo sobre o desenvolvimento da compreensão humana, os caminhos que nosso raciocínio e nossos sentidos percorreram para compreender o mundo. Como escreveu Mortimer Adler há mais de quarenta anos: “Sendo leigo, você não lê livros clássicos de ciências para tornar-se conhecedor de seus assuntos num sentido contemporâneo. Você os lê, na realidade, para compreender a história e a filosofia da ciência”. Essa tarefa está dentro da capacidade de qualquer leitor sério – mesmo que você não se lembre de nada a respeito de seu curso livre de cosmologia na faculdade.[317]

PRIMEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO GRAMATICAL

Leia uma sinopse. Antes desse momento, você sempre começava pela leitura do livro em si. Mas, quando se está lendo ciência – particularmente as obras anteriores ao século XX –, as chances de compreender o livro na primeira leitura prévia serão maiores se você tiver alguma ideia sobre o assunto antes de abri-lo. Diferentemente da

história, que é sobre a *experiência* humana (algo do qual você já tem conhecimento prévio), a ciência fala de *conceitos*: uma série de ideias e teorias inter-relacionadas, com as quais você pode não estar totalmente familiarizado. Ler um resumo da *Física* de Aristóteles, ou do *Commentariolus* de Copérnico, irá apresentá-lo ao conceito e lhe dará alguma ideia a respeito da estrutura do livro.

Se o livro contém uma introdução escrita por algum especialista na área, essa introdução provavelmente contém um breve resumo do conteúdo do livro. Se você não encontrar uma sinopse no próprio livro, procure *on-line*. Pesquisando, por exemplo, “Aristóteles física resumo”, você encontrará resumos e trabalhos a respeito do livro em diversos *sites* acadêmicos (sempre fontes confiáveis), muitos dos quais escritos por professores universitários. Uma busca por “stephen hawking breve história do tempo” traz diversas resenhas de jornais conceituados que incluem pesquisas de conteúdo do livro, assim como guias de leitura escritos por leitores e uma entrada da *Wikipedia*. São recursos perfeitamente aceitáveis – afinal de contas, você mesmo vai ler o livro, então poderá descobrir imprecisões durante sua leitura. Com esse passo, o seu objetivo é apenas se familiarizar com o livro: aproximar-se do contexto em que o autor o escreveu, em que surgiram os primeiros argumentos e quaisquer outros conceitos centrais para o desenvolvimento da obra.

Observe o título, a quarta capa e o sumário. Assim como você fez com os livros de ficção, anote o título, o nome do autor e a data original de publicação. Leia o sumário para ter uma noção dos assuntos que o autor vai abordar.

Defina o público e sua relação com o autor. Quem é o autor, e para quem ele ou ela está escrevendo? Um cientista escrevendo para outros cientistas, como Julian Huxley? Um cientista escrevendo para leigos? Um não cientista dissecando informações técnicas para outros não cientistas? A capa, o resumo da contracapa e a introdução, o prefácio ou posfácio do livro podem indicar as respostas.

Faça uma lista de termos e definições.

Agora, comece a ler.

Enquanto lê, procure termos técnicos e suas definições. Anote-os em seu diário para consulta.

Por exemplo, no primeiro capítulo de *Os Três Primeiros Minutos*, de Steven Weinberg, por exemplo, você encontrará o “elétron, a partícula de carga negativa que flui através dos fios em correntes elétricas e forma as partes externas de todos os átomos e moléculas”, e o “pósitron, uma partícula de carga positiva com exatamente a mesma massa que o elétron”. O início de *Gaia*, de James Lovelock, diz que “um éon representa um bilhão de anos”, “Uma supernova é a explosão de uma grande estrela”.

Essas definições são bem simples (e, se você já compreende um termo técnico, não precisa anotá-lo). Mas as definições podem ser um pouco mais complexas. Por exemplo, nas primeiras páginas de *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo Ptolomaico e Copernicano*, de Galileu, o personagem Salvati observa que na natureza há “duas substâncias que diferem em sua essência. São elas a celestial e a elemental; a primeira, imutável e eterna; a segunda, temporária e destrutível”. Trata-se de definições; os termos “celestial” e “elemental”

serão importantes no desenvolvimento da argumentação de Galileu, então é bom você anotar esses termos no diário da seguinte maneira:

Duas substâncias na natureza:

celestial: imutáveis e eternas;

elemental: temporárias e destrutíveis.

Se tiver problemas em identificar trechos de definições, preste atenção nas sentenças que se iniciam com *substantivos* (o termo a ser definido), *verbo/verbo de ligação*, e então a *descrição* OU *predicado nominal*.

verbo

substantivo

de ligação predicado nominal

“O segundo movimento, que é peculiar à Terra, é a rotação diária nos polos [...] do oeste para o leste.” (Nicolau Copérnico, *Commentariolus*)

segundo movimento da Terra: rotação diária dos polos de oeste para leste.

substantivo

verbo

definição

“A fase de formação de pares [...] caracteriza-se por um comportamento experimental ambivalente, que depende de conflitos entre o medo, a agressão e a atração sexual.” (Desmond Morris, *O Macaco Nu*)[318]

fase de formação de pares: comportamento experimental ambivalente, conflitos entre o medo, a agressão e a atração.

Onde quer que você passe os olhos por uma palavra ou frase em itálico ou negrito, certifique-se de encontrar a sua definição. Em muitos casos, elas aparecem assim por surgirem no fim de um parágrafo (ou parágrafos) longo e complicado de definição. Por exemplo, no Capítulo 5 de *A Origem das Espécies*, Darwin escreve:

Portanto, quando um órgão, por mais anormal que seja, é transmitido em condições aproximadamente iguais para muitos descendentes modificados, como no caso da asa do morcego, então, de acordo com minha teoria, ele deve ter existido quase no mesmo estado por um período imenso; e, assim, chega a ser não mais variável que qualquer outra estrutura. A *variabilidade* que podemos chamar de *generativa* somente estará presente em alto grau nos casos em que a modificação é comparativamente recente e extraordinariamente grande.[319]

“Variabilidade generativa”, revela o texto, é a expressão que Darwin decidiu usar para se referir a um tipo de mudança que ele vem descrevendo ao longo das duas páginas anteriores. Após uma releitura, posso parafrasear a (um tanto confusa) explicação como:

Variabilidade generativa: quando mudanças muito rápidas e novas em uma espécie significam que nem todos os seus membros apresentam essa variação em particular.

Não há problema nenhum em “trapacear” para buscar definições. Não é sempre que os autores científicos nos dão as definições mais claras possíveis para seus termos, e, mesmo depois de reler o texto, não tenho plena certeza de que compreendi o que Darwin quis dizer. Se eu pesquisar na internet “variabilidade generativa + Darwin”, provavelmente cairei em trechos da própria obra, mas, se buscar “variabilidade generativa é”, encontrarei a seguinte explicação:

Variabilidade generativa é uma variação manifesta em estruturas que experimentaram recentemente uma mudança evolutiva rápida e considerável. Darwin vê isso como um processo dinâmico. Com tempo suficiente – depois que a estrutura atingiu sua extensão máxima de desenvolvimento –, a seleção elimina a maioria dos desvios e a característica é fixada.[320]

Em qualquer momento que não conseguir descobrir o significado de um termo, recorra a recursos externos para compreendê-lo melhor.

Quanto mais termos difíceis houver em um livro, mais tempo você levará para concluir a primeira leitura. Não desanime. Para livros

científicos, a primeira leitura é a mais difícil; o segundo e o terceiro níveis de investigação serão muito mais rápidos (e fáceis) se você usar o tempo necessário nesta etapa para compreender exatamente sobre o que o livro está falando.

Destaque qualquer coisa que ainda o deixar confuso e continue a leitura. Provavelmente, algumas páginas, subcapítulos ou mesmo capítulos inteiros ainda poderão deixá-lo confuso. Não deixe que isso o detenha. Reserve um tempo razoável para procurar definições, e então, se continuar confuso, marque ou dobre a página e siga adiante.

Nessa primeira leitura, seu objetivo é chegar ao fim. Nos melhores livros de ciências, o último capítulo é o mais claro e direto, pois o autor – após concluir a árdua e difícil tarefa de apresentar as evidências e extrair conclusões delas – está livre para explicar o significado disso tudo. A conclusão não é só (normalmente) mais fácil de ler, mas tende, também, a esclarecer tudo o que veio antes: uma vez que você sabe o rumo que o livro está tomando, fica mais fácil dar sentido aos detalhes que passam pelo caminho.

SEGUNDO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO LÓGICO

Volte às partes que você marcou e descubra o que significam. Uma vez que tiver chegado à última página, você está pronto para voltar e ler aqueles trechos confusos.

Eles são *tecnicamente* confusos? Se você simplesmente não compreende os conceitos, chame outros especialistas para ajudar. Pesquise explicações na internet, procure nos *sites* de universidades e trechos de livros já publicados, já que esses tendem a ser fontes mais confiáveis do que blogues ou páginas pessoais. Você também pode

consultar enciclopédias, revistas científicas, livros – como *Biologia de Campbell* (Artmed, 2015) e *Química: A Ciência Central* (vários autores, Pearson Universidades, 2016) – e dicionários, como *Dicionário Oxford de Ciências da Natureza* (Oxford, 2012).

Eles são *linguisticamente* confusos? Tente reescrever o trecho com as próprias palavras. Comece com uma paráfrase frase a frase, e depois tente resumi-la em um único parágrafo.

Um método similar que muitos leitores acham útil é transformar o texto em uma série de perguntas. Tente identificar o principal tópico de cada parágrafo; enumere o tópico com um número romano (I, II, III...) e, então, pergunte a si mesmo: quais são as informações mais importantes *sobre* essa ideia? Atribua letras maiúsculas (A, B, C...) a essas ideias. Se necessário, identifique os detalhes de cada ideia e liste-os em números arábicos (1, 2, 3...).

Defina a área de pesquisa. Que conjunto de fenômenos, exatamente, o autor está estudando? A que campo da ciência esses fenômenos pertencem? A *Física* de Aristóteles é uma tentativa de elaborar uma teoria unificada do universo, envolvendo astronomia, cosmologia, física, biologia e matemática. *Diálogos*, de Galileu, traz tanto a física quanto a astronomia para o jogo. O *T.rex* de Walter Alvarez – último livro de nossa lista – baseia-se na experiência do autor como geólogo, mas a paleontologia exerce um papel fundamental em suas pesquisas, e o próprio Alvarez atualmente ministra um curso sobre cosmologia (Big History [Grande História]).

Primeiramente, identifique a obra entre as divisões científicas principais: ciências da terra, astronomia, biologia, química, física. Em seguida, investigue por algum tempo as subdivisões de cada uma delas.

Para isso, a *Wikipedia* pode ser bastante útil, já que ela oferece diversas tabelas e esquemas que conectam as ciências; você também pode utilizar uma enciclopédia científica ou pesquisar na internet sobre os “ramos da ciência”.

Agora tente identificar as subdivisões das ciências que a obra em questão envolve. Você pode passar quanto tempo achar necessário nessa tarefa, muito ou pouco; pode desenhar diagramas ou organogramas por conta própria, se lhe parecer útil; ler um pouco sobre os tipos de trabalho desenvolvidos em cada campo; ou apenas identificá-los e seguir adiante. Cada área da ciência tem as próprias convenções; cada uma tem a própria história, enraizada num ponto particular do tempo; cada uma prioriza certo tipo de evidência, o que leva ao próximo passo...

Que tipo de evidência o escritor menciona? As conclusões do autor são baseadas em observações, como os estudos microscópicos de Hooke ou as anotações de Darwin sobre as espécies observadas nas Ilhas Galápagos? Se sim, como foram feitas essas observações? Pessoalmente? Reunidas com base em obras de outros autores? Que tipos de auxílios e instrumentos foram usados? Esses instrumentos não poderiam gerar nenhuma distorção à observação? Que tipo de distorção?

As conclusões são experimentais, estabelecidas em um laboratório e levadas adiante sem que houvesse o teste de outra hipótese particular? Onde esses experimentos foram feitos, e por quem? Quantas vezes foram repetidos? Foram confirmados por outros cientistas? (Talvez você precise fazer uma pequena pesquisa externa para responder a essa questão.)

Qual o papel da anedota? *Primavera Silenciosa*, de Rachel Carson, oferece evidências experimentais e observacionais para demonstrar a

destruição causada por pesticidas, mas também se fia em um conjunto de histórias, como as contadas pelos residentes do sudeste do Michigan sobre a disseminação de besouros japoneses em 1959. (“Uma mulher [...] relatou que, ao voltar para casa depois da igreja, observou um número alarmante de pássaros mortos [...] um veterinário local relatou que seu consultório estava repleto de clientes com seus cães e gatos repentinamente adoentados.”)

Identifique onde o trabalho é indutivo e as áreas em que é dedutivo. O autor inicia com uma “grande ideia” e então a desdobra em ideias específicas, como Aristóteles e Alfred Wegener? Este é o método indutivo: inicia-se com um conceito amplo ou uma teoria geral e depois procura evidências que o sustentem. Ou, então, o autor começa com observações isoladas, fatos inconvenientes, resultados experimentais que não podem ser explicados pelas teorias em voga, e então amplia para uma hipótese mais abrangente? Se sim, a natureza do trabalho é essencialmente dedutiva.

A despeito do aumento do pensamento dedutivo na ciência moderna, quase todos os pesquisadores também fazem uso do pensamento indutivo, e a relação entre ambos é complexa. Walter Alvarez encontrou irídio onde ele não deveria estar; isso o levou a supor que talvez um cometa ou asteroide tenha colidido com a Terra (dedutivo). Se um cometa tiver mesmo colidido com a Terra, o impacto deve ter formado uma cratera; então, ele passou anos e anos procurando a cratera de impacto. Essa busca fez com que ele interpretasse as camadas sedimentares da Península de Yucatán em relação a esse impacto, o que, por fim, levou-o a concluir que havia descoberto a cratera. Isso tudo é

indução: inicia-se com a convicção de que existe uma cratera, e depois procuram-se evidências que sustentem essa teoria.

Sinalize qualquer trecho que soe como uma conclusão. “Acredito”, escreve Darwin, ao rejeitar a teoria de Lamarck do uso e desuso em favor de sua própria variação por meio da seleção natural, “que os efeitos do hábito estão bastante subordinados aos efeitos da [...] seleção natural.”

Para a nossa sorte, Darwin inicia muitas de suas declarações conclusivas com “acredito”, mas a afirmação de uma conclusão pode assumir diversas formas. “O universo certamente irá se expandir por um tempo”, escreve Steven Weinberg. “Assim, é óbvio que, se queremos obter conhecimento científico da natureza”, conclui Aristóteles, “devemos começar tentando definir os seus princípios”. E James Lovelock nos diz: “A teoria de Gaia desenvolveu-se ao ponto em que, agora, pode-se demonstrar, com o auxílio de modelos numéricos e computadores, que uma cadeia diversificada de predadores e presas é um ecossistema mais forte e estável do que uma única espécie isolada ou um pequeno grupo de relações muito limitadas”.

Procure as seguintes palavras e expressões:

Portanto... [ou *assim*, ou outras palavras semelhantes – Darwin gostava de *logo*]

Está claro que...

Acredito que...

Agora sabemos que...

Fica, então, demonstrado que...

Certamente...

É óbvio que...

Daí, concluímos que...

Os cientistas concordam que...

Uma vez que tiver localizado as conclusões, anote-as (com as suas próprias palavras, se preferir) em seu diário.

Agora você está pronto para iniciar o último nível de investigação.

O TERCEIRO NÍVEL DE INVESTIGAÇÃO: LEITURA NO ESTÁGIO RETÓRICO

Para não cientistas, não é fácil responder à mais básica questão do estágio retórico: *Você concorda?*

É certo que você até pode tentar avaliar a conexão entre evidências e conclusões, fazendo uso das técnicas sugeridas nas páginas 257-267 do capítulo sobre história. Mas a escrita científica, particularmente no século XX e depois, cita evidências impossíveis de serem avaliadas por leitores leigos. Se estiver determinado a pôr à prova as conclusões de Galileu, pode derrubar dois pesos diferentes de seu terraço e observá-los caindo no chão; mas a maioria de nós não terá muita sorte ao tentar reproduzir o salto quântico de um átomo em decaimento ou as equações não lineares de um sistema caótico.

Assim, o último estágio de interação com o texto deve ser um pouco mais filosófico. Quando Steven Weinberg nos diz que o universo presente “enfrenta a extinção futura por um calor insuportável ou infinito”, os não físicos são obrigados a levar em conta o que ele diz. Porém, quando ele acrescenta que “descobrir o significado dos dados” acumulados pela ciência é “uma das poucas coisas que eleva a vida humana um pouco acima do nível da farsa”, devemos nos sentir à vontade para discordar e argumentar.

Considere elaborar duas grandes perguntas para cada obra.

Que metáforas, analogias, histórias e outras técnicas literárias aparecem, e por que elas aparecem? O primeiro capítulo de *Os Três Primeiros Minutos* se inicia, inesperadamente, com o mito de origem

viking que encontramos no *Edda*: o universo surgiu quando uma vaca começou a lamber o sal do gelo. Essa é uma abertura mais do que envolvente e atraente para o leitor – como deixa clara a conclusão de Weinberg (“Homens e mulheres já não se contentam mais com contos de deuses e gigantes”). Weinberg não está escrevendo apenas a respeito dos três primeiros minutos; está fornecendo uma história alternativa da criação, uma história que pode substituir todas as explicações religiosas.

Em outras palavras, metáforas e narrativas nos dão pistas a respeito do argumento principal do autor. Na cena inicial de *Primavera Silenciosa*, Rachel Carson logo estabelece um contraste entre a boa vida no passado rural e o mundo das indústrias químicas – uma sociedade comercial, industrial e artificial. Até mesmo a metáfora que Einstein coloca no início de *Teoria da Relatividade* aponta ao leitor a base da teoria do conhecimento de Einstein: “Na época de escola”, ele escreve, “muitos de vocês que leem este livro foram apresentados ao nobre edifício da geometria de Euclides, e vocês se lembram – talvez com mais respeito do que amor – da estrutura magnífica, da imponente escadaria na qual vocês eram perseguidos por professores conscienciosos durante horas incontáveis”. Os degraus conduzem a níveis mais altos, a níveis *magníficos*: a matemática é uma sequência de degraus que devemos ultrapassar para encontrar a verdade.

Encontre as metáforas, as histórias, as narrativas. Pergunte a si mesmo: por que *esta* metáfora? Por que esta história específica? O que ela me diz a respeito das teorias do autor?

Há conclusões abrangentes? Isaac Newton afirmou que, enquanto pudesse explicar o que era a gravidade, ele não sentia a necessidade de

explicar *por quê*. Ele não queria explicar a natureza do cosmos. Queria apenas descobrir suas leis.

Ele era a minoria. Muitos dos livros da lista vão bem além dos limites forjados por Newton – da insistência de Lucrecio de que todas as crenças religiosas obscurecem a mente à especulação de que uma teoria unificada da física poderia, de fato, responder “a questão sobre por que nós e o universo existimos”.

Que textos abrangem essas afirmações sobre a natureza humana, o propósito definitivo da existência, o *porquê* do cosmos? Que afirmações são essas? Você concorda com elas? Se sim, é porque o autor o convenceu da lógica dessas afirmações a partir das evidências apresentadas? E, se você discorda, por que discorda?

LISTA COMENTADA DE LIVROS CIENTÍFICOS

Os livros a seguir foram escolhidos não para lhe apresentar um panorama abrangente das maiores descobertas da ciência (para isso seria necessária uma lista muito mais extensa), mas para realçar os caminhos através dos quais *pensamos* na ciência. É uma lista para não especialistas, portanto, livros canônicos que sejam muito técnicos e repletos de equações (*Elementos*, de Euclides, por exemplo) não fazem parte dela.

Não é necessário ler cada palavra dos textos mais antigos. Uma folheada em Hipócrates lhe dará uma boa noção de seu método; a *Física*, de Aristóteles, certamente não precisa ser dominada em todos os seus aspectos para que você possa seguir em frente; e, se observar por algum tempo as ilustrações de *Micrographia*, estará perfeitamente equipado para compreender as ideias revolucionárias de Robert Hooke.

De *Primavera Silenciosa* em diante, muitos dos livros estão disponíveis em áudio. Porém, quase todos contêm gráficos, ilustrações e tabelas que auxiliam a sua compreensão – então, considere os audiolivros uma estratégia complementar.

HIPÓCRATES

ARES, ÁGUAS E LUGARES

(460-370 A.C.)

Edição recomendada: Há uma tradução do tratado de Hipócrates em *Textos hipocráticos: O doente, o médico e a doença*. Org. Henrique Cairus e Wilson A. Ribeiro. Rio de Janeiro, Fiocruz, 2005.

Versão *on-line* disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/9n2wg/pdf/cairus-9788575413753.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020.

Certa vez, o neurocientista Charles Gross caracterizou a medicina hipocrática como uma combinação de “ausência de superstição, descrição clínica exata, ignorância da anatomia e uma fisiologia que, em grande parte, é uma mistura de falsa analogia, especulação e teoria humoral”.^[321] Todas essas características aparecem em sua plenitude em *Ares, Águas e Lugares*.

“Quem quiser investigar corretamente a medicina”, inicia o tratado, “deve fazer o seguinte: primeiramente, deve levar em consideração [...] os ventos, [...] as propriedades das águas, [...] e a terra”. As curas para as diversas doenças do corpo humano não serão encontradas em orações, mas em uma compreensão melhor de seu mundo natural.

Dessa forma, o médico deve compreender o ambiente em que se encontram os seus pacientes: ventos, águas, temperaturas e a altitude de certas cidades determinam a saúde de seus habitantes. Cada local tem seu tipo particular de ar e de água; então, cada um também tem seus tipos particulares de doenças. Uma cidade que esteja exposta a ventos

meridionais, por exemplo, estará repleta de homens e mulheres letárgicos que não comem nem bebem muito, e sofrem de excesso de fleuma; os bebês estão sujeitos a convulsões e à asma, e as doenças mais comuns são disenteria, diarreia, febre de inverno e hemorroidas. Por outro lado, as cidades abrigadas dos ventos do sul, mas abertas aos ventos setentrionais, têm águas frias e duras. Seus habitantes sofrem de *ausência* de fluidos corporais adequados; os homens são propensos à constipação, as mulheres costumam ter problemas para amamentar os bebês, e todos estão sujeitos a sangramentos nasais e derrames. Para tratar esses pacientes, o médico deve primeiro analisar o contexto natural, e então levar os doentes de um clima a outro para incentivar a produção e o equilíbrio dos humores apropriados.

Em meio a essas teorizações, há observações perfeitamente válidas; por exemplo, de que águas “pantanosas, estagnadas” e com “um cheiro forte” são prejudiciais e podem causar doenças. A medicina hipocrática atribuiu essa insalubridade ao desequilíbrio humoral: águas malcheirosas produzem muita bile, o que faz adoecerem aqueles que as tomam. Esta era, é claro, uma explicação equivocada. Mas o médico hipocrático pôde ao menos *notar* a conexão entre a água ruim e o incômodo estomacal do paciente. Na busca das causas naturais para seus efeitos naturais, a abordagem hipocrática dá o primeiro grande passo para além do pensamento mágico.

ARISTÓTELES

FÍSICA

(APROXIMADAMENTE 330 A.C.)

Edição recomendada: Livros I e II, *Física*. Trad. Lucas Angioni. São Paulo, Editora da Unicamp, 2009.

A *Física* é dividida em oito volumes, mas os dois primeiros são os mais importantes. O Livro 1 estabelece o método científico de Aristóteles: ele recomenda começar com a nossa compreensão geral do universo (“as coisas que são mais reconhecíveis para nós”) e partir dessas ideias gerais para o exame específico (sempre moldado por nossa compreensão prévia) de coisas ou fenômenos específicos (“mais claros e reconhecíveis pela natureza”). Esse é o raciocínio dedutivo (inicia-se a partir de verdades gerais e conduz o pensamento para chegar a conclusões logicamente necessárias), e não o indutivo (que inicia a partir de observações particulares e conduz o raciocínio em direção a uma explicação geral que o confirme). A ciência moderna apoia-se no raciocínio indutivo, mas só a partir do século XVI o raciocínio dedutivo cederia espaço ao seu rival.

O Livro 2 define “natureza” nos termos do princípio de mudança interna: as coisas naturais contêm em si um princípio de movimento, enquanto as coisas construídas pelo homem (“arte”), não. Um broto cresce e vira uma grande árvore graças a esse princípio intrínseco de movimento; uma casa ou uma cama, embora sejam feitas de madeira, nunca crescem e se transformam em nada; são peças artísticas, e continuam sendo uma casa e uma cama. O princípio de movimento tem um propósito: o movimento impulsiona as coisas da natureza, inexoravelmente, em direção a um fim predeterminado.

Ao longo da *Física*, Aristóteles presume que o mundo está evoluindo para algo melhor. Claro que isso não é a mesma coisa que, hoje, entendemos por evolução: a evolução biológica moderna não tem um objetivo predeterminado, nenhum projeto geral. A ciência de Aristóteles, por outro lado, é *teleológica*, convencida de que a natureza se desenvolve, propositadamente, em direção a um fim mais pleno,

totalmente realizado. Mas esse fim não era (como a ciência medieval, iniciada com o cristianismo, presumiria) estabelecido por um Criador. Um broto transforma-se em árvore porque a sua “*arvoridade*” é inerente a ele. Para Aristóteles, a teleologia não é uma força externa norteadora, mas uma potência interna.

LUCRÉCIO

DA NATUREZA DAS COISAS

(60 A.C.)

Edições recomendadas: *Os Pensadores – Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca, Marco Aurélio.*

Trad. Agostinho da Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1985. (O texto de Lucrecio é um dos coligidos no volume, encontrado facilmente em sebos. Originalmente, Lucrecio escreveu em versos; o tradutor optou por verter em forma de prosa.

Os trechos citados abaixo foram retirados dessa edição.)

Da Natureza das Coisas. Lisboa, Relógio d'Água, 2015.

Lucrecio propõe três posições-chave. Primeiro, que a religião é mera superstição: “E, para início, tomaremos como base que não há coisa alguma [na Natureza]”, ele escreve, “que tenha jamais surgido do nada por qualquer ação divina” (I.148-149). A crença nos deuses obscurece a mente, torna impossível aos pensadores o alcance de qualquer compreensão verdadeira ou acurada do mundo. O Livro Um começa com um louvor a Epicuro, o primeiro homem que ousou ensinar que os deuses não controlavam a vida comum, e prossegue desenvolvendo uma filosofia de total materialismo. Eliminar a crença no divino, argumenta Lucrecio, abre os olhos da mente: “dispersam-se os terrores do ânimo”, ele explica, no Livro Três, “apartam-se as muralhas do mundo, e vejo como tudo se faz pelo espaço inteiro” (3.16-17).

Em segundo lugar, um princípio degenerativo está em ação no universo. Todas as coisas são continuamente atingidas por uma chuva

contínua de átomos, que as desgasta; assim, no fim, tudo no cosmos irá decair (“assim também as muralhas à volta do grande mundo, tomadas de assalto, cairão em ruínas e em desfeitos escombros”) (2.1145-1147). O Livro Dois é uma das primeiras tentativas de estabelecer a filosofia da entropia.

Terceiro ponto: não há um plano no universo. Todo ele nasceu de uma colisão ocasional de partículas atômicas que constituem o mundo. O Livro Cinco explica toda a história humana a partir da aleatoriedade: “De fato”, resume Lucrécio, “não foi por um plano ou em virtude de uma inteligência sagaz que os elementos das coisas se colocaram por sua ordem” (5.419-420). Nenhuma outra explicação dá conta dos aspectos aleatórios que Lucrécio identifica no mundo ao seu redor: um lugar inóspito, sem futuro, mortal.

NICOLAU COPÉRNICO

COMMENTARIOLUS

(1514)

Edição recomendada: *Commentariolus – Pequeno Comentário de Nicolau Copérnico sobre suas Próprias Hipóteses acerca dos Movimentos Celestes*. Introdução, tradução e notas: Roberto de Andrade Martins. São Paulo/Rio de Janeiro, Nova Stella/Coppe, Mast, 1990.

O *Commentariolus* começa com uma breve apresentação do problema em discussão: mesmo com a ação dos excêntricos, epiciclos e equantes, os planetas não se movem em “velocidade uniforme”. O problema seria parcialmente solucionado, explica Copérnico, se o sol estiver no centro do universo.

Grande parte do *Commentariolus* dedica-se a explicar esse novo universo, mas Copérnico também aborda o movimento da Terra, que se dá em três níveis: ela “gira anualmente em um grande círculo ao redor do sol”, gira ao redor de seu próprio eixo, e também se inclina de um

lado para o outro, ao longo das estações. Esses movimentos fazem que “todo o universo” pareça “girar em uma velocidade enorme” ao redor da Terra, mas isso, conclui Copérnico, não passa de ilusão: “O movimento da Terra explica todas essas mudanças de maneira menos surpreendente”.

Do início ao fim, o *Commentariolus* empenha-se a encontrar a explicação mais simples. No entanto, à medida que Copérnico segue investigando o movimento de cada planeta, ele se vê construindo mais e mais estruturas ao redor do sol, um complexo cada vez mais interligado de esferas. Eventualmente, sua explicação simples o envolve em uma conclusão terrivelmente complicada: “Ao todo”, explica, “trinta e quatro círculos são suficientes para explicar a estrutura do universo e a dança completa dos planetas”.

FRANCIS BACON

NOVUM ORGANUM

(1620)

Edições recomendadas: *Novo Órganon*. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo, Edipro, 2014.

Novum Organum. Tradução e notas: José Aluysio Reis de Andrade. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000047.pdf>. Acesso em: 22 out. 2020.

(Essa mesma tradução também pode ser encontrada no volume de Bacon da coleção *Os Pensadores*.)

Desde Aristóteles, o raciocínio dedutivo dominou a prática da ciência. Bacon dedicou-se a superar isso. Na capa da primeira edição de *Novum Organum*, Bacon colocou um navio – seu novo método indutivo – para navegar triunfante entre as Colunas de Hércules: as colunas mitológicas que marcam o alcance mais distante da jornada de Hércules

para o “oeste distante”, as fronteiras mais longínquas do mundo antigo, a maior extensão do antigo conhecimento.

O Livro I começa com “Aforismos”, breves afirmações que expõem as discordâncias de Bacon em relação aos métodos aplicados às ciências naturais. O raciocínio dedutivo, Bacon observa, tende a reforçar quatro modos imprecisos de pensamento. Ele os chama de “Ídolos da Tribo” (pressupostos gerais que toda a comunidade aceita como senso comum e não os questiona mais), “Ídolos da Caverna” (pressupostos que parecem naturais a pensadores isolados por causa de sua educação peculiar, ou da sua experiência, ou tendências inatas), “Ídolos do Mercado” (a descuidada suposição de que palavras e definições têm o mesmo significado a todos os ouvintes) e “Ídolos do Teatro” (pressupostos baseados em sistemas filosóficos estabelecidos em tempos antigos). Na seção 82, ele apresenta sua proposta de buscar o conhecimento, os três passos que (eventualmente) se transformaram no método científico moderno.

O Livro II desenvolve e expande o tema principal de Bacon: se os homens pudessem apenas “renunciar às opiniões e noções recebidas” (todos aqueles ídolos), e “abster a mente por um tempo das maiores generalizações”, a “própria e genuína força da mente” transmitiria conhecimento. Não é necessário ler todo o Livro II, que dissecou diversos processos físicos para provar o ponto de vista de Bacon e termina com a tentativa do autor de dividir o estudo da história natural em categorias.

GALILEU GALILEI

DIÁLOGO SOBRE OS DOIS MÁXIMOS SISTEMAS DO MUNDO PTOLOMAICO E

COPERNICANO

(1632)

Edição recomendada: *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo Ptolomaico e Copernicano*. Trad. Pablo Rubén Mariconda. São Paulo, Editora 34, 2011.

Na época em que Galileu publicou o *Diálogo*, o Cardeal Bellarmino já havia falecido, mas a Inquisição ainda estava viva e em ação, e por isso o texto foi desenvolvido como uma discussão hipotética entre três amigos sobre a possibilidade de provar que o modelo heliocêntrico geocinético seria, teoricamente, a melhor imagem possível do universo.

O modelo copernicano é defendido pelos criteriosos e inteligentes personagens Salviati e Sagredo; e todas as opiniões aprovadas pela Inquisição são verbalizadas pelo personagem menos simpático dos três, o ignorante e claramente incompetente Simplicio, cegamente leal a Aristóteles, disposto a ignorar a própria razão. O truque foi suficiente para fazer o *Diálogo* passar pelo primeiro censor, o teólogo dominicano Niccolo Ricciardi – embora Ricciardi insistisse em acrescentar um prefácio que reconhecesse as objeções da Igreja ao heliocentrismo como teoria válida. Ele também exigiu uma ressalva no final, alertando que as marés poderiam ser compreendidas sem recorrer à teoria da Terra em movimento.

Prontamente, Galileu acrescentou um prefácio altamente sarcástico (“Muitos anos atrás, foi publicado em Roma um édito salutar que, para evitar as perigosas tendências de nossos tempos, impôs um oportuno silêncio à [...] opinião de que a Terra se move”), e colocou na voz de Simplicio uma declaração final de que Deus, “com Seu poder e sabedoria infinitos”, era quem provavelmente fazia as marés se moverem “de tantas maneiras que a nossa mente não consegue imaginar”. Isso satisfez o censor temporariamente, mas não enganou os colegas cientistas de Galileu.

Os *Diálogos* estão divididos em quatro livros de discussões, cada uma delas ocorrendo ao longo de um dia. As discussões do Primeiro e do Segundo dias são as mais importantes; o Terceiro e o Quarto dias se aprofundam nas questões de movimento estabelecidas nas primeiras duas partes.

ROBERT HOOKE

MICROGRAPHIA

(1665)

Edição recomendada: Não há edição em português.

Embora muitas edições de *Micrographia* estejam disponíveis, poucas delas reproduzem as impressionantes ilustrações em tamanho original ou com uma impressão que dê conta de todos os detalhes. A melhor maneira de conhecê-las é o Octavo CD, com digitalizações perfeitas das páginas originais em PDF, que podem ser aumentadas, rotacionadas e vistas em preto e branco ou em cores (Octavo Digital Rare Books, CD-ROOM, 1998). No entanto, o texto em si, escrito em inglês arcaico e não atualizado, é muito difícil de compreender nessas digitalizações. Vale a pena adquirir uma das três versões gratuitas do *e-book* (como as que podem ser encontradas no *site* Project Gutenberg) ou uma edição física (Cosmo Classics, 2007) para ler os ensaios que acompanham as imagens.

Primeiro, leia o Prefácio, em que Hooke explica a relação entre os sentidos e a faculdade da razão. Então, reserve algum tempo para observar as imagens de Hooke. As primeiras 57 ilustrações e observações são microscópicas; as últimas três, da luz refratada, das estrelas e da lua, são telescópicas.

Ao longo de *Micrographia*, Hooke usa as suas observações acuradas – a ampliação dos sentidos por meios artificiais – como o lugar de lançamento de novas maneiras de pensar. No fim das contas, seus instrumentos fazem ampliar a *razão* humana, e não apenas os sentidos. A observação aproximada conduz a novas teorias; novas teorias abrem espaço a novos paradigmas.

Utilizando o sistema circulatório de William Harvey como analogia, Hooke explica em seu *Prefácio* que a verdadeira filosofia natural

se inicia com as Mãos e os Olhos, e segue adiante através da Memória, para ser desenvolvida pela Razão; ela não deve parar por ali, mas voltar novamente às Mãos e aos Olhos, e então, pela passagem contínua de uma Faculdade a outra, deve ser conservada e fortalecida ao longo da vida, assim como o é o corpo humano por meio da circulação sanguínea entre as diversas partes do corpo, os Braços, os Pés, os Pulmões, o Coração e a Cabeça. Uma vez que esse método fosse seguido com diligência e atenção, não haveria nada que não seria intrínseco à força e à inteligência humanas [...]. Falar e discutir argumentos logo se transformaria em trabalho; todos os sonhos de Opiniões e naturezas metafísicas universais, que o capricho dos cérebros sofisticados criaram, seriam logo ignorados e dariam lugar a consistentes Histórias, Experimentos e Obras. E, como no início a humanidade sofreu a sua queda ao provar da proibida Árvore do Conhecimento, então nós, a sua posteridade, talvez possamos ser em parte reabilitados seguindo o mesmo caminho, não apenas na observação e contemplação, mas provando também os frutos do conhecimento natural, que nunca nos foram proibidos.

Instrumentos e auxílios deixam de ser meras extensões dos sentidos; eles se tornam, para Hooke, a Árvore do Conhecimento, o caminho para a perfeição.

ISAAC NEWTON

“LEIS” E “GENERAL SCHOLIUM” DE

PRINCÍPIOS MATEMÁTICOS DE FILOSOFIA NATURAL

(PHILOSOPHIAE NATURALIS PRINCIPIA MATHEMATICA)

(1687/1713/1726)

Edições recomendadas: *Principia: Princípios Matemáticos de Filosofia Natural*. Livro I. Trad. Trieste Ricci, Leonardo Gregory Brunet, Sônia Terezinha Gehring e Maria Helena Curcio Célia. São Paulo, Edusp, 2018.

Princípios Matemáticos de Filosofia Natural: O Sistema do Mundo. Livros II e III. Trad. André Koch Torres Assis e Fábio Duarte Joly. São Paulo, Edusp, 2018.

Os três livros do *Principia* expõem as regras por meio das quais a gravidade funciona. Do início ao fim, Newton apresenta e desenvolve os

três princípios (“Leis do Movimento”). A Lei da Inércia estabelece que objetos em movimento tendem a permanecer em movimento, e objetos em repouso tendem a permanecer em repouso (a menos que sobre eles seja aplicada uma força externa). A Lei da Aceleração afirma que, quando uma força é aplicada sobre uma massa, há uma aceleração – quanto maior a massa, maior a força necessária para gerar aceleração. E a Lei da Ação e Reação afirma que, para toda ação, há uma reação igual e contrária. Os Livros I e II desenvolvem essas leis do movimento, tanto de modo abstrato (sem a presença de atrito) quanto com a presença da resistência; as páginas restantes do *Principia* acrescentam a gravidade como força universal.

As Leis do Raciocínio explicam por que Newton pode ter certeza de que essas leis funcionam em qualquer lugar do universo. Ele estava preocupado com a acusação de seus críticos de que estivesse criando um “romance ingênuo” em vez de uma hipótese verificável. Assim, nas Leis, Newton dedica-se a demonstrar que conclusões experimentais podem ser generalizadas para se chegar além do escopo dos experimentos individuais.

Então, no “General Scholium” (que também contém a famosa discussão a respeito do lugar de Deus na filosofia natural), Newton coloca limites em seu método. A gravidade, ele explica, é uma força

que penetra até os centros do sol e dos planetas sem qualquer diminuição de seu poder de ação, e que age não em proporção à quantidade das *superfícies* das partículas sobre as quais age [...] mas em proporção à quantidade de matéria *sólida*, e cuja ação se estende a todos os lugares a distâncias incalculáveis, sempre diminuindo de acordo com as áreas das distâncias.

Porém, ele adverte, “ainda não determinei a causa da gravidade”. Ele poderia deduzir as leis da gravidade de seus experimentos sobre a Terra, mas a *razão* da gravidade estava além de seu alcance. Ele tampouco

sentiu que era necessário explicar *por que* ela existe: “É suficiente”, conclui, “saber que a gravidade realmente existe e age de acordo com leis que estabelecemos, e que ela é suficiente para explicar todos os movimentos dos corpos celestes e dos nossos oceanos”. Para ampliar o alcance do método experimental pelo universo ele também foi cuidadoso em estabelecer um limite ao outro lado: a ciência pode dizer *o quê*, mas não tem qualquer responsabilidade de dizer *por quê*.

GEORGES CUVIER

DISCURSO PRELIMINAR

(1812)

Edição recomendada: Não há edição em português.

https://www.academia.edu/42354289/Tradu%C3%A7%C3%A3o_da_obra_de_Georges_Cuvier_Discurso_sobre_as_revolu%C3%A7%C3%B5es_da_superf%C3%ADcie_do_Globo_Discours_sur_les_r%C3%A9volutions_de_la_surface_du_Globe_1825_contendo_Determina%C3%A7%C3%A3o_das_aves_denominadas_%C3%ADbis_pelos_antigos_eg%C3%ADpcios. Acesso em: 23 out. 2020.

O *Discurso Preliminar* nasceu do compromisso de Cuvier com o método baconiano. Trabalhando na classificação do “cemitério” de fósseis do Museu Nacional de História Natural, em Paris, ele descobriu espécies que já não existiam mais. Ele não sabia explicar *por que* elas se extinguiram e não tinha nenhuma teoria abrangente da vida em mente; em vez disso, analisou cada fóssil específico e o estrato terrestre em que foi encontrado. Cada vez mais, isso o levou a crer que “o mundo não foi sempre como é hoje”. Os estratos eram páginas de um livro sobre o passado da Terra que poderiam ser lidas pelos mais perspicazes, e a leitura de Cuvier o conduziu a algumas proposições:

A vida nem sempre existiu sobre o globo.

Houve diversas mudanças sucessivas de estado, do mar para a terra, da terra para o mar.

Muitas das revoluções que modificaram o estado do mundo foram repentinas.

Valendo-se apenas das evidências que tinha diante de si, Cuvier partiu da observação para a hipótese: o passado é pontuado por uma série de eventos catastróficos.

CHARLES LYELL

PRINCIPLES OF GEOLOGY [PRINCÍPIOS DE GEOLOGIA]

(1830-1832)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, o texto original de 1830 pode ser lido na internet ou baixado em PDF. Há, também, a edição impressa da Penguin, editada por John A. Secord (London, Penguin Books, 1998).

A maioria das edições disponíveis de *Principles of Geology* traz os três volumes, escritos entre 1830 e 1832. Originalmente, Lyell havia planejado escrever apenas dois, um deles abordando seus princípios gerais (Volume 1), e o segundo para organizar provas geológicas mais específicas (o atual Volume 3). Mas, eventualmente, ele percebeu que seria necessário oferecer alguma explicação sobre os registros fósseis; então, acrescentou um novo volume entre eles (o atual Volume 2). Você precisa ler apenas o Volume 1, em que são apresentados os princípios básicos de Lyell; as observações específicas dos livros 2 e 3 já foram bastante superadas.

Nos 26 breves capítulos do Volume 1, Lyell estabelece três princípios interligados de geologia, agora geralmente conhecidos com os nomes de *atualismo*, *anticatastrofismo* e (mais estranho de todos) *a Terra como sistema de estado estacionário*.

Atualismo: toda força que agiu no passado ainda está em ação (e pode ser observada) no presente.

Anticastrofismo: essas forças não agiram com mais intensidade no passado; seu *grau* não mudou.

A Terra como sistema de estado estacionário: a história da Terra não tem direção nem progressão; todos os períodos são essencialmente os mesmos.

Lyell recusou-se a considerar a ideia de que quaisquer acontecimentos extraordinários tenham exercido um papel na história da Terra – nenhuma enchente, asteroide ou mesmo aquecimento ou resfriamento, além do que pode ser observado nos dias atuais. “*Nenhuma causa*”, escreveu, “desde o tempo mais remoto ao qual podemos olhar, jamais agiu até o presente, além daquelas que estão *agora em ação* [...] elas nunca agiram em diferentes graus de energia daqueles nos quais agem atualmente”.

Dois anos depois, o clérigo e filósofo natural inglês William Whewell categorizou os princípios de Lyell com o nome pelo qual passaram a ser conhecidos desde então: *uniformitarianismo*.

CHARLES DARWIN

A ORIGEM DAS ESPÉCIES

(1859)

Edição recomendada: *A Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural ou A Preservação de Raças Favorecidas na Luta pela Vida*. Trad. Daniel Moreira Miranda; prefácio, revisão técnica e notas Nelio Bizzo. São Paulo, Edipro, 2018.

A jornada de cinco anos de Darwin a bordo do *HMS Beagle* começou com uma certeza: “Quando eu estava a bordo do *Beagle*”, ele escreveu depois, “acreditava na permanência das espécies”. Ele presumia que os diferentes tipos de animais sempre haviam existido. Porém, à medida que tomava notas sobre a vasta variedade de criaturas vivas que encontrava, sua inquietude crescia. O que *eram* as espécies? De onde tinham vindo? Por que surgiram tantas espécies diferentes? Enquanto preparava suas notas para publicação (de *Journals and Remarks*, de 1829 – atualmente conhecido como *The Voyage of the Beagle* [A

Viagem do Beagle]), ele se convenceu de que “muitos fatos indicavam a origem comum das espécies”.

Ele ainda trabalhava nessas questões em 1858, quando recebeu uma carta do explorador britânico Alfred Russel Wallace, catorze anos mais novo. Wallace havia coletado as próprias observações sobre dezenas de milhares de espécies diferentes e chegara à conclusão de que as espécies mudam, ou se desenvolvem, graças às pressões do ambiente. “No fim das contas”, Wallace escreveu, “os mais adaptados sobrevivem”.

Dos efeitos das doenças, os mais saudáveis escaparam; dos inimigos, os mais fortes, os mais velozes, ou os mais espertos; da inanição, os melhores caçadores, ou aqueles com a melhor digestão; e assim por diante. De repente, ocorreu-me que esse processo automático necessariamente aperfeiçoaria a raça, pois, a cada geração, os inferiores seriam inevitavelmente dizimados e os superiores permaneceriam – ou seja, os mais adaptados sobreviveriam.[322]

Wallace havia enviado seu ensaio, “On the Tendency of Varieties to Depart Indefinitely From the Original Type” [Da Tendência de as Variedades se Afastarem Indefinidamente do Tipo Original], na mesma carta para Darwin, pedindo a ele que o passasse adiante a outros filósofos naturais que pudessem ter algum interesse.

De forma independente, Darwin havia chegado à mesma conclusão. Ele enviou a carta de Wallace à Linnean Society of London, um clube centenário de discussão de história natural, junto com um resumo de suas próprias conclusões. Em agosto de 1858, as teorias de Wallace e Darwin foram impressas lado a lado na publicação da Linnean Society.

No ano seguinte, Darwin, impulsionado pela descoberta do princípio da seleção natural, enfim publicou sua teoria completa. Essa primeira edição – *A Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural ou A Preservação de Raças Favorecidas na Luta pela Vida* – esgotou-se de imediato. Ao longo das duas décadas seguintes, ele revisou *A Origem*

das Espécies seis vezes. Mesmo em sua revisão final, não levou a teoria à sua conclusão lógica; mas já havia concluído, em privado, que seus princípios de seleção natural também se aplicavam à raça humana. “À medida que fui me convencendo de que as espécies eram produções mutáveis”, escreveu em sua *Autobiografia*, “não pude fugir à crença de que a raça humana deve estar sujeita à mesma lei”.

GREGOR MENDEL

EXPERIMENTS IN PLANT HYBRIDIZATION [EXPERIMENTOS DE HIBRIDIZAÇÃO DE PLANTAS]
(1865)

Edição recomendada: Não há edição em português.

Os estudos de Mendel foram traduzidos para o inglês pela Royal Horticultural Society of London em 1901; essa tradução clara e sucinta continua sendo a mais lida. A publicação de W. P. Bateson de toda a obra em inglês, no livro *Mendel's Principles of Heredity* [Os Princípios da Hereditariedade de Mendel], encontra-se disponível *on-line*; a Cosimo também o republicou em uma edição de alta qualidade com todas as fórmulas e diagramas inclusos em 2008.

Gregor Mendel passou quase uma década entrecruzando ervilhas, em um esforço para confirmar – ou negar – o mais aceito modelo de herança genética do século XIX. Isso era chamado de “mistura”, e propunha que as características dos pais de alguma maneira passavam a seus descendentes e combinavam-se para criar um intermediário favorável: um garanhão preto e uma égua branca gerariam um potro cinzento; um pai de 1,80 metro e uma mãe de 1,50 metro teriam um filho de 1,65 metro.

Havia dois problemas com isso. Primeiro, isso era (com frequência) visivelmente falso. Segundo, a mistura era totalmente incompatível com a teoria da seleção natural: a mistura tendia a remover todas as variações, e não a preservar as mais favoráveis.

Mendel descobriu que algumas das características das ervilhas eram *sempre* transmitidas para a geração seguinte; ele as chamou de características “dominantes”. Outros aspectos pareciam desaparecer na descendência, mas então, às vezes, reapareciam depois de muitas gerações; esses, Mendel chamou de “recessivos”. A minuciosa fertilização cruzada de geração após geração de ervilhas permitiu que Mendel desenvolvesse uma série de fórmulas para a transmissão dessas características recessivas e dominantes. E, conforme ele o fez, percebeu que a mistura não explicava as variações das ervilhas. Em vez disso, deveriam existir unidades separadas de herança passando de uma geração a outra.

Ao longo do tempo, isso poderia até mesmo transformar uma espécie em outra:

Se a espécie *A* será transformada na espécie *B*, ambas devem ser unidas por fertilização, e o resultado híbrido, então, deve ser fertilizado com o pólen de *B*; então, entre os vários descendentes resultantes, a forma selecionada seria aquela que tivesse relação mais próxima com *B* e fosse mais uma vez fertilizada com pólen *B*, e assim sucessivamente, até que por fim chegasse a uma forma semelhante a *B* e constante em sua progênie. Através desse processo, a espécie *A* se transformaria na espécie *B*.

ALFRED WEGENER

THE ORIGIN OF CONTINENTS AND OCEANS [A ORIGEM DOS CONTINENTES E
OCEANOS]

(1915/1929)

Edição recomendada: Não há edição em português.

A tradução para o inglês de John Biram, de 1966, feita a partir da edição alemã de 1929, tem sido reimpressa pela Dover Publications (1966).

Alfred Wegener não chegou à sua teoria da deriva continental com base em evidências, mas porque a explicação mais aceita para a presença das bacias dos oceanos e das massas continentais estava sendo posta em dúvida.

Seguindo a teoria de Isaac Newton, muitos geólogos acreditavam que a Terra era incandescente. Enquanto esfriava, ela se contraiu e sua crosta enrugou, rachando e afundando em algumas partes, elevando-se em continentes e montanhas em outras. Nesse caso, a Terra ainda estaria em resfriamento. Mas descobertas a respeito da radiação na virada do século deixaram claro que certos átomos geravam *mais* calor ao longo do tempo. Isso não estava de acordo com a ideia de que a Terra uniformemente quente estava agora se resfriando; ou, como Wegener afirmou em *The Origin*: “A premissa aparentemente óbvia da teoria da contração, de que a Terra está em resfriamento constante, foi totalmente descartada com a descoberta do [elemento químico] rádio”.

No lugar dela, Wegener apresentou sua teoria da deriva continental, explicada no livro *The Origin of Continents and Oceans*. Não procure provas; esta é uma teoria grandiosa que segue a tradição aristotélica. Wegener inicia com uma explicação longa e abrangente, e a defende por inteiro a partir de sua consistência interna. “A teoria oferece soluções para [...] muitos problemas aparentemente insolúveis”, ele conclui.

Muitos geólogos discordaram. A aceitação dessa hipótese foi lenta ao longo do tempo; as medições de Littell e Hammond, em 1929, ajudaram, mas não muito, pelo menos não até a descoberta das correntes de convecção do manto na década de 1960, quando o mecanismo da deriva continental pôde enfim ser compreendido.

ALBERT EINSTEIN
A TEORIA DA RELATIVIDADE GERAL
(1916)

Edição recomendada: *Teoria da Relatividade*. Trad. Silvio Levy. Porto Alegre,
L&PM, 2013.

A Teoria da Relatividade Geral e Especial. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro,
Contraponto, 2007.

“A intenção deste livro, na medida do possível”, inicia o prefácio de Einstein, de 1916, “é dar uma visão exata da Teoria da Relatividade àqueles leitores que, do ponto de vista científico e filosófico, estão interessados na teoria, mas não são familiarizados com o aparato matemático da física teórica”. Em outras palavras, com um pouco de persistência, você também conseguirá acompanhar os argumentos de Einstein. Einstein trabalhou no fim de uma era; ele foi um dos últimos grandes cientistas a apresentar suas descobertas mais revolucionárias diretamente ao público em geral.

MAX PLANCK
“GÊNESE E EVOLUÇÃO DA TEORIA DOS *QUANTA*”
(1922)

Edição recomendada: *Autobiografia Científica e Outros Ensaios*. Trad. Estela dos Santos Abreu.
Org. César Benjamin. Revisão técnica Ildeu de Castro Moreira.
Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

O breve ensaio de Planck, a versão escrita de seu discurso para o Prêmio Nobel, apresenta um vislumbre fascinante do desenvolvimento e da orientação inicial da teoria quântica. Por volta de 1922, as contradições inerentes à mecânica quântica já estavam claras. Não tente compreender todos os detalhes do texto de Planck; em vez disso, dê

atenção especial às promessas que ele acredita que a teoria quântica vai cumprir – e as possíveis consequências temidas pelo autor.

JULIAN HUXLEY

EVOLUTION: THE MODERN SYNTHESIS [EVOLUÇÃO: A SÍNTESE MODERNA]
(1942)

Edição recomendada: Não há edição em português. Em inglês, a edição do MIT, *The Modern Synthesis: The Definitive Edition* (2010), é uma das melhores.

“A morte do Darwinismo foi proclamada não só do púlpito, mas também do laboratório biológico”, começa Huxley, “mas, assim como no caso de Mark Twain, os relatos parecem ter sido muito exagerados, já que hoje em dia o darwinismo continua bastante vivo”. O primeiro capítulo expõe sua intenção:

Nos últimos vinte anos, depois de um período em que novas disciplinas foram sucessivamente retomadas e desenvolvidas em relativo isolamento, a biologia tornou-se uma ciência mais unificada. Ela embarcou em um período de síntese, e hoje não mais apresenta o espetáculo de um número de subciências semi-independentes e bastante contraditórias, mas está começando a rivalizar com a unidade de ciências mais antigas, como a física, nas quais o avanço em um ramo qualquer representa quase imediatamente o avanço de todos os outros ramos, e teoria e experimentação caminham lado a lado. O resultado principal desse processo foi o renascimento do darwinismo. [...] O darwinismo, portanto, renasceu como um darwinismo modificado, já que ele deve operar com fatos desconhecidos para Darwin; mas ainda é darwinismo, no sentido de que objetiva estabelecer uma interpretação naturalista da evolução [...]. É com esse darwinismo renascido, essa fênix transmutada e surgida das cinzas [...], que proponho lidar nos capítulos a seguir.

Era uma tarefa extensa e multifacetada, mas a clareza do estilo de Huxley e sua apresentação “pé no chão” e livre de jargões das ideias técnicas fez de *Evolution: The Modern Synthesis* um livro legível e popular. O livro teve cinco impressões e três edições; a última, em 1973,

incluiu uma nova introdução, escrita por nove eminentes cientistas, atualizando dados e afirmando a total validade da síntese.

ERWIN SCHRÖDINGER

O QUE É VIDA?

(1944)

Edição recomendada: *O Que É Vida?: Seguido de “Mente e Matéria” e “Fragmentos Autobiográficos”*. Trad. Jesus de Paula Assis e Vera Yukie Kuwajima de Paula Assis. São Paulo, Editora da Unesp, 1997.

O Que É Vida? começa com uma introdução à física clássica newtoniana; continua, no terceiro e no quarto capítulos, a resumir os avanços da genética; e, então, traz a mecânica quântica para o jogo. O objetivo de Schrödinger é oferecer uma única explicação coerente, ancorada na física, na química e na biologia, sobre os caminhos pelos quais a vida é sustentada e levada adiante: “A óbvia incapacidade da física e da química atuais para lidar com esses assuntos”, ele inicia, “não é, de forma alguma, razão para duvidar de que eles *possam* ser abordados por essas ciências”. Schrödinger foi o primeiro a propor que a *química* poderia explicar como a hereditariedade funciona. Deveria haver, argumentou, um “código” que fosse quimicamente analisado e passado adiante; a vida não era uma misteriosa “força vital”, mas uma série ordenada de reações químicas e físicas.

O jovem James Watson deparou-se com *O Que É Vida?* e foi imediatamente fisgado: “Schrödinger argumenta que pode se pensar sobre a vida em termos de manutenção e transmissão de informações biológicas”, ele escreveu. “Assim, os cromossomos seriam simples portadores de informações [...]. Para compreender a vida [...] teríamos de identificar as moléculas e desvendar o seu código”. *O Que É Vida?*

criou um novo campo na bioquímica, e levou diretamente à descoberta do DNA.

RACHEL CARSON

PRIMAVERA SILENCIOSA

(1962)

Edição recomendada: *Primavera Silenciosa*. Trad. Claudia Sant'Anna. São Paulo, Gaia, 2010.

Desde as suas primeiras linhas, *Primavera Silenciosa* demonstra ser um novo tipo de livro científico: uma obra que pretende despertar a imaginação e o pensamento, a emoção e a razão. “Era uma vez uma cidade no coração dos Estados Unidos onde todos os seres vivos pareciam estar em harmonia com seu ambiente”, começa a autora, e segue traçando um retrato idílico de pomares cheios de flores na primavera, folhas amareladas e escarlates no outono, flores silvestres, pássaros cruzando o céu azul, peixes saltando em lagoas cristalinas, manadas de cervos semiocultas “nas névoas das manhãs de outono”. E, então, uma “estranha praga”, um “feitiço maléfico” fez adoecer os rebanhos, acabou com as aves e acometeu crianças durante suas brincadeiras, matando-as em poucas horas.

Esse conto moral é uma previsão: o que acontecerá com a vida natural se a utilização de substâncias químicas não for controlada. *Primavera Silenciosa* é a história do fracasso governamental, da ganância cega das grandes corporações, do silêncio da ciência: pesticidas, irregulares e não analisados, têm o poder de aniquilar o complexo ecossistema à nossa volta. O homem, diz Carson, “escreveu um relato deprimente de destruição, dirigido não apenas contra a terra que habita, mas contra a vida que ela compartilha com ele”.

Primavera Silenciosa foi um enorme sucesso. Convidada a testemunhar no Congresso sobre os perigos dos pesticidas não regulamentados, a autora foi saudada por um congressista com as seguintes palavras: “Sra. Carson, foi a senhora quem iniciou tudo isso”. *Tudo isso*: a regulamentação dos agrotóxicos, a criação da EPA e o começo do moderno movimento ambientalista.^[323]

DESMOND MORRIS

O MACACO NU

(1967)

Edição recomendada: *O Macaco Nu*. Trad. Hermano Neves. Rio de Janeiro, Record, 1969.

Tanto Charles Darwin quanto Erwin Schrödinger chegaram ao limite das implicações de suas descobertas, e então se afastaram. Darwin recusou-se a explorar todas as consequências de sua teoria das origens, mesmo que (como explicou depois) “não pudesse evitar a crença de que o homem também deve viver sob a mesma lei” que rege todas as outras espécies: o homem também era mutável. *O Que É Vida?* conclui que a vida é química, mas termina com um epílogo intitulado “Sobre o determinismo e o livre-arbítrio”, em que Schrödinger tenta sustentar a singularidade da experiência humana.

“Sou um zoólogo”, inicia Desmond Morris, na introdução de seu livro, “e o macaco nu é um animal. Ele, portanto, está ao alcance da minha pena, e eu me recuso a evitá-lo mais tempo porque alguns de seus padrões de comportamento são bastante complexos e impressionantes”. Nos capítulos seguintes, Morris tenta explicar quase todos os aspectos da existência humana, da origem ao amor romântico, dos padrões de alimentação ao amor parental, como mecanismos de sobrevivência.

Tudo o que fazemos, desde ajeitar os cabelos até rir de uma piada, tem uma explicação biológica e química.

Na época, foi um choque: “O zoólogo Dr. Desmond chocou o mundo ao escrever sobre seres humanos da mesma maneira que os cientistas descrevem animais”, assombrou-se a BBC. Mas o estudo de Morris, conduzido por uma prosa agradável, com uma inclinação sagaz para o tema da sexualidade, foi traduzido para 23 idiomas e vendeu mais de dez milhões de exemplares. Foi o primeiro trabalho que se popularizou na área que ficou conhecida como *sociobiologia*: a investigação da cultura e da herança humanas como algo moldado e determinado por fatores físicos e químicos.

JAMES D. WATSON

A DUPLA HÉLICE: COMO DESCOBRI A ESTRUTURA DO DNA

(1968)

Edição recomendada: *A Dupla Hélice: Como Descobri a Estrutura do DNA*. Trad. Rachel-Botelho, Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

“A ciência raramente caminha da maneira linear e lógica imaginada por quem é de fora”, observa Watson logo no início de *A Dupla Hélice*; e seu registro sobre a “descoberta” do DNA por ele e seu colega britânico Francis Crick está repleto de falsos inícios, pesquisas roubadas, disputas territoriais entre cientistas e misoginia (“o melhor lar para uma feminista”, escreve Watson, em um de seus momentos menos elegantes, “seria o laboratório de outra pessoa”).

A despeito do título, o relato de Watson não é sobre uma “descoberta”: é sobre a construção de uma estrutura teórica. Crick e Watson, determinados a chegar a um modelo que 1) estivesse de acordo com as propriedades estruturais da substância nucleica conhecida como

ácido desoxirribonucleico, e 2) que permitisse passar as informações adiante, chegaram à ideia da dupla hélice. Em abril de 1953, Watson e Crick propuseram esse modelo em um pequeno artigo publicado no periódico *Nature*, e concluíram com uma breve sentença (composta por Crick) sugerindo que a dupla-hélice permitiria que ácidos nucleicos formassem ligações de hidrogênio – o que significa que o DNA poderia se reproduzir. “Não escapou de nossas observações”, escreveu Crick em sua conclusão, “que esse par específico que postulamos sugere um possível mecanismo de cópia do material genético”.

O modelo fazia sentido: consistente com as propriedades observadas no DNA e certamente capaz de replicar-se. Foi elaborado por bioquímicos notáveis como Frederick Sanger, George Gamow, Marshal Nirenberg e Heinrich Matthaei. Na época em que James Watson publicou *A Dupla Hélice: Como Descobri a Estrutura do DNA*, em 1968, a dupla estrutura helicoidal do DNA e seu papel na vida reprodutiva foram aceitos como um evangelho (embora Crick se opusesse às memórias, elencando uma série de lugares em que suas lembranças não combinavam com a história de Watson).

Mas foi apenas em fins da década de 1970 que os cientistas tiveram as ferramentas técnicas necessárias para compor um mapa verdadeiramente detalhado do DNA. Watson e Crick não “descobriram” o DNA. Assim como Copérnico, eles desenvolveram uma teoria convincente que representava, com precisão, décadas e décadas de fenômenos observáveis.

RICHARD DAWKINS

O GENE EGOÍSTA

(1976)

Edição recomendada: *O Gene Egoísta*. Trad. Rejane Rubino. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

O Gene Egoísta levou as conclusões de Desmond Morris ao nível molecular; Morris havia explicado a cultura humana nos termos da vontade de sobrevivência dos organismos, mas Dawkins argumentou que o organismo em si (animal ou humano) não tinha nada a ver com isso. É o gene, ele concluiu, que se autopreservará a todo custo.

Dawkins não “inventou a ideia [...] de que o corpo não passa de um veículo evolucionário para o gene” (como afirma um livro científico), assim como Watson e Crick não “descobriram” o DNA. Na verdade, em 1975, ano anterior à publicação de *O Gene Egoísta*, o biólogo E. O. Wilson concluiu (no primeiro capítulo de seu texto chamado *Sociobiology* [Sociobiologia]) que “o organismo é apenas a forma de o DNA produzir mais DNA”. Porém, Dawkins era um ótimo escritor e retórico hábil, e *O Gene Egoísta* descreve as implicações dessa ideia com uma clareza única, acessível tanto aos leitores leigos quanto aos estudantes das ciências da vida. Nas palavras do biólogo evolucionário Andrew Read, um candidato ao doutorado quando o livro foi publicado, “[A] estrutura intelectual estava formada, mas *O Gene Egoísta* a consolidou e tornou impossível ignorá-la”.^[324]

Leia o livro todo, mas dedique especial atenção ao Capítulo 9, em que Dawkins discute os caminhos pelos quais informações culturais e bioquímicas são transmitidas de geração para geração. À procura de um nome para a “unidade de transmissão cultural” (Dawkins coloca como exemplo “ideias sintonizadas, *slogans*, modas de roupas, formas de produção de vasos ou de construir abóbadas”), Dawkins abreviou o termo grego *mimeme* para *meme*, assim contribuindo para a criação de uma nova palavra (e agora comum) para a língua inglesa.

STEVEN WEINBERG

OS TRÊS PRIMEIROS MINUTOS: UMA VISÃO MODERNA DA ORIGEM DO UNIVERSO (1977)

Edição recomendada: *Os Três Primeiros Minutos: Uma Visão Moderna da Origem do Universo*.
Lisboa, Gradiva, 1987.

Em 1977, os físicos estavam quase em total acordo: o universo já havia sido uma singularidade, um “átomo primordial” superdenso, fundido, que de alguma forma continha toda a matéria que há agora no universo, e que se expandiu para fora. Ele *ainda* estava, na verdade, expandindo-se continuamente; a expansão, vista como um distanciamento constante de nebulosas distantes de nosso ponto de vista, havia sido mensurada. Originalmente um construto teórico proposto pelo astrônomo belga Georges Lemaître, o chamado “Big Bang” (nome dado pelos opositores da teoria) não havia sido uma explosão, mas uma expansão constante para fora ao longo de um inconcebível período de tempo. Seus defensores sugeriam que o intenso calor desse ponto de partida superdenso ainda estaria se irradiando ao redor do universo na forma de micro-ondas de radiação residual. Quando essa radiação foi mensurada pela primeira vez, em 1965, mesmo os físicos mais céticos começaram a crer que, sim, aquela singularidade já existira de fato no centro, ou no início (ambos eram a mesma coisa) do cosmos.

Levou um pouco mais de tempo para o público em geral aderir à ideia. A expansão do universo a partir de uma singularidade era algo técnico e contraintuitivo. Era necessário alguém que a popularizasse, e Steven Weinberg – um físico de Nova York que ganhou um Prêmio Nobel dois anos depois de publicar *Os Três Primeiros Minutos* – foi capaz de abordar um conteúdo altamente técnico de maneira clara e simplificada. *Os Três Primeiros Minutos* apresenta com clareza as

informações essenciais sobre a expansão do universo, percorre o desenvolvimento histórico de várias explicações (como a teoria do estado estacionário) e revela a necessidade da radiação cósmica de micro-ondas. Foi a primeira explicação do Big Bang amplamente lida, e um incentivo à explosão de livros para leitores comuns sobre cosmologia e física teórica ao longo da década seguinte.

Entretanto, por mais inovador que tenha sido, *Os Três Primeiros Minutos* compartilha as desvantagens de todas as histórias de origem. O livro exige um salto de fé a respeito do início do universo: “Há uma imprecisão constrangedora sobre o verdadeiro início”, escreve Weinberg em sua introdução, “o primeiro centésimo de segundo ou mais [...] talvez tenhamos de nos acostumar com a ideia de um zero absoluto do tempo – um momento além do passado no qual, a princípio, é impossível traçar qualquer cadeia de causa e efeito”. Weinberg também é incapaz de especular sobre o fim. O universo, ele escreve, deve, enfim, parar de se expandir; ele vai simplesmente parar, desaparecendo em frio e escuridão, ou então “experimentar um tipo de ‘salto’ cósmico” e recomeçar a se reexpandir, em um “ciclo sem fim de expansão e contração, alongando-se ao passado infinito, sem nenhum começo”.

E. O. WILSON

DA NATUREZA HUMANA

(1978)

Edição recomendada: *Da Natureza Humana*. Trad. Geraldo Florsheim e Eduardo d’Ambrosi.
São Paulo, Edusp, 1981.

Da Natureza Humana, o livro mais lido de Wilson, presume que o comportamento humano assenta-se na química. A filosofia de Wilson é a do *reducionismo disciplinar*; conhecimentos sobre física e química,

observáveis por meio de experimentos, passíveis de verificação por cálculos, são a pedra fundamental de todo o conhecimento humano. A biologia repousa sobre essa pedra; as leis biológicas são diretamente derivadas de princípios físicos e químicos. E as ciências sociais – psicologia, antropologia, etologia (o comportamento natural dos animais), sociologia – flutuam ao redor, inteiramente dependentes das ciências “concretas”.

O primeiro trabalho de Wilson foi sobre as sociedades de formigas. Seu texto *Sociobiology: The New Synthesis* [Sociobiologia: A Nova Síntese], de 1975, argumentava que o comportamento humano, assim como a ação das formigas, resultava de nada mais transcendente do que a necessidade física. Mesmo sentimentos e motivações aparentemente intangíveis (ódio, amor, culpa, medo) são

[...] restritos e moldados pelos centros de controle emocional no hipotálamo e pelo sistema límbico do cérebro [...] O que, devemos então perguntar, criou o hipotálamo e o sistema límbico? Eles evoluíram por meio da seleção natural [...] [O] hipotálamo e o sistema límbico são desenvolvidos para perpetuar o DNA. Somos inundados de remorso, ou temos impulsos altruístas, ou nos desesperamos, simplesmente porque os nossos cérebros (independentemente de nosso conhecimento consciente) estão reagindo ao ambiente no sentido de preservar nossos genes da melhor maneira possível.

A “*sociobiologia*”, então, foi uma tentativa de compreender a sociedade humana apenas como um produto do impulso biológico.

Tudo em *Sociobiology*, exceto o último capítulo, foi baseado em pesquisas com animais. *Da Natureza Humana*, publicado três anos depois, concentra-se mais em dados *humanos*. “A mente humana”, afirma Wilson, “é um dispositivo de sobrevivência e reprodução, e a razão é apenas uma de suas várias técnicas”. Ele explica, então, como cada um de nossos atributos mais estimados nascem de nossos genes (assim, por exemplo, as “mais elevadas práticas religiosas [...] podem ser vistas como uma vantagem biológica”, sem mencionar que a

“diversificação genética, função última do sexo, é cumprida pelo prazer físico do ato sexual”).

Como James Watson e Richard Dawkins, Wilson provou ser um escritor talentoso, com talento para metáforas poderosas. *Da Natureza Humana* foi louvado, rechaçado e lido; tornou-se instantaneamente um *best-seller* e, em 1979, venceu o Prêmio Pulitzer.

JAMES LOVELOCK

GAIA

(1979)

Edição recomendada: *Gaia: um Novo Olhar sobre a Vida na Terra*. Trad. Maria Georgina Segurado e Pedro Bernardo. Lisboa, Almedina/Edições 70, 2020.

James Lovelock se vale dos temas de Rachel Carson, explorando a inter-relação entre os seres humanos e o planeta ao vislumbrar todo o sistema relacionado como um único e simbiótico “ser”. Não se trata de – ele se apressa em esclarecer – um ser *literal*, uma criatura senciente de qualquer espécie: em vez disso, “toda a superfície da Terra, incluindo a vida, é uma entidade autorregulável, e foi isso o que quis dizer com Gaia”. (O nome foi sugerido por seu vizinho William Goldman, autor do livro *A Princesa Prometida*.)

Com base nesse conceito principal, Lovelock – um ambientalista e inventor que fez seu trabalho de graduação em medicina – explora a inter-relação entre a biosfera (“região da Terra onde os organismos vivos” existem) e a superfície rochosa, o ar e o oceano. Ela é, argumenta o autor, um sistema entrelaçado fortemente organizado, com a poluição ou o adoecimento de uma parte forçando a adaptação de todo o “superorganismo”.

Como seus colegas popularizadores, Lovelock avança, então, para conclusões sobre a existência humana. Ele explica a noção humana de beleza (“sensações complexas de prazer, reconhecimento e satisfação, de fascinação, emoção e desejo que nos preenche”) como uma resposta biológica “programada para reconhecer instintivamente nosso papel ideal” em relação à Terra. “Não parece uma contradição às forças darwinianas da seleção evolucionária”, ele conclui, “que a noção de prazer nos recompense, encorajando-nos a obter um relacionamento equilibrado entre nós e as outras formas de vida”.

STEPHEN JAY GOULD

A FALSA MEDIDA DO HOMEM.

(1981)

Edição recomendada: *A Falsa Medida do Homem*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2014.

Stephen Jay Gould achava que Morris e Wilson estavam simplificando demais. Em *A Falsa Medida do Homem*, ele argumenta contra o que chama de “fundamentalismo darwiniano” – o uso da seleção natural para explicar a totalidade da experiência humana. Em vez disso, escreve Gould, há muitos fatores envolvidos (todos eles naturais, mas em número muito complexo para serem reduzidos ao DNA) no comportamento humano.

A Falsa Medida do Homem foi (assim como o livro de Wilson) concebido para o público geral. Trata-se de uma refutação pontual e poderosa de *um* exemplo específico do que Gould considera “fundamentalismo”: a “abstração da inteligência” como qualidade determinada bioquimicamente, sua “quantificação” em números (graças

à popularidade crescente dos testes de QI) e o “uso desses números para classificar pessoas” em “grupos de valor” determinados biologicamente.

O argumento pretendia desempenhar um papel muito mais amplo do que simplesmente desmascarar os testes de QI: Gould esperava refutar o reducionismo disciplinar, tão importante nas obras de Wilson. “*A Falsa Medida do Homem* não fala essencialmente sobre a torpeza moral generalizada dos argumentos biológicos falaciosos nos ambientes sociais”, ele escreveu em sua introdução. “Também não fala sobre o total alcance de falsos argumentos que justificam a base genética das diferenças humanas” (uma cutucada em *Sociobiology*). Em vez disso, “*A Falsa Medida do Homem* aborda uma forma particular de alegação *quantificada* sobre a classificação de grupos humanos: o argumento de que a inteligência pode ser significativamente abstraída em um único número capaz de classificar todas as pessoas em uma escala linear de valor intelectual intrínseco e imutável”.

Assim como Wilson, Gould foi atacado por alguns (“Mais erros factuais por página do que qualquer livro que já li”, declarou em tom ácido o eminente psicólogo Hans Eysenck, ele mesmo um partidário da base genética da inteligência) e louvado por outros (o livro venceu o Prêmio National Book Critics Circle em 1982).^[325]

JAMES GLEICK

CAOS. A CRIAÇÃO DE UMA NOVA CIÊNCIA

(1987)

Edição recomendada: *Caos. A criação de uma nova ciência*. Trad. Waltensir Dutra.

Rio de Janeiro, Campus, 1990.

Diferentemente dos outros autores desta lista, James Gleick não é cientista, mas jornalista (e graduado em Inglês). Porém, em *Caos*, ele foi

capaz de compilar e rerepresentar um conjunto de artigos de pesquisas altamente técnicos de maneira tão clara que a teoria do caos se tornou um nome familiar a todos (e foi parar no cinema).

A teoria do caos nasceu em 1961, quando o matemático americano Edward Lorenz investigava a meteorologia. Lorenz havia escrito um código computacional que conseguiria levar em conta vários fatores (distância e velocidade dos ventos, pressão do ar, temperatura, etc.) e usá-los para prever padrões meteorológicos. Acidentalmente, ele descobriu que pequenas variações nos fatores inseridos – mudanças na velocidade dos ventos ou na temperatura, mudanças tão pequenas que poderiam ser totalmente insignificantes – mudavam drasticamente os padrões previstos.

Em 1963, ele publicou um artigo sugerindo que, em alguns sistemas, mudanças mínimas poderiam, de fato, gerar resultados bastante diferentes. Em 1972, ele publicou outro artigo, chamado “Predictability: Does the Flap of a Butterfly’s Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?” [Previsibilidade: O Bater das Asas de uma Borboleta no Brasil Provoca um Tornado no Texas?]. Foi a primeira vez que as asas da borboleta foram usadas como metáfora para esse tipo de mínimas mudanças iniciais: a primeira aparição do “efeito borboleta”. Em 1975, dois outros matemáticos, Tien-Yien Li e James A. Yorke, publicaram um estudo que nomeou o fenômeno pela primeira vez. Eles o chamaram de caos: palavra bastante poderosa para a maioria dos leitores de língua inglesa que, mesmo em 1975, sabiam alguma coisa de seu uso bíblico: total ausência de forma, confusão, desordem.

A teoria do caos estava ainda na pré-adolescência quando Gleick – colunista da *New York Times Magazine* e ensaísta independente – a escolheu como assunto de seu primeiro livro. Temperado com metáforas

vivazes, *Caos* mexeu com o imaginário popular. O “efeito borboleta” tornou-se uma expressão familiar, especialmente quando o personagem do cientista *rock star* Jeff Goldblum, em *Jurassic Park*, apresenta ao mundo sua versão resumida (“Uma borboleta pode bater suas asas em Pequim, e no Central Park começa a chover em vez de fazer sol [...]. As variações mínimas [...] nunca se repetem, e afetam totalmente os resultados”).

Mas a palavra *caos* é enganosa. Nesse caso, *caos* significa “imprevisibilidade” – não a imprevisibilidade intrínseca final (como em “não importa o quanto saibamos, não seremos capazes de prever o resultado final”), mas, em vez disso, uma imprevisibilidade *prática*, contingente (“Esse sistema é tão sensível às mudanças microcópicas em suas condições iniciais que não somos, no momento, capazes de analisar essas condições iniciais com a precisão necessária para prever todos os resultados possíveis”).

STEPHEN HAWKING

UMA BREVE HISTÓRIA DO TEMPO

(1988)

Edição recomendada: *Uma Breve História do Tempo*. Trad. Cássio Arantes Leite.

Rio de Janeiro, Intrínseca, 2015.

Uma Breve História do Tempo não foi o primeiro *best-seller* da física (“Decerto não é mais um livro sobre o Big Bang e todas essas coisas”, o físico Paul Davies lembra de ter pensado ao ver o livro de Hawking pela primeira vez), mas superou todos os outros. O modesto objetivo de Hawking é usar a física para responder a uma série de questões: “O que sabemos sobre o universo, e como sabemos tudo isso? De onde veio o universo, e para onde ele está indo? O universo teve um início, e, se teve,

o que aconteceu *antes*? Qual é a natureza do tempo? O tempo um dia chegará ao fim?”. As respostas atraíram um público de mais de dez milhões de leitores em 35 línguas – fazendo de *Uma Breve História do Tempo* um dos mais populares livros científicos já escritos.

WALTER ALVAREZ

T. REX AND THE CRATER OF DOOM [T. REX E A CRATERA DA DESTRUIÇÃO]
(1997)

Edição recomendada: *T. Rex e a Cratera da Destruição*. Trad. Maria Alice Costa. Lisboa, Bizâncio, 2000. Não há edições brasileiras.

Ao descobrir uma abundância incomum do elemento irídio em uma camada de rocha italiana onde ele não deveria estar, Walter Alvarez – ensinado por sua escola científica a preferir o uniformitarismo à catástrofe – começou a suspeitar de que uma enorme catástrofe de fato se abatera sobre a Terra. A camada em questão estava na chamada Fronteira “K-T”, um estrato de rocha em que os geólogos haviam registrado uma descontinuidade no registro fóssil. Antes da Fronteira K-T, dinossauros e amonitas abundavam; depois, desapareceram.

Juntos, Alvarez e seu pai, o físico (e vencedor do prêmio Nobel) Luis Alvarez, elaboraram uma teoria supondo que o irídio seria derivado da colisão de um asteroide com a Terra. Em 1980, no jornal *Science*, Alvarez propôs (em coautoria com o pai e outros colegas cientistas, como Frank Asaro e Helen Michel) que a “anomalia do irídio na Fronteira K-T” pode muito bem se dever a um asteroide. Além disso, esse impacto poderia explicar o fenômeno da descontinuidade fóssil:

O impacto de um grande asteroide cruzando com a Terra injetaria cerca de 60 vezes a massa do objeto na atmosfera como uma rocha pulverizada; uma parte dessa poeira ficaria na estratosfera por muitos anos e seria distribuída por todo o globo. A escuridão

resultante impediria a fotossíntese, e as consequências biológicas esperadas correspondem às extinções observadas no registro paleontológico.[326]

Só faltava a cratera de impacto. Onze anos depois, Alvarez e seus colegas encontraram vestígios de uma cratera com duzentos quilômetros de diâmetro, oculta por milênios de sedimentos acumulados, na costa de Yucatán. O impacto de um objeto grande o suficiente para abrir uma cratera de tais dimensões teria dizimado a crosta, incendiado florestas, enviado tsunamis rasgando os oceanos e dispersado detritos na atmosfera, bloqueando os raios do sol e criando tempestades de chuva ácida venenosa. O impacto, concluiu Alvarez, mudou a face do planeta – e exterminou os dinossauros.

Em 1997, Alvarez publicou seu relato contando o desenvolvimento da hipótese em *T. Rex e a Cratera da Destruição*. Na maior parte escrito como um relato preciso e cuidadoso das pistas que conduziram Alvarez e sua equipe àquelas conclusões, o livro se inicia com um capítulo chamado “Armageddon”, uma citação de *Senhor dos Anéis* e um registro dramático do que pode ter sido o impacto. (“A destruição estava vindo do céu...”) A literatura científica popular atingia seu ápice: “De repente”, afirma o autor científico Carl Zimmer sobre o livro de Alvarez, “a história da vida era mais cinematográfica do que qualquer filme de ficção científica”.

DIREITOS ADQUIRIDOS

“Und Drang: Section V”, de Ezra Pound, de *Collected Early Poems* [Coletânea de Primeiros Poemas], © 1926, 1935, 1954, 1965, 1967 e 1976, da Ezra Pound Literary Property Trust. Reimpresso com a permissão de New Directions Publishing Corp.

“Na Estação de Metrô” e “O Retorno” de Ezra Pound, de *Personae*, © 1926, de Ezra Pound. Reimpresso com a permissão de New Directions Publishing Corp.

“Canto I” e “Canto LXXXI” de Ezra Pound, de *Os Cantos de Ezra Pound*, © 1934, 1937, 1940, 1948, 1956, 1959, 1962, 1963, 1966 e 1968, de Ezra Pound. Reimpresso com a permissão de New Directions Publishing Corp.

“O Carrinho de Mão Vermelho”, de William Carlos Williams, da *Coletânea de Poemas: 1909-1939, Volume II*, © 1938, de New Directions Publishing Corp. Reimpresso com a permissão de New Directions Publishing Corp.

“Asfódelo, Aquela Flor Esverdeada”, de William Carlos Williams, da *Coletânea de Poemas: 1939-1962, Vol. II*, © 1944, William Carlos Williams. Reimpresso com a permissão de New Directions Publishing Corp.

Versos de *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde: Uma Nova Tradução em Verso*, trad. de Marie Boroff. Copyright © 1967, de W. W. Norton & Company, Inc. Usados com a permissão de W. W. Norton & Company, Inc.

Versos de *Beowulf*, traduzidos por Seamus Heaney. Copyright © 2000, de Seamus Heaney. Usados com a permissão de W. W. Norton & Company, Inc.

Excerto de “Cavando” de *Terreno Aberto: Poemas Seleccionados: 1966-1996*, de Seamus Heaney. Copyright © 1998, de Seamus Heaney. Excerto de “As Árvores” de *Collected Poems by Philip Larkin* [Coletânea de Poemas de Philip Larkin]. Copyright © 1988, 1989, do Estate of Philip Larkin. Excerto de “Canto I” de *O Inferno de Dante: Uma Nova Tradução em Verso* de Robert Pinsky. Copyright da tradução © 1994, de Robert Pinsky. Reimpresso com a permissão de Farrar, Straus, and Giroux, LLC.

Excerto de *A Divina Comédia de Dante Alighieri: Inferno*, por Allen Mandelbaum, copyright © 1980, de Allen Mandelbaum. Usado com a permissão de Random House, Inc.

Excerto de *Morte na Catedral*, de T. S. Eliot, copyright © 1935, de Harcourt, Inc. e renovada em 1963, por T. S. Eliot, reimpresso com a permissão do editor.

Excertos de *The Poems of Emily Dickinson* [Os Poemas de Emily Dickinson], editado por Thomas H. Johnson, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard College, reimpresso com a permissão dos editores e da Trustees of Amherst College.

Versos de *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, traduzidos por Nevill Coghill (Penguin Classics 1951, quarta edição revista de 1977). Copyright 1951, de Nevill Coghill, copyright © The Estate of Nevill Coghill, 1958, 1960, 1975, 1977.

Versos de “De um Sobrevivente”. Copyright © 2002, de Adrienne Rich. Copyright © 1973, de W. W. Norton & Company, Inc., de *The Fact of a Doorframe: Selected Poems 1950-2001* [O Fato do Batente de uma

Porta: Seleta de Poemas 1950-2001], de Adrienne Rich. Usado com a permissão da autora e W.W. Norton & Company, Inc.

Excerto de *Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos*, de Tom Stoppard, copyright © 1967, Grove Press. Usado com a permissão do editor.

Excerto de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, copyright © 1997, da Grove Press. Usado com a permissão do editor.

NOTAS

- [01] Thomas Jefferson, em uma carta a Thomas Mann Randolph Jr., *em* Paris, datada de 27 de agosto de 1786. Essa carta se encontra na biblioteca da Universidade da Virgínia, onde foi intitulada “Education of a Future Son-in-Law”. Disponível em: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/JefLett.html>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- [02] Harold Bloom, *How to Read and Why*. New York, Scribner, 2000, p. 24.
- [03] Eliza W. R. Farrar, *The Young Lady’s Friend, by a Lady*. Boston, American Stationer’s Company, 1836, p. 4.
- [04] Apud Claudia Lynn Lady, “Five Tri-State Women During the Civil War: Day to Day Life”. *West Virginia History*, vol. 43, n. 3 (primavera de 1982), p. 212-14.
- [05] Hope Summerell Chamberlain, *What’s Done and Past*. Durham, William R. Perkins Library, Duke University (autobiografia não publicada).
- [06] Richard J. Foster, *Celebration of Discipline*. San Francisco, Harper, 1978, p. 67.
- [07] Uma proposta para a educação K-12, seguindo esse padrão, é descrita em detalhes na obra de Jessie Wise e Susan Wise Bauer, *The Well-Trained Mind: A Guide to Classical Education at Home*. 3. ed. New York, W.W. Norton, 2009.
- [08] Dorothy L. Sayers, “The Lost Tools of Learning”. *National Review*, New York, 1947. Ver tradução na revista *Caminhando*. São Bernardo do Campo, vol. 15, n. 2, jul./dez. 2010, p. 189-203.
- [09] Thomas Jefferson, *op. cit.*
- [10] Lydia Sigourney, *Letters to Young Ladies*. 5. ed. New York, Harper & Brothers, 1839, p. 138.
- [11] *Ibidem*, p. 133.
- [12] Mortimer Adler, *Como Ler Livros – O Guia Clássico para a Leitura Inteligente*. São Paulo, É Realizações, 2010, p. 432.
- [13] Gênesis 32: Jacó, caminhando nas areias do rio Jaboque no escuro e temendo a perspectiva do encontro com o seu irmão Esaú, do qual ele havia se afastado, no dia seguinte (sem falar nos bem armados seguidores dele), topa com um homem e luta com ele ali até o amanhecer. Ao raiar do dia, o homem toca no quadril dele e o desloca, tornando-o manco. Embora o estrangeiro misterioso nunca tivesse sido identificado com muita certeza, ele dá um novo nome a Jacó – Israel – da mesma forma que Deus havia renomeado Abrão anteriormente, e Jacó mesmo diz:

“[...] eu vi Deus face a face e a minha vida foi salva”. (Da mesma forma que em qualquer grande literatura, o melhor é ler o original em vez de depender do meu resumo.)

[14] Kirkpatrick Sale, *Rebels against the Future: The Luddites and Their War on the Industrial Revolution – Lessons for the Computer Age*. New York, Perseus, 1996.

[15] Peter Kump. *Break-Through Rapid Reading*. Paramus, Prentice Hall Press, 1998, p. 212-13.

[16] Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, Livro V, 8 [1135b10-25], p. 119-20 (tradução do grego de Antônio de Castro Caetano. São Paulo, Editora Atlas, 2009).

[17] Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*. Trad. Lúcio Cardoso. São Paulo, Abril Cultural, 1982. (Grandes Sucessos).

[18] Susan Horsburgh, Sonya Steptoe e Julie Dam, “Staying Sexy at 30, 40, 50, 60”. *People*, New York, vol. 56, n. 6, 6 ago. 2001, p. 61.

[19] Thomas Wentworth Higginson, “Books Unread”, *Atlantic Monthly*, mar. 1904.

[20] Não estou querendo retomar a velha discórdia entre o método fônico (cuja ênfase está no som da palavra) e o holístico; Jessie Waise e eu tratamos do assunto em detalhes no livro *The Well-Trained Mind: A Guide to Classical Education at Home*. Resumindo: os melhores planos de ensino para o desenvolvimento da leitura combinam habilidades fonéticas, “decodificadoras” (em que as crianças aprendem o som das letras e sua combinação, como ponto de partida para a leitura), com muita leitura e trabalho oral (técnicas de “linguagem holística”). Entretanto, se você foi alfabetizado entre os anos 1930 e 1970, é provável que tenha aprendido o *puro* “reconhecimento visual”, sem nenhuma decodificação oral (embora a fonética tenha voltado a ser praticada nos anos 1960, muitos professores, dos anos 1970 até hoje, eliminaram as habilidades fonéticas por completo de seus planos de ensino de leitura). Se você foi alfabetizado pelo uso de “métodos visuais” e tem dificuldades de leitura, esse método obviamente não foi adequado para você; você se beneficiará em desenvolver as habilidades de decodificação fonética que lhe foram negadas no ensino básico.

[21] Em português, sugerimos o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*, de Francisco Ferreira Azevedo, Rio de Janeiro, Lexicon, 2010. (N. E.)

[22] Em português, sugerimos o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha, Rio de Janeiro, Lexicon, 2010. (N. E.)

[23] David Denby, *Great Books: My Adventures with Homer, Rousseau, Woolf and Other Indestructible Writers of the Western World*. New York, Simon & Schuster, 1996, p. 47.

[24] Coleção de excertos, frases e provérbios associados à organização de *The Great Books*, compilada por John Barlett. Disponível em: <http://www.bartleby.com/100/>. Acesso em: 19 jun. 2013. (N. T.)

[25] Gilbert Chinard, “Introdução”. In: *The Literary Bible of Thomas Jefferson: His Commonplace Book of Philosophers*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1928, p. 4.

- [26] Amos Bronson Alcott, *The Journals of Bronson Alcott*. Ed. Odell Shepard. Boston, Little, Brown and Co., 1938, p. 43.
- [27] Lydia Howard Sigourney, *Letters to Young Ladies*. 5. ed. New York, Harper & Brothers, 1839, p. 54-55, 145.
- [28] Tradução de Érico Nogueira. Para citação em inglês, ver Edward Morgan Forster, *Commonplace Book*. Ed. Philip Gardner. Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 139.
- [29] Ibidem, p. 36.
- [30] Ibidem, p. 174.
- [31] Ibidem, p. 192.
- [32] Ibidem, p. 179-80.
- [33] Ibidem, p. 139.
- [34] Ibidem, p. 141.
- [35] Eberhart (Edward) Julius Dietrich Conze foi um anglo-germânico que se destacou pela tradução de obras budistas. (N. T.)
- [36] Thomas Merton, *The Asian Journal of Thomas Merton*. Ed. Noemi Burton, Brother Patrick Hart e James Laughin. New York, New Directions, 1973, p. 139-41.
- [37] Traduzido para o português moderno como *O Peregrino: uma Viagem para o Céu*. (N.T.)
- [38] Lydia Sigourney, *Letters to Young Ladies*. 5. ed. New York, Harper & Brothers, 1839, p. 147.
- [39] Thomas Jefferson, *Crusade against ignorance: Thomas Jefferson on education*. Ed. Gordon C. Lee. New York, Columbia University Teacher's College Bureau of Publications, 1961, p. 110-11.
- [40] Em português, sugerimos o *site* <http://www.dominiopublico.gov.br>.
- [41] Trechos iniciais de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* (trad. Sérgio Molina. São Paulo, Editora 34, 2002), *A Letra Escarlata* (trad. Christian Schwartz. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2010), *Moby Dick, ou A Baleia* (trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, Cosac Naify, 2008; São Paulo, Editora 34, 2019), *O Emblema Vermelho da Coragem* (São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2010), *O Estrangeiro* (trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro, Record, 2006) e *Cem Anos de Solidão* (trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, Record, 2009). (N.E.)
- [42] Italo Calvino, *Se um Viajante numa Noite de Inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. (N. T.)
- [43] Ibidem, p. 11.
- [44] Esse é o primeiro parágrafo de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, traduzido do russo para o português por Paulo Bezerra (São Paulo, Editora 34, 2001). (N.T.)

[45] *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. (N.E.)

[46] Samuel Johnson, “On Fiction”. In: *Rambler*, London, n. 4, 31 mar. 1750.

[47] Joan D. Hedrick, “Commerce in Souls: Uncle Tom’s Cabin and the State of the Nation”. In: *Novel History: Historians and Novelists Confront America’s Past (and each other)*. Ed. Marc Carnes. New York, Simon & Schuster, 2001, p. 168-69.

[48] Nota do tradutor Sérgio Molina na edição da 34: “Discreto: a palavra é tomada aqui no sentido de ‘sensato, inteligente e agudo’”, como era comum ao castelhano e ao português da época. (N.E.)

[49] Flaubert, *Madame Bovary*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. (N.E.)

[50] O personagem “de fronteira” foi criado por James Fenimore Cooper (1789-1851), que se notabilizou por *O Último dos Moicanos*, sua mais importante obra, e *Os Pioneiros*. (N.T.)

[51] O realismo é um dos maiores movimentos da ficção inglesa e norte-americana. Em seu ensaio de 1949, “Realism: an Essay in Definition”, publicado em *Modern Language Quarterly* (uma das primeiras tentativas de definição do “realismo”), George J. Becker sugere que o movimento envolve: (1) detalhes derivados de observação e documentação; (2) um esforço para retratar a experiência normal, e não a excepcional; (3) uma “visão objetiva, na medida em que um artista possa alcançar a objetividade, mais do que subjetiva ou idealista da natureza e da experiência humana”. Para mais informações sobre esse tópico, ver “Reality in America”, de Lionel Trilling, em *The Liberal Imagination* (New York, Anchor Books, 1957) e *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, de Erich Auerbach (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1953). [*Mimesis* foi lançado no Brasil pela Perspectiva, com tradução de George Bernard Sperber e outros. (N.E.)]

[52] Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012. (N.E.)

[53] Técnica literária que apresenta os pensamentos e os sentimentos dos personagens conforme vão surgindo. (N.T.)

[54] Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. (N.E.)

[55] James Bloom, *Left Letters*. New York: Columbia University Press, 1992, p. 7.

[56] Dorothy L. Sayers e Robert Eustace, *The Documents in the Case*. New York, Harper & Row, 1987, p. 55.

[57] Na ficção contemporânea, essa distinção pode ser vista com mais clareza no mundo da ficção científica e no da fantasia, sendo que a ficção científica é definida (nas palavras de Orson Scott Card) como uma história com “porcas e parafusos”. Em uma obra de fantasia, Frodo consegue colocar o Anel do Poder em seu dedo e se tornar invisível; na ficção científica, ele tem de desaparecer ao manipular as ondas quânticas no *continuum* espaçotemporal. Note que a

ciência não precisa ser *real*; mas tem de ser ao menos compatível com o conhecimento científico atual, com as leis do universo como as conhecemos atualmente.

[58] Se você desconfia das alegorias, mas precisa de alguns detalhes culturais e históricos para achar os paralelos, dê uma olhada na introdução ou procure na internet por “Alegoria em [título da obra]” (é provável que você obtenha melhores resultados usando aspas).

[59] A autora refere-se ao personagem de *O Peregrino*, de Bunyan, já mencionado antes. (N.E.)

[60] Nesse caso, você poderá adquirir *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth, e *The Fiction Editor*, de Thomas McCormick, dois guias clássicos para saber como (e por que razão) os romancistas conseguem produzir o efeito que produzem.

[61] Edward Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student*. 4. ed. Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 341-77.

[62] Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2011. (N.E.)

[63] Trad. Gilda Stuart. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. (N.E.)

[64] John Gardner, *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*. New York, Knopf, 1983, p. 53.

[65] A autora comete um equívoco grave nessa passagem. O trecho citado não é de *Pamela*, de Samuel Richardson, mas, sim, de *Joseph Andrews*, de Henry Fielding. Ao contrário do que ela afirma no início do parágrafo seguinte, Richardson não escreveu uma sátira. A exemplo da obra-prima do autor, *Clarissa, or, The Portrait of a Young Lady* (1748), *Pamela* é um romance epistolar e psicológico. Fielding, sim, foi um grande satirista, tendo, inclusive, escrito uma paródia de *Pamela* intitulada *Shamela*. O trecho erroneamente atribuído a *Pamela* está nas páginas 78 e 79 de *A História das Aventuras de Joseph Andrews e Seu Amigo o Senhor Abraham Adams*, de Fielding (trad. Roger Maioli dos Santos. Cotia, SP, Ateliê Editorial; Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2011). Os grifos são da autora, não de Fielding. (N.E.)

[66] Em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. (N.E.)

[67] Espécie de duendes assustadores. (N.T.)

[68] David F. Burg, “Another view of Hucklebrry Finn”. *Nineteenth-Century Fiction*, Oakland, vol. 29, n. 3, dez. 1974, p. 299-319.

[69] South Side, a Zona Sul de Chicago, é a área onde se concentra a população negra. (N.E.)

[70] Albert Camus, “The Absurd Man”. In: *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Trad. Justin O’Brien. New York, Vintage Books, 1991, p. 67.

[71] Língua ambígua e contraditória inventada por Orwell para que os líderes políticos de 1984 pudessem manipular e ludibriar melhor a classe trabalhadora de Oceania. (N.T.)

[72] Richard Rodriguez, *Hunger for Memory: The Education of Richard Rodriguez*. New York, Bantam, 1982, p. 21-22.

[73] Na cronologia adotada em *Autobiography: The Self-Made Text* (New York, Twayne, 1993, p. xvi), James Goodwin localiza com precisão o “registro mais antigo do uso da palavra eu no sentido filosófico moderno de identidade intrínseca, que permanece a mesma por diversos estágios da mente e da experiência”, como tendo ocorrido em 1674, nas *Poetical Works do poeta menor Thomas Traherne*: “Trago um eu secreto no peito trancado / Que não está na roupa ou na pele pendurado” [“A secret self I had enclos’d within / That was not bounded by my clothes or skin”].

[74] Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Harvard University Press, 1960, p. 61-83.

[75] Cf. Romanos 7,15 b. (N. T.)

[76] Robert Sayre, *The Examined Self: Benjamin Franklin, Henry Adams, Henry James*. Princeton, Princeton University Press, 1964; Rodolphe Gasche, apud Jacques Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Trad. Peggy Kamuf; ed.: Christine V. McDonald. New York, Schocken Books, 1985.

[77] Citado em Carolyn G. Heilbrun, *Writing a Womans’ Life*. New York, Ballantine Books, 1988, p. 22.

[78] Roger Rosenblatt, “Black Autobiography: Life as the Death Weapon”. In: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980, p. 171.

[79] Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave: Written by Himself* (1845), capítulo 6.

[80] Frederick Douglass, *My Bondage and My Freedom* (1855), capítulo 11.

[81] James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1980, p. 23.

[82] Rosenblatt, op. cit., p. 176.

[83] Devo esse *insight* ao livro de Erik H. Erikson, *Gandhi’s Truth: On the Origins of Militant Nonviolence*. New York, W. W. Norton, 1993.

[84] Expressão muito usada também por C. S. Lewis e que significa que tudo o que é mais recente ou novo é melhor do que as coisas do passado. (N. T.)

[85] William H. Shannon, “Note to the Reader”. In: Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*. New York, Harcourt, 1998, p. xxii-xxiii.

[86] Cf. Romanos 13,14. (N.T.)

[87] Estelle C. Jelinek, *The Tradition of Women’s Autobiography: from Antiquity to the Present*. Boston, Twayne Publishers, 1986.

[88] Filme de mistério policial com traços de comédia, de 1985, que se baseia em um jogo de tabuleiro chamado Detetive. (N.T.)

[89] Em inglês: *Joy. Trata-se de uma palavra especial, central ao pensamento de Lewis, que não pode ser traduzida simplesmente por “alegria” (embora seja assim traduzida para o português), mas, possivelmente, por “felicidade” ou mesmo “graça”. Trata-se da Sehnsucht do alemão e do longing do inglês. Por isso, usamos Alegria em letra maiúscula.* (N. T.)

[90] Em português, é possível encontrar outro relato autobiográfico de Wiesel, o clássico *A Noite*. Trad. Irene Ernst Dias. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005. (N.E.)

[91] Conjunto de leis religiosas dos judeus. (N. T.)

[92] Neville Morley, *Ancient History: Key Themes and Approaches*. New York, Routledge, 2000, p. ix.

[93] Georges Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography”. In: James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press, 1980.

[94] Jeremy D. Popkin, “Historians on the Autobiographical Frontier”. *American Historical Review*, Bloomington, vol. 104, n. 3, jun. 1999, p. 725-48. Popkin está citando o manual de G. Kitson Clark, *The Critical Historian*.

[95] As frases de abertura do romance de Hartley de 1953, *The Go-Between*, são as seguintes: “O passado é um país estrangeiro. Lá, as coisas são feitas de forma diferente”.

[96] Joyce Appleby et al. *Telling the Truth About History*. New York,: W. W. Norton, 1995, p. 58. Esse é um texto excelente sobre as práticas e os problemas dos historiadores da América do Norte, e devo muito a sua autora por seus *insights nítidos sobre o relacionamento contínuo entre história e ciência*. Appleby qualifica essa afirmação mais para a frente, embora ela continuasse a falar de duas eras radicalmente diferentes.

[97] John Lukacs, *A Student’s Guide to the Study of History*. Wilmington, ISI Books, 2000, p. 16.

[98] Appleby, Hunt e Jacob estão entre os vários historiadores que notaram a conexão entre o desenvolvimento da ciência de Newton e o desenvolvimento da escrita histórica moderna (ver *Telling the Truth About History*, p. 52-76).

[99] *Positivismo é um termo técnico do direito, da linguística, da filosofia e da historiografia, e tem significados diferentes em cada um desses campos. Eu o estou usando aqui apenas no seu sentido historiográfico estrito, que se refere aos historiadores que viam sua tarefa como científica e racional.*

[100] Appleby, Hunt e Jacob usam a maravilhosa expressão *ciência heroica em sua discussão sobre Comte e o positivismo em Telling the Truth About History*.

[101] Jacob Burckhardt, *Reflections on History*. London, Allen & Unwin, 1943, p. 21. Esse livro reúne, em uma primeira tradução para o inglês, as palestras proferidas por Burckhardt na Alemanha, de 1868 até 1871, publicadas pela primeira vez naquele país em 1906.

[102] O termo *whiggish*, usado aqui em relação aos historiadores, refere-se aos whigs, facção política liberal a favor do parlamentarismo que exerceu importante papel na Revolução Gloriosa (1688), na Inglaterra. (N. T.)

- [103] Jim Sharpe, "History from Below". In: *New Perspectives on Historical Writing*. 2. ed. Ed. Peter Burke. Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 2001, p. 27.
- [104] Edward L. Ayers, "Narrating the New South". *Journal of Southern History*, Houston, vol. 61, n. 3, ago. 1995, p. 555-66.
- [105] Johann Gottfried von Herder, *Older Critical Forestlet (1767-1768)*. Apud Michael N. Forester, "Johann Gottfried von Herder". In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (edição Winchester 2001)*. Ed. Edward N. Zalta, inverno de 2001. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/win2001/entries/herder>. Acesso em: 23 ago. 2013.
- [106] Johann Gottfried von Herder, *Materials for the Philosophy of the History of Mankind (1784)*. Ed. Jerome S. Arkenberg. Edição eletrônica, publicada na *Internet Modern History Sourcebook*. Disponível em: <http://fordham.edu/halsall/mod/1784herder-mankind.html>. Acesso em: 23 ago. 2013.
- [107] Karl Popper, *The Poverty of Historicism*. New York, Basic Books, 1957.
- [108] Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York, Schocken Books, 1975, p. 3.
- [109] John Arnold, *History: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 118.
- [110] Popkin, op. cit., p. 729.
- [111] Beverly Southgate, *History: What & Why? Ancient, Modern and Postmodern Perspectives*. London, Routledge, 1996, p. 123.
- [112] Gertrude Himmelfarb, "Postmodernist History". In: Elizabeth Fox-Genovese e Elizabeth Lasch-Quinn (ed.). *Reconstructing History: The Emergence of a New Historical Society*. New York, Routledge, 1999, p. 71-93.
- [113] Betty Friedan, *The Feminine Mystique*. New York, Dell, 1984, p. 73.
- [114] Também conhecido em português por "falácia" na argumentação lógica. (N.T.)
- [115] William E. Leuchtenberg, "The Historian and the Public Realm". *American Historical Review*, vol. 97, n. 1, fev. 1992, p. 1-18.
- [116] Ibidem.
- [117] A autora indica apenas o quinto volume da obra original de Hume. A edição da Unesp compreende parte dessa obra (incluindo o volume em questão) e pode ser utilizada sem problemas, servindo bem aos propósitos sugeridos. (N.E.)
- [118] Referência ao símbolo do McDonald's e sua representatividade na sociedade *fast-food*. (N.T.)
- [119] Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Trad. S. G. C. Middlemore. New York, Albert & Charles Boni, 1928, p. 143.

[120] Abreviação de U.S. Securities and Exchange Commission [Comissão Americana de Seguros e Câmbio]. Trata-se do equivalente à Comissão de Valores Mobiliários brasileira, que regulamenta e supervisiona o mercado financeiro, e investiga eventuais fraudes e crimes. (N.T.)

[121] Apud Roger Horowitz, “Oral History and the Story of America and World War II”. *Journal of American History*, vol. 82, n. 2, set. 1995, p. 617-24.

[122] Joyce Carol Oates, “Plays as Literature”. *Conjunctions*, vol. 25, primavera, 1995, p. 8-13; 9.

[123] Os leitores que estiverem interessados em investigar essas tradições podem consultar a história completa do teatro como ponto de partida. A *History of the Theater*, de Oscar Brockett (Boston, Allyn & Bacon, 1998) é um texto padrão. Já a edição de bolso *Oxford Illustrated History of the Theatre*, ed. John Russel Brown (Oxford, Oxford University Press, 2001), é uma história mais resumida e fácil de ler.

[124] Leon Golden, “Othello, Hamlet, and Aristotelian Tragedy”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, n. 2, verão de 1984, p. 142-56.

[125] *Katharsis*, palavra usada apenas uma vez na *Poética*, é um termo intensamente debatido, mas muitos estudiosos acreditam hoje que ele não se refere a um processo de “purgação” emocional sentido pela plateia, mas, antes, ao esclarecimento que acontece na peça, quando as razões para a queda do herói entram em foco. George Whalley escreve: “São os incidentes dentro da própria ação (não as emoções da plateia) que são purificados, trazidos para um foco nítido, característico da tragédia” [“On Translating Aristotle’s Poetics”, o ensaio introdutório de Whalley à sua tradução da *Poética* de Aristóteles (Montreal, McGill-Queen’s University Press, 1997, p. 27)].

[126] Uma vez que a evidência é limitada, trata-se aqui de uma especulação. Alguns estudiosos sugeriram que as peças de mistério podem, antes, ter surgido de raízes seculares (danças folclóricas, peças de pantomima e assim por diante), mas isso também não passa de especulação.

[127] Tradução de Érico Nogueira. (N.E.)

[128] Trad. Barbara Heliadora. Em *William Shakespeare: Teatro Completo*. São Paulo, Nova Aguilar, 2016. (N.E.)

[129] Albert Wertheim, “Restoration Drama: The Second Flowering of the English Theatre”. In: Michael Bigelow Dixon e Val Smith (ed.), *500 Years of Theatre History*. Lyme (N. H.), Smith and Kraus, 2000, p. 82.

[130] Termo alemão que significa medo ou temor. (N. T.)

[131] Walter Benjamin, “Studies for a Theory of Epic Theatre”. In: *Understanding Brecht*. Trad. Anna Bostock. London, NLB, 1973, p. 15-22. A primeira edição em alemão é de 1939.

[132] Haskell M. Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Detroit, Wayne State University Press, 1963, p. 103.

[133] Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*. Woodstock, New York, Overlook Press, 1973.

[134] Apud Oscar G. Brockett e Robert Findlay, *A Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since the Late Nineteenth Century*. 2. ed. Boston, Allyn & Bacon, 1991, p. 312.

[135] Essa peça deu origem a um filme do mesmo nome, dirigido por Fred Zinnemann e com roteiro do próprio Robert Bolt. No Brasil, o filme foi chamado de *O Homem Que Não Vendeu sua Alma*. (N. T.)

[136] Anne Fleche, *Mimetic Disillusion*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997, p. 26.

[137] Apud G. W. Brandt, *Realism and Parables (from Brecht to Arden)*. London, Edward Arnold Publishers Ltd., 1962, p. 33.

[138] Daniel C. Gerould, *American Melodrama*. New York, Performing Arts Journal Publications, 1983, p. 14.

[139] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1976, p. 204.

[140] Peter Brook, *The Empty Space*. New York, Atheneum, 1983, p. 42-43.

[141] Theresa Rebeck, *Theresa Rebeck: Collected Plays 1989-1998*. New York, Smith and Kraus, 1999, p. 9.

[142] Entrevista concedida à *BOMB Magazine*. Nova York, jan. 1999. Disponível em: <http://bombsite.com/issues/71/articles/2313>. Acesso em: 23 set. 2014.

[143] Ronald Hayman, *How to Read a Play*. New York, Grove Press, 1977, p. 14.

[144] Lembre-se de que essas observações se aplicam exclusivamente à lista original em inglês. Em português, há várias peças clássicas e modernas lançadas em boas traduções e edições pela 34, Perspectiva, Iluminuras, Companhia das Letras e outras editoras. (N. T.)

[145] A peça também pressupõe que a plateia saiba como a Guerra de Troia começou: a deusa da discórdia, Eris, ofereceu uma maçã dourada à mais justa das deusas. Afrodite, Hera e Atena pediram a Zeus que decidisse qual das três seria a mais bonita, mas ele (sabidamente) declinou de julgar e as enviou para Páris. Páris escolheu Afrodite não por sua beleza, mas porque ela prometeu premiá-lo com a mulher mais bonita do mundo. Quando a competição terminou, Afrodite ajudou Páris a tirar Helena magicamente de Menelau e transportá-la de volta para Troia.

[146] Tradução de Érico Nogueira.

[147] Wolfgang H. Clemen, “Tradition and Originality in Shakespeare’s Ricardo III”. *Shakespeare Quarterly*, vol. 5, n. 3, verão, 1954, p. 247-57.

[148] Na verdade, a imagem do orvalho está no primeiro solilóquio de Hamlet (ato 1, cena 2: “Oh, se esta carne rude derretesse, / E se desvanecesse em fino orvalho!”), não no célebre monólogo que começa com “Ser ou não ser” (ato 3, cena 1). (N.E.)

[149] O autor está aludindo ao nome de “Donzela de Orléans”, dado a Joana d’Arc. (N. T.)

[150] Devo esse *insight* a Stephen A. Black, “O’Neill Dramatic Process”. *American Literature*, vol. 59, n. 1, mar. 1987, p. 58-70.

[151] Arthur Miller, “Tragedy and the Common Man”. *New York Times*, 27 fev. 1949, Part II, p. 1, 3.

[152] Martin Esslin, op. cit.

[153] Roger Ebert, que viu a peça em sua apresentação teatral original e mais tarde fez a crítica do filme, fornece alguns comentários intrigantes sobre as diferenças, na forma, entre os dois, em texto de 1991, no *Chicago Sun-Times*. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/rosencrantz-and-guildenstern-are-dead-1991>. Acesso em: 13 abr. 2021. (N. T.)

[154] Versos de “As Flores”, de George Herbert, em tradução de Érico Nogueira. (N.T.)

[155] Tradução de Érico Nogueira. (N.T.)

[156] Idem. (N.T.)

[157] Whitman escreveu e reescreveu seu clássico *Folhas de Relva* no decorrer de toda a vida. O poema citado aparece já na primeira edição do livro (1855), mas a autora recorre à versão que está na derradeira: *Folhas de Relva – Edição do Leito de Morte*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo, Hedra, 2011, p. 99. (N.E.)

[158] Referência à frase de Potter Stewart, ex-juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos, que definiu a pornografia desta maneira: “I cant’define it, but i know it, when I see it”. (N.E.)

[159] Idem. (N.T.)

[160] Idem. (N.T.)

[161] Versos de “*Let Evening Come*”, de Jane Kenyon, em tradução de Érico Nogueira. (N.T.)

[162] Trecho dos versos 707-709 do Canto IV da *Odisseia* (Trad. Trajano Vieira. São Paulo, Editora 34, 2011). (N.E.)

[163] Trecho do *Beowulf*, em tradução de Érico Nogueira, a partir da tradução de Seamus Heaney do anglo-saxão para o inglês moderno (New York, W. W. Norton, 2001), versos 2, 212-18, p. 151. (N.E.)

[164] Citado em *Pindar*. Trad. C. A. Wheelwright. New York, Harper & Brothers, 1837, p. 53. Em português, versos de “Sétima Ode Olímpica”, de Píndaro, em tradução livre (com base na versão em inglês). (N.E.).

[165] Citado em *The Poems of Sappho: An Interpretative Rendition into English*. Trad. John Myers O’Hara . Portland, Smith & Sale, 1910, p. 7. Em português, versos de “Ode a Anactória”, de Safo, em tradução livre com base na versão em inglês. (N.E.)

[166] Citado em *Ancient Greek Epigrams: Major Poets in Verse Translation*. Trad. Gordon L. Fain. Berkeley, University of California Press, 2010, p. 16. Tradução livre com base na versão em inglês. (N.E.)

[167] Citado em *Horace: The Odes, Epodes, Satires, and Epistles, Translated by the Most Eminent English Scholars and Poets*. London, Frederick Warne and Co., 1889, p. 15. O trecho é da Ode I.9, de Horácio, em tradução livre com base na versão em inglês de John Dryden. (N.E.)

[168] Citado em *The Odes and Carmen Saeculare of Horace*, trad. John Conington (London: Bell and Daldy, 1863), p. 13. O trecho é da Ode I.11, de Horácio, em tradução livre de André de Leones a partir da versão em inglês de John Conington. (N.E.)

[169] O termo provém da literatura medieval da Escandinávia. Os *kennings* são uma figura de linguagem poética em que são obtidas perífrases por meio de composições ou aglutinações. Em sua forma mais simples, há duas palavras que, uma vez juntas, formam um significado que não teriam isoladamente. Exemplo: no verso 10 do *Beowulf*, o mar é chamado de *hronrāde* (“caminho” ou “andadura da baleia”). (N.E.)

[170] *Beowulf*, tradução de Seamus Heaney (p. 2845-48). As divisões dos versos são da autora. Em português, tradução livre com base na versão de Heaney. (N.E.)

[171] *Beowulf*, tradução de Seamus Heaney (p. 738-43). As divisões dos versos são da autora. Em português, tradução livre de André de Leones, a partir da versão de Heaney. (N.E.)

[172] *Sir Gawain and the Green Knight*, tradução de Marie Boroff (p. 151-78). Em português, tradução livre de André de Leones, a partir da versão de Boroff. (N.E.)

[173] Santo Agostinho, *On Christian Doctrine*, Trad. J. F. Shaw (1873), livro IV, cap. 2, seção 3, e livro IV, cap. 28, seção 61. Disponível (em inglês) em: www.ccel.org (basta procurar por “Augustine” e “On Christian Doctrine” na busca). No Brasil, o livro *A Doutrina Cristã* foi lançado pela Paulus, com tradução de Nair de Assis Oliveira.

[174] Geoffrey Chaucer, “Retratção de Chaucer”, em *Os Contos de Canterbury*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, Editora 34, 2014. Além dessa edição da Editora 34, há outra com tradução de José Francisco Botelho (São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2013), intitulada *Contos da Cantuária*. Vizioli traduziu a partir do original em inglês médio; Botelho também usou (entre outras) a versão moderna de Nevill Coghill (New York, Penguin, 2000), à qual recorreu a autora deste livro. (N.E.)

[175] Em *Epistolae: The Letters of Dante*. Trad. Page Toynbee. Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 199.

[176] William Shakespeare, “Soneto XXIX”. In: *Os Sonetos Completos*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo, Landmark, 2005. (N.E.)

[177] Barbara Lewalski, *Protestant Poetics and the Seventeenth Century Religious Lyric*. Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 6.

[178] William Blake, “O Jardim do Amor”. In: *Canções da Inocência e da Experiência*. Trad. Mário Alves Coutinho, Leonardo Gonçalves. Belo Horizonte, Crisálida, 2005. (N.E.)

[179] William Wordsworth, “Ode: Prenúncios de Imortalidade Recolhidos da Mais Tenra Infância”, versos na tradução de Matheus Mavericco (publicada no *site* escamandro.com). (N.E.)

[180] Samuel Taylor Coleridge, “Desalento: uma Ode”, tradução livre. (N.E.)

[181] Walt Whitman, “Canção de Mim Mesmo”. In: *Flores de Relva*. Trad.. Bruno Gambarotto. São Paulo, Hedra, 2011. (N.E.)

- [182] Emily Dickinson, “Após Vidas Concluídas”, em tradução livre. (N.E.)
- [183] James R. Kincaid, *Tennyson’s Major Poems: The Comic and Ironic Patterns*. New Haven, Yale University Press, 1975, p. 1.
- [184] Versos do poema “A Segunda Vinda”, na tradução de Paulo Vizioli. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. (N.E.)
- [185] Apud Malcolm Bradbury e James Mcfarlane (ed.) *Modernism: 1890-1930*. New York, Viking, 1991, p. 83.
- [186] Esses são três dos objetivos imagistas encontrados no livro *Some Imagist Poets* (1915), de Amy Lowell.
- [187] Ezra Pound, “O mergulho” [“The Plunge”], em tradução livre. (N.E.)
- [188] Essa é a técnica para examinar a métrica, não o método apropriado para ler a poesia em voz alta; para ouvir três poetas talentosos, leia o poema, disponível em: <http://www.theatlantic.com/unbound/poetry/soundings/easter.htm>. Acesso em: 28 set. 2020.
- [189] Frase mais famosa e citada da autora, que significa que “as coisas são como são”, remetendo à clássica questão dos universais na filosofia. (N. T.)
- [190] Allen Ginsberg, “Nota de Pé de Página para Uivo”. In: *Uivo, Kaddish e Outros Poemas (1953-1960)*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 1984. (N.E.)
- [191] Adrienne Rich, “De uma Sobrevivente” [“From a Survivor”], versos em tradução livre de André de Leones. (N.E.)
- [192] John Ashbery, “Os Patinadores” [“The Skaters”], versos em tradução livre de André de Leones. (N.E.)
- [193] Leslie Scalapino, “Como: Toda Ocorrência na Estrutura, Não Vista – (Noite do Cervo)” [“As: All Occurrence in Structure, Unseen”], em tradução livre. (N.E.)
- [194] Philip Larkin, *Required Writing: Miscellaneous Pieces, 1955-1982*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- [195] Herbert R. Kohl, *A Grain of Poetry: How to Read Contemporary Poems and Make Them a Part of Your Life*. New York, HarperFlamingo, 1999, p. 3.
- [196] Tradução de Érico Nogueira. (N.E.)
- [197] Marie Boroff (trad.), *Sir Gawain and the Green Knight*, p. x.
- [198] Em português, o leitor pode consultar M. Said Ali, *Versificação Portuguesa (São Paulo, Edusp, 1999) e Versos, Sons, Ritmos, de Norma Goldstein (São Paulo, Ática, 2001)*. (N. T.)
- [199] Na tradução de Ivan Junqueira, em *Poemas Reunidos (1934-1953)* (Rio de Janeiro, José Olympio, 2003). (N.E.)
- [200] Em inglês: “*There once was a man of Blackheath / Who sat on his set of false teeth*”. Os *limericks* são uma forma de poesia popular inglesa, em geral de autoria anônima, semelhante ao nosso repente. Tradução de Érico Nogueira. (N. T.)

- [201] Versos de “A Noiva de Abydos”, de Byron, em tradução de Érico Nogueira.
- [202] Versos de Blake, em tradução de Augusto de Campos.
- [203] Versos de Milton, em tradução de Érico Nogueira.
- [204] Versos 9-11, de *Odes III 18*, em tradução de Guilherme Gontijo Flores.
- [205] Versos 1361-1372, em tradução de Érico Nogueira.
- [206] Tradução de Marie Boroff. New York, W. W. Norton, 1967, parte I, versos 168-178. Em tradução livre:
- Os parrudos estribos que fixavam os pés eram verdes
Em tudo ali reluziam e brilhavam verdes gemas,
O corcel que ele montava, ornado daquele verde idêntico
tão brilhoso
Um cavalo verde, grande e resistente;
Um corcel obstinado, eminente;
De freio bordado e fulgente,
A montaria igualava o homem, excelente.
- [207] Tradução de Augusto de Campos.
- [208] Tradução de Érico Nogueira.
- [209] Idem.
- [210] Para efeito dessa tradução, usamos a versão da *Bíblia de Jerusalém*. (N. T.)
- [211] *Paraíso Perdido*, Livro II, 362-369. Trad. Daniel Jonas. São Paulo, Editora 34, 2015.
- [212] Versos de “A visão das filhas de Álbion”, de William Blake, em tradução de Érico Nogueira.
- [213] Tradução de Érico Nogueira.
- [214] Idem.
- [215] Idem.
- [216] Idem.
- [217] Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology: a Critical Investigation*. Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 99.
- [218] Desse trecho e do seguinte, tradução de Matheus Mavericco, no *site* escamandro.com. (N.E.)
- [219] Versos de “A Balada do Velho Marinheiro”, em tradução de Érico Nogueira.
- [220] Versos de “Ode Sobre uma Urna Grega”, em tradução de Augusto de Campos.
- [221] Versos de “Ao Outono”, em tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.
- [222] Tradução de Érico Nogueira.

- [223] Idem.
- [224] Idem.
- [225] Versos de “Flor na Greta da Parede”, em tradução de Érico Nogueira.
- [226] Versos de “Canção de Mim Mesmo”, em tradução de Érico Nogueira.
- [227] Versos de “Canção de Mim Mesmo”, em tradução de Érico Nogueira, modificada.
- [228] Versos de “Durou Nossa Hora Máxima” [393], em tradução de Érico Nogueira.
- [229] Versos de “Vencer a Dor” [252], em tradução de Érico Nogueira.
- [230] Tradução de Érico Nogueira.
- [231] Idem.
- [232] Idem.
- [233] Versos de “Duas Vezes”, em tradução de Érico Nogueira.
- [234] Tradução de Érico Nogueira.
- [235] W. H. Gardner, “Introdução”. In: *Gerard Manley Hopkins: Poems and Prose*. New York, Penguin, 1985, p. xxi.
- [236] Versos de “O Naufrágio do *Deutschland*”, em tradução de Érico Nogueira.
- [237] Versos de “Beleza Multicor”, em tradução de Érico Nogueira.
- [238] Tradução de Adriano Scandolaro.
- [239] Versos de “Os Ciclos”, em tradução de Érico Nogueira.
- [240] Seamus Heaney, “All Ireland’s Bard”. *Atlantic*, vol. 280, n. 5, nov. 1997, p. 157.
- [241] Versos de “O Lago Ilha de Innisfree”, em tradução de Érico Nogueira.
- [242] Tradução de Érico Nogueira.
- [243] Versos de “De Manhã”, em tradução de Érico Nogueira.
- [244] Para ouvir o poema lido por um especialista, visite o site <http://etc.usf.edu/lit2go/192/lyrics-of-love-and-laughter/4044/in-the-morning/>, que contém os arquivos em áudio do estudioso de Dunbar, Herbert Woodward Marin, recitando os poemas em dialeto e em inglês-padrão do poeta. (N.E.)
- [245] Um registro dessa troca entre o poeta e o crítico pode ser lido em Gregory L. Candela, “We Wear the Mask: Irony in Dunbar’s ‘The Sport of the Gods’”. *American Literature*, vol. 48, n. 1, mar. 1976, p. 60-72.
- [246] Versos de “O Caminho Não Escolhido”, em tradução de Érico Nogueira.
- [247] William H. Prichard, “Wildness of Logic in Modern Lyric”. In: BROWER, Reuben A., *Forms of Lyric*. New York, Columbia University, 1970, p. 132.

- [248] Gerard Quinn, “Frost’s Synecdochic Allusions”. *Resources for American Literary Study*, vol. 25, n. 2, 1999, p. 254-64.
- [249] Ibidem, p. 255.
- [250] Tradução de Érico Nogueira.
- [251] Versos de “Operárias”, em tradução de Érico Nogueira.
- [252] Versos de “Propensões do Povo”, em tradução de Érico Nogueira.
- [253] Tradução de Érico Nogueira.
- [254] Versos de “O Carrinho de Mão Vermelho”, em tradução de Érico Nogueira.
- [255] William Carlos Williams, “The Embodiment of Knowledge”. In: *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York, New Directions, 1969, p. 256.
- [256] Versos de “O Retorno”, de 1912, em tradução de Érico Nogueira.
- [257] Margaret Dickie, “The Cantos: Slow Reading”. *ELH: English Literary History*, vol. 51, n. 4, inverno 1984, p. 819.
- [258] Versos do Quarteto I, “Burnt Norton”, em tradução de Érico Nogueira.
- [259] T. S. Eliot. *A Terra Desolada*. Trad. Ivan Junqueira. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/45206097/Terra-Desolada-TS-ELIOT> ou <http://marocidental.blogspot.com.br/2012/01/waste-land-t-s-eliot-traduzido.html>. Acesso em: 29 set. 2014.
- [260] Tradução de Caetano W. Galindo.
- [261] Tradução de Érico Nogueira.
- [262] Helen Vendler, “Rita Dove: Identity Markers”. *Callaloo*, vol. 17, n. 2, primavera 1994, p. 381-98.
- [263] Apud David R. Jarraway, “Montage of an Otherness Deferred: Dreaming Subjectivity in Langston Hughes”. *American Literature*, vol. 68, n. 4, dez. 1996, p. 821.
- [264] Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”. *The Nation*, 23 jun. 1926.
- [265] Tradução de Érico Nogueira.
- [266] George Sarton, *A History of Science: Ancient Science Through the Golden Age of Greece*. Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 3.
- [267] Plínio Prioreschi, *A History of Medicine, vol. I: Primitive and Ancient Medicine*. 2. ed. Omaha, Neb., Horatius Press, 1996, p. 42.
- [268] Hippocrates, “On the Sacred Disease”. In: Steven H. Miles, *The Hippocratic Oath and the Ethics of Medicine*. New York, Oxford University Press, 2005, p. 20.
- [269] Lawrence I. Conrad et al., *The Western Medical Tradition: 800 BC–AD 1800*. New York, Cambridge University Press, 1995, p. 23-25; Pausanias, *Pausanias’s Description of Greece*, vol.

III. Trad. J. G. Frazer. New York, Macmillan & Co., 1898, p. 250; “On Airs, Waters, and Places”. In: *The Corpus*, p. 117.

[270] Albert Einstein, Leopold Infeld, *A evolução da física*. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo, Companhia Editora Nacional, s.d. Há uma edição mais recente, da Zahar, com tradução de Giasone Rebuá.

[271] Simplicius, *Commentary on the Physics* 28.4-15. In: Jonathan Barnes, *Early Greek Philosophy*. ed. rev. New York, Penguin, 2002, p. 202; Aristotle, *On Democritus* fr. 203, citado em Barnes, p. 206-207.

[272] Aristóteles, *Física*. Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

[273] Edward Craig, (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Oxford, U.K., Taylor & Francis, 1998, p. 193-194; David Bolotin, *An Approach to Aristotle's Physics, with Particular Attention to the Role of His Manner of Writing*. Albany, SUNY Press, 1998, p. 127; J. Den Boeft, (ed.), *Calcidius on Demons (Commentarius CH. 127-136)*, Leiden, E. J. Brill, 1977, p. 19-20.

[274] C. C. W. Taylor, *The Atomists: Leucippus and Democritus, Fragments*. Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 60, 214-215; Epicuro, Letter to Herodotus. In: *Letters and Sayings of Epicurus*. Trad. Odysseus Makridis. New York, Barnes & Noble, 2005, p. 3-6; Anthony Gottlieb, *The Dream of Reason: A History of Philosophy from the Greeks to the Renaissance*. New York, W. W. Norton, 2000, p. 290, 303.

[275] Titus Lucretius Carus, *Da Natureza das Coisas*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

[276] Margaret J. Osler, *Reconfiguring the World: Nature, God, and Human Understanding from the Middle Ages to Early Modern Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 15; C. M. Linton, *From Eudoxus to Einstein: A History of Mathematical Astronomy*. New York, Cambridge University Press, 2008, p. 48.

[277] Norris S. Hetherington, *Cosmology: Historical, Literary, Philosophical, Religious, and Scientific Perspectives*. London, CRC Press, 1993, p. 74-76.

[278] Nicolaus Copernicus, Preface, *De Revolutionibus*. In: Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge, Harvard University Press, 1957, p. 137.

[279] Nicolaus Copernicus, *Three Copernican Treatises*. Trad. Edward Rosen. Mineola, NY, Dover Publications, 1959, p. 57-59.

[280] Copernicus, Preface, p. 18.

[281] Francis Bacon, *Selected Philosophical Works*. Ed. Rose-Mary Sargent. Cambridge: Hackett Publishing Co., 1999, p. 118-119.

[282] David Deming, *Science and Technology in World History*. vol. 3. Jefferson, N.C., McFarland & Co., 2010, p. 165; Galileo Galilei, *Dialogue Concerning the Two Chief World Systems: Ptolemaic and Copernican*. Trad. Stillman Drake; ed. Stephen Jay Gould. New York, Modern Library, 2001, p. 130-31.

- [283] Deming, *Science and Technology*, p. 177-78.
- [284] Robert Hooke, *Micrographia* (1664), Preface; David Freedberg, *The Eye of the Lynx: Galileo, His Friends and the Beginnings of Natural History*. Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 180; Thomas Birch, *The History of the Royal Society of London*, vol. 1. London, A. Millar, 1756, p. 215ff.
- [285] Thomas Birch, *The History of the Royal Society of London*, vol. 3. London, A. Millar, 1757, p. 1, 10.
- [286] Ron Larson e Bruce Edwards, *Calculus*. Independence, Ky., Cengage Learning, 2013, p. 42.
- [287] James L. Axtell, "Locke, Newton and the Two Cultures". In: John W. Yolton (ed.), *John Locke: Problems and Perspectives*. New York, Cambridge University Press, 1969, p. 166-68.
- [288] Barry Gower, *Scientific Method: A Historical and Philosophical Introduction*. New York, Routledge, 1997, p. 69.
- [289] Isaac Newton, *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. Trad. Andrew Motte, Daniel Adee, 1848, p. 486; G. Brent Dalrymple, *The Age of the Earth*. Stanford, Calif., Stanford University Press, 1991, p. 28-29.
- [290] Dalrymple, *The Age of the Earth*, p. 29-30; Jacques Roger, *Buffon: A Life in Natural History*. Trad. Sarah Lucille Bonnefoi. Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 187-93.
- [291] Dennis R. Dean, *James Hutton and the History of Geology*. Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 17, 24-25; James Hutton, "Theory of the Earth". In: *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, vol. I. J. Dickson, 1788, p. 301, 304.
- [292] M. J. S. Hodge, "Lamarck's Science of Living Bodies". In: *The British Journal for the History of Science* 5:4, dez. 1971, p. 325; Martin Rudwick, *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*. Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 390; J. B. Lamarck, *Zoological Philosophy*. Trad. Hugh Elliot. London, Macmillan & Co., 1914, p. 12, 41, 46.
- [293] Robert J. Richards, *Darwin and the Emergence of Evolutionary Theories of Mind and Behavior*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 63.
- [294] Martin Rudwick, *Georges Cuvier, Fossil Bones, and Geological Catastrophes*. Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 190.
- [295] Charles Lyell, *Principles of Geology*. New York, Penguin, 1998, p. 6.
- [296] Charles Darwin, *Charles Darwin: His Life Told in an Autobiographical Chapter*. London, John Murray, 1908, p. 82.
- [297] Charles Darwin, *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, vol. II. New York, D. Appleton & Co., 1897, p. 371; P. Kyle Stanford, *Exceeding Our Grasp: Science, History, and*

the Problem of Unconceived Alternatives. New York, Oxford University Press, 2006, p. 65; Darwin, *The Origin of Species*, p. 13.

[298] Gregor Mendel, *Experiments in Plant Hybridisation*. New York, Cosimo Classics, 2008, p. 15, 21 ff., 47.

[299] O desenvolvimento de um ser vivo, do óvulo/embrião até a fase adulta (“ontogonia”), passa pela mesma sequência de passos que a evolução de um ser vivo de um estado primitivo a um estado atual (filogenia). Essa teoria ficou muito popular no fim do século XIX e início do século XX, mas agora já foi inteiramente descartada pelos biólogos.

[300] J. A. Moore, *Heredity and Development*. 2. ed. New York, Oxford University Press, 1972, p. 74.

[301] Alfred Wegener, “The Origin of Continents and Oceans”. In: *The Living Age*, 8th Series, vol. XXVI, abr.-maio-jun. 1922, p. 657-58.

[302] Alfred Wegener, *The Origins of Continents and Oceans*. Trad. John Biram. New York, Dover Publications, 1966, p. viii.

[303] Albert Einstein, *Relativity: The Special and General Theory*. Trad. Robert W. Lawson. New York, Pi Press, 2005, p. 25, 28; Galison et al., p. 223; Jay M. Pasachoff e Alex Filippenko, *The Cosmos: Astronomy in the New Millennium*. 4. ed. New York, Cambridge University Press, 2014, p. 239-40, 271-72.

[304] Ernest Rutherford, *The Collected Papers of Lord Rutherford of Nelson*, vol. 2. New York, Interscience Publishers, 1963, p. 212.

[305] Bruce Rosenblum e Fred Kuttner, *Quantum Enigma: Physics Encounters Consciousness*. 2. ed. New York, Oxford University Press, 2011, p. 59-60; M. S. Longair, *Theoretical Concepts in Physics: An Alternative View of Theoretical Reasoning in Physics*. 2. ed. New York, Cambridge University Press, 2003, p. 339.

[306] Max Planck, *The Origin and Development of the Quantum Theory*. Trad. H. T. Clarke and L. Silberstein. New York, Clarendon Press, 1922, p. 12.

[307] Citado em Franco Selleri, *Quantum Paradoxes and Physical Reality: Fundamental Theories of Physics*. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1990, p. 363.

[308] Ernst Mayr e William B. Provine, *The Evolutionary Synthesis: Perspectives on the Unification of Biology*. Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 8, 282, 315, 316.

[309] Julian Huxley, *Evolution: The Modern Synthesis: The Definitive Edition*. Cambridge, MIT Press, 2010, p. 3, 6-7.

[310] Walter J. Moore, *Schrödinger: Life and Thought*. New York, Cambridge University Press, 1992, p. 404.

[311] Peter J. Bowler, *Science for All: The Popularization of Science in Early Twentieth-Century Britain*. Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 5-6; William Jay Youmans,

(ed.), *Popular Science Monthly XLVI*. New York, D. Appleton & Co., nov. 1894-abr. 1895, p. 127.

[312] Pierre C. Fraley e Earl Ubell, “Science Writing: A Growing Profession”. *Bulletin of the Atomic Scientists*, dez. 1963, p. 19-20.

[313] Rachel Carson, *Silent Spring, anniversary edition*. Boston, Houghton Mifflin, 2002, p. xii-xiv, 15; Linda J. Lear, “Rachel Carson’s ‘Silent Spring’”. *Environmental History Review*, 17:2, verão de 1993, p. 28.

[314] Richard Dawkins, *The Selfish Gene*. New York, Oxford University Press, 1976, p. 1.

[315] Steven Weinberg, *The First Three Minutes: A Modern View of the Origin of the Universe*. 2. ed. New York, Basic Books, 1993, p. 153.

[316] Carson, *Silent Spring*, p. 2; Weinberg, *The First Three Minutes*, p. 8; Michael B. Shermer, “This View of Science: Stephen Jay Gould as Historian of Science and Scientific Historian, Popular Scientist and Scientific Popularizer”. *Social Studies of Science*, 32:4, ago. 2002, p. 490, 494.

[317] Mortimer J. Adler e Charles van Doren, *Como Ler Livros: O Guia Clássico para a Leitura Inteligente*. São Paulo, É Realizações, 2010, p. 303.

[318] Desmond Morris, *O Macaco Nu*. Trad. Hermano Neves. São Paulo, Círculo do livro, 1967. (N.T.)

[319] Charles Darwin, *A Origem das Espécies por meio da seleção natural ou A preservação de raças favorecidas na luta pela vida*. Trad. Daniel Moreira Miranda; prefácio, revisão técnica e notas de Nelio Bizzo. São Paulo, Edipro, 2018. (N.T.)

[320] James T. Costa, *The Annotated Origin*. Harvard University Press, 2009, p. 154

[321] Charles G. Gross, *Brain, Vision, Memory: Tales in the History of Neuroscience*. Cambridge, MIT Press, 1999, p. 13.

[322] Alfred Russel Wallace, *Infinite Tropics: An Alfred Russel Wallace Anthology*. Ed. Andrew Berry. New York, Verso, 2002, p. 51.

[323] Carson, *Silent Spring*, p. xix.

[324] Matt Ridley, *The Red Queen: Sex and the Evolution of Human Nature*. New York, Harper Perennial, 2003, p. 9; Alan Grafen e Mark Ridley (ed.), *Richard Dawkins: How a Scientist Changed the Way We Think*. New York, Oxford University Press, 2007, p. 7.

[325] Hans. J. Eysenck, *Intelligence: A New Look*. New Brunswick, N.J., Transaction Publishers, 2000, p. 10.

[326] Alvarez et al., “Extraterrestrial Cause for the Cretaceous-Tertiary Extinction”, p. 1095.



facebook.com/erealizacoeseditora



twitter.com/erealizacoes



instagram.com/erealizacoes



youtube.com/editorae



issuu.com/editora_e



erealizacoes.com.br



atendimento@erealizacoes.com.br