

Leni Nobre Oliveira

**ESPAÇOS CONTEMPORÂNEOS
DE CONSAGRAÇÃO E DISSEMINAÇÃO
DA LITERATURA BRASILEIRA**

Leni Nobre Oliveira

**ESPAÇOS CONTEMPORÂNEOS
DE CONSAGRAÇÃO E DISSEMINAÇÃO
DA LITERATURA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras – Literatura Comparada, elaborada sob orientação da Profª. Dra. Maria Antonieta Pereira.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2006

Tese aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Maria Antonieta Pereira (UFMG)
Orientadora

Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP/ASSIS)

Profª. Dra. Elzira Divina Perpétua (PUC-Minas)

Profª. Dra. Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG)

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

Prof. Dr. Marcelo Chiaretto (UFMG)

Profª. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 11 de maio de 2006.

Dedico este trabalho a três pessoas cuja presença nesta trajetória foi decisiva:

a minha primeira professora, alfabetizadora e letradora, D. Maria da Cruz Oliveira, a quem devo a iniciação no trabalho com a letra;

a minha orientadora, inspiradora desta pesquisa, paciente e empenhada profissional, Maria Antonieta Pereira, com quem este diálogo se iniciou na Especialização pela PUC, avançou no Mestrado e agora se apresenta nesta tese de Doutorado;

a minha querida filha e companheira de jornada, Lara Beatriz Nobre Macedo, competente organizadora dos arquivos desta tese, cuja companhia foi imprescindível nos mais difíceis e conturbados momentos e cuja participação efetiva se faz notar na computação e apuração dos dados.

AGRADECIMENTO

Por tudo, primeiramente agradeço a Deus. E estendo tal agradecimento a todos os professores e alunos que contribuíram para a realização deste trabalho. Em particular, agradeço à FAPEMIG, pela concessão da bolsa para subsidiar a pesquisa; ao coordenador da COPEVE, Prof. Dr. José Guilherme Moreira, com sua equipe de trabalho, pela disponibilização dos arquivos dessa instituição e pela assistência na pesquisa; ao Prof. José Francisco Lima Xavier, membro permanente da Comissão do Vestibular da Puc-Minas e coordenador de provas, e à sua assistente Arlene Marta Vieira, com os quais pude contar durante todo o processo de coleta de dados; à equipe de colaboradores na coleta, organização e preparação dos dados; ao Prof. Paulo Henrique Caetano pela tradução do resumo para o inglês; a Clarisse Barbosa, pela tradução para o espanhol; a Soélis T. do Prado Mendes, pela revisão do texto; a Alda Lopes, pela normalização e diagramação dos originais; a Frederico Reis Marques de Brito pelos livros, CDS, encartes sobre MPB; aos professores de Literatura e alunos que contribuíram para minha formação de leitora, particularmente ao Prof. Dr. Luís Carlos Lobo Pereira de Freitas, por ter-me apresentado os clássicos e ensinado a admirá-los em minha adolescência, contribuindo decisivamente na minha escolha da profissão; ao amigo e companheiro Magno Lúcio, pela presença afetiva e efetiva durante esta caminhada; e em especial, a minha orientadora Profa. Dra. Maria Antonieta Pereira, por ter-me acompanhado nessa etapa transitória de trabalho, transformando mais um sonho em Tese de Doutorado.

Equipe de Pesquisa

Daniel Fonseca Gomes de Souza – entrevistador

Daniela Magda Sobrinho – entrevistadora

Flávia Andrade Alves – consultora de estatística e coleta de dados

Lara Beatriz Nobre Macedo – coleta, seleção, organização de arquivos e digitação de dados

Marta da Piedade Ferreira – coleta, seleção e classificação de dados

Marcelo Fonseca Gomes de Souza – entrevistador

Patrícia Oliveira de Barros – entrevistadora

Walerson Eudes Silva Bedete – entrevistador

RESUMO

Esta tese é um estudo sobre três espaços contemporâneos de disseminação e consagração da Literatura Brasileira: a música popular brasileira, os meios de massa e espaços escolares. A partir da coleta e análise de dados sobre a divulgação de autores e obras nesses espaços, observamos o tipo de literatura consumida em cada um deles e os modos como ela é disponibilizada para a população. Comprovamos que todos esses espaços são importantes na divulgação democrática do literário, pois utilizam para isso suportes diversos, dentre os quais citamos o livro, a tela e a música. Desvinculada do livro como seu suporte ideal, observamos que o conhecimento sobre a Literatura Brasileira tem sido veiculado com bastante evidência em outros meios contemporâneos e tem atingindo a população mais democraticamente. Isso nos levou a concluir que, embora se deva preservar o livro como suporte canônico e ideal para a Literatura, deve-se também aproveitar os demais suportes aqui evidenciados para sua divulgação, com vistas a suprir as demandas de conhecimento a respeito desse importante produto simbólico daqueles brasileiros analfabetos, semi-analfabetos ou não afeitos à leitura. Nossa defesa dessa prática tem como principal argumento a preservação de nossa rica cultura e de nossa tradição como herança a ser legada a nossos descendentes.

Acho que estamos passando por uma fase em que teremos também de dialogar com as formas canônicas do saber, como a filosofia, a história, a sociologia, pois só assim iremos perceber que a literatura é um diálogo extremamente rico.

Silviano Santiago

A divulgação da ciência pode, ou não, enfatizar o método científico, mas, os recursos dos quais ela lança mão pertencem mais à literatura do que à ciência.

Ana Maria Sánchez Mora

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS	11
APLAUSOS	13
CAPÍTULO I – Cânone e Estudos Culturais	18
1.1. Multiculturalismo e valores canonizantes contemporâneos	18
1.1.1 Um conceito para “cânone literário”	22
1.1.2 Conceito de literatura e tradição	26
1.1.3 Literatura e cultura	31
1.2. Espaços contemporâneos de disseminação da Literatura Brasileira	43
1.2.1 Fatores que elegem o cânone literário	45
1.2.2. A letra na mídia: grandes vendagens e novos processos de canonização	46
1.2.3. Espaços escolares: a canonização por excelência	54
1.3. Os meios alternativos de disseminação e consagração da Literatura Brasileira	61
CAPÍTULO II – O poder da cultura de massas	66
2.1. O popular, o tradicional e o efêmero na cultura de massas	66
2.1.1. Literatura e outras artes: a evidente intersemiose	66
2.1.2. Os meios midiáticos, a indústria cultural e a disseminação da literatura	68
2.1.3. A cultura de massa, a oralidade e a efemeridade da memória construída pelos meios de massa	78
2.1.3.1 – A permanência da oralidade na contemporaneidade	78
2.1.3.2 – Estratégias de permanência dos produtos midiáticos	80
2.2. A Literatura Brasileira nas telenovelas brasileiras	83
2.2.1. Considerações preliminares	83
2.2.1.1 – Fatores que contribuem nas escolhas das fontes a serem adaptadas	86
2.2.2. A televisão como aparato próprio do lar	90
2.2.3. Fases da telenovela brasileira e uso das obras da literatura	94
2.2.4. Nacionalidade das fontes utilizadas pelas redes de televisão em telenovelas	99
2.2.5. A alma latina da telenovela	101
2.2.6. Os elementos de sedução da telenovela no século XXI	106

2.3. A Literatura Brasileira na <i>Rede Globo</i>	112
2.3.1. As telenovelas da <i>Rede Globo</i>	118
2.3.2. As minisséries da <i>Rede Globo</i>	120
2.3.3. Os filmes da <i>Rede Globo</i>	124
2.3.4. Diferentes produtos e variados modos de leitura	127
CAPÍTULO III – No embalo da canção: a música popular brasileira como suporte contemporâneo do texto lírico	136
3.1. Considerações preliminares	136
3.2. Poesia: por onde andará essa melodiosa senhora?	137
3.3. Música popular brasileira	156
3.3.1. Uma breve consideração	156
3.4. Música popular brasileira e canonização literária	161
3.4.1. A letra de música na literatura	161
3.5. A lírica na televisão	166
3.6. A ressemantização como estratégia de manutenção e disseminação de obras literárias	170
3.7. A música e a globalização cultural	180
3.8. Por um ser humano mais poético	190
CAPÍTULO IV – A escola e a academia	194
4.1. O argumento de autoridade: o cânone nos espaços institucionais	194
4.2. O Vestibular e as instituições de curso superior – arquivo e anarquivo	198
4.3. Literatura Comparada no Vestibular	217
4.4. O cânone dos vestibulandos	228
4.5. Escola, professores, formação de leitores: uma reflexão	247
CONCLUSÃO – Literatura Brasileira – Leitores e cidadãos	259
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	264
ANEXOS¹	

¹ CDROM anexo ao corpo da Tese.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Tempo livre.....	90
QUADRO 2 – Adaptações feitas pelas emissoras de TV.....	95
QUADRO 3 – Telenovelas por emissora e por fase	98
QUADRO 4 – Nacionalidade das fontes utilizadas pelas redes de televisão em telenovelas.....	101
QUADRO 5 – Usos de fontes para a produção de telenovelas pela <i>Rede Globo</i>	118
QUADRO 6 – Tipos de gêneros utilizados pela <i>Rede Globo</i> para a produção de telenovelas.....	120
QUADRO 7 – Conjunto de dados sobre as minisséries da <i>Rede Globo</i>	121
QUADRO 8 – Tipo de uso da fonte para minisséries pela <i>Rede Globo</i> (1965-2003).....	122
QUADRO 9 – Tipos de fontes utilizadas pela <i>Rede Globo</i> nas minisséries.....	122
QUADRO 10 – Total de autores de minisséries da <i>Rede Globo</i>	124
QUADRO 11 – Total de autores de filmes da <i>Rede Globo</i>	125
QUADRO 12 – Nacionalidade da fonte usada pela <i>Rede Globo</i>	126
QUADRO 13 – Tipo de uso da fonte para filmes pela <i>Rede Globo</i>	126
QUADRO 14 – Reapresentações de filmes pela <i>Rede Globo</i>	127
QUADRO 15 – Número de escritores por produção observada.....	127
QUADRO 16 – Meios utilizados para contato com a Literatura apontados pelos vestibulandos.....	133
QUADRO 17 – Gêneros das obras utilizadas para telenovelas.....	138
QUADRO 18 – UFMG e PUC-Minas – Gênero das obras indicadas para os vestibulares pela Comissão Permanente do Vestibular.....	139
QUADRO 19 – UFMG – 1ª etapa – Modos de contato com as obras do vestibular.....	140
QUADRO 20 – UFMG – 2ª etapa: Modos de contato com as obras do vestibular.....	140
QUADRO 21 – PUC-Minas – Modos de contato com as obras do vestibular 2ª semestre 2005.....	141
QUADRO 22 – UFMG – 1ª etapa – Formas de contado com o livro indicado.....	141
QUADRO 23 – UFMG – 2ª etapa - Formas de contado com o livro indicado.....	142
QUADRO 24 – PUC-Minas – Formas de contato com o livro indicado.....	143
QUADRO 25 – Total de nomes de autores apontados pelos vestibulandos como melhores obras da Literatura.....	143
QUADRO 26 – UFMG e PUC-Minas – Comparação entre os gêneros das melhores obras indicadas pelos vestibulandos.....	144
QUADRO 27 – Comparação entre os gêneros das obras indicadas pelos vestibulandos para o vestibular.....	144
QUADRO 28 – UFMG – 2ª etapa – Número de obras e autores líricos citados pelos vestibulandos.....	145
QUADRO 29 – PUC-Minas –Número de obras e autores líricos citados pelos vestibulandos.....	146

QUADRO 30 – UFMG e PUC-Minas – Autores e obras líricas citados pelos vestibulandos.....	147
QUADRO 31 – PUC Minas: Número de músicas populares, CDs, discos e compositores/intérpretes citados pelos vestibulandos.....	151
QUADRO 32 – UFMG: frequência de repetições.....	201
QUADRO 33 – PUC-Minas: autores e obras mais indicados para os vestibulares.....	203
QUADRO 34 – UFMG e PUC-Minas: autores indicados duas vezes para o vestibular.....	204
QUADRO 35 – UFMG: autores com indicação única para o vestibular.....	206
QUADRO 36 – UFMG: autores e obras indicados a partir de 2000.....	207
QUADRO 37– PUC-Minas: autores e obras indicados a partir de 2000.....	208
QUADRO 38 – UFMG: obras literárias com indicação única.....	211
QUADRO 39 – UFMG: Diferença entre o número de autores e autoras e entre o número de obras desses autores e autoras.....	213
QUADRO 40 – PUC-Minas: Diferença entre o número de autores e autoras e entre o número de obras desses autores e autoras.....	213
QUADRO 41 – UFMG: Lista de autoras cujas obras foram indicadas ao vestibular.....	214
QUADRO 42– PUC-Minas: Lista de autoras cujas obras foram indicadas para o vestibular.....	214
QUADRO 43 – Classificações das indicações para vestibular por gênero.....	215
QUADRO 44– UFMG: Indicação de obras literárias para o vestibular de 1995.....	226
QUADRO 45 – Relação dos candidatos com autores prediletos.....	230
QUADRO 46 – Comentários dos vestibulandos sobre indicação de obras para vestibular.....	230
QUADRO 47 – Resumo dos comentários dos vestibulandos sobre indicação de obras para vestibular.....	235
QUADRO 48 – UFMG e PUC-Minas: autores prediletos mais citados pelos vestibulandos.....	235
QUADRO 49 – Autores mais indicados para o vestibular pelos vestibulandos.....	237
QUADRO 50 – Autores mais citados como líricos pelos vestibulandos.....	238
QUADRO 51 – Autores citados como os melhores da Literatura Brasileira pelos vestibulandos.....	239
QUADRO 52 – Resumo de autores mais citados no conjunto geral de citações pelos vestibulandos.....	240
QUADRO 53 – UFMG e PUC-Minas: obras líricas mais citadas pelos vestibulandos.....	242
QUADRO 54 – Obras indicadas para os dois vestibulares pelos candidatos	242
QUADRO 55 – Obras indicadas como as melhores pelos candidatos	244

APLAUSOS

Lançamos livros, mesmo a elite pensando que a gente nem sabia ler: Estou cansado de ser tese de faculdade.

Alessandro Buzo

Acho que estamos passando por uma fase em que teremos também de dialogar com as formas canônicas do saber, como a filosofia, a história, a sociologia, pois só assim iremos perceber que a literatura é um diálogo extremamente rico.

Silviano Santiago

Iniciamos este trabalho com uma indignação que vem atormentando os brasileiros, consciente ou inconscientemente: em plena Era do Conhecimento, às portas do século 21, o Brasil, embora seja um dos maiores exportadores de produtos simbólicos e de conhecimento da América Latina, é um país em que apenas 26% dos brasileiros conseguem ler e entender algo maior do que uma notinha de texto ou texto curto e simples; aproximadamente um quarto da população é analfabeta; apenas 25% dos brasileiros terminam o Ensino Médio; em *rankings* internacionais de leitura, o Brasil ocupa um dos últimos lugares ficando atrás de outros latinos como Argentina e México; um terço dos alunos brasileiros de 1ª a 4ª série nunca pegou num livro espontaneamente; o brasileiro lê, em média, 1,8 livro ao ano.² Esses fatos não deveriam estar presentes em um país que, de acordo com a CBL, lança no mercado 30 novos títulos diários em livros, produz, exhibe e exporta a melhor telenovela para o mundo inteiro e lidera o mercado nesse ramo; e ainda tem sua música popular consumida internacionalmente, como o produto simbólico que só perde para o futebol³. É também a que é a que mais cresce no mundo e é a mais rica do planeta.⁴ Nossa fragilidade no quesito alfabetização e na criação do gosto pela leitura não é causada pelas especificidades da Língua Portuguesa, apontada como difícil, nem por deficiências inatas de nossos alunos, mesmo os mais pobres. É resultado de problemas históricos de nossa formação social e cultural, de um sistema educacional que ainda encontra dificuldades em cumprir os requisitos básicos determinados pelas leis municipais, estaduais e federais da educação.

Nós, professores, cogitamos que a culpa pelo fracasso escolar possa ser dos alunos que demonstram desinteresse em aprender, sem nos atentarmos para o fato de que o

² *Época*, 3 abr. 2006, p. 46.

³ NASSIF, Luiz. *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 1995.

⁴ NASSIF, Luiz. *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 1996.

desinteresse é consequência da insuficiência de nossos visíveis esforços para seduzir os alunos mais do que os outros meios informacionais disponíveis. E entre nós, a maioria parece não notar que o desinteresse do aluno é consequência, e não causa, dos índices insatisfatórios obtidos como resultados das ações educacionais.

Mas que relação teriam os problemas apontados com a Literatura⁵? A sua pertinência está diretamente relacionada com o principal código utilizado na escola – o alfabético – e o principal modo de expressão da Literatura – a letra. Por consequência, ambas se pautam pelo livro, como suporte privilegiado na aquisição do conhecimento escolar. Porém, outras demandas informativas disputam a atenção dos indivíduos, sendo elas estruturadas por meio de outros signos e sistemas semióticos cuja decifração parece ser mais fácil que a do código alfabético. Não conseguimos, como educadores, – e esse é um dos graves problemas da leitura – criar estratégias que tornem o ato de aprender a ler e a escrever tão atraente e prazeroso como o de ver televisão, ouvir música e conversar com os amigos, formas essas codificadas por meio de signos orais, visuais e auditivos, com muita aceitação e uso por todos. Parece-nos que não há necessidade alguma de ensinar os jovens a gostarem de assistir à televisão ou ouvir música, muito menos em criar-lhes tais hábitos, quando, por se apresentar como artificiais perante as demandas cotidianas, a aprendizagem da leitura e da escrita alfabética vem encontrando barreiras significativas, se considerarmos os dados oficiais aqui já arrolados.

É preciso pensar que a relação mente-signo tem necessidade de se estabelecer em bases firmes, para que a captação dos fenômenos e a formação das imagens subjetivas e objetivas se produzam de modo adequado. Sem o entendimento dos signos, códigos e linguagens e sem o acesso às suas tecnologias, torna-se difícil que os indivíduos desfrutem, com igualdade de condições, da grande quantidade de saberes que se encontram disponibilizados em diversos suportes com a globalização da informação. A aprendizagem da língua materna oral e escrita aparece, nesse universo, como um dos elementos indispensáveis no processo de intercâmbio na comunicação, do qual depende o destino dos homens em sua coletividade. Lamentavelmente, há uma vasta parte da população que não lê nem escreve, numa era em que o signo alfabético se assegura como o maior ponto de apoio das comunicações, principalmente daquelas que se queiram arquivadas. Isso talvez seja porque não estejamos dando a verdadeira importância à democratização dos signos e ao conhecimento sobre sua organização para todos. Esse entendimento depende de uma

⁵ Diante das formas diferenciadas de registro para a palavra Literatura/literatura em diversas situações, e a ausência de um consenso, nós a grafaremos sempre com inicial maiúscula, considerando-a como nome próprio para uma área de conhecimento, e em especial, por ser nosso objeto de estudo, salvo quando esse registro for de autores utilizados em nossas citações.

estruturação, ou seja, a construção dos códigos demanda um potencial cognitivo que precisa ser trabalhado, e isso não deve interessar exclusivamente à semiótica ou aos profissionais da comunicação, mas a todo indivíduo.

No entanto, como as escolas ainda não conseguem contemplar totalmente essa demanda, a população utiliza outras formas de acesso ao saber, ao lazer e ao entretenimento, em detrimento do uso do livro, enquanto na maioria dos países, as empresas e o Estado continuam priorizando esse tipo de saber escolar como aquele competente para possibilitar o acesso à cidadania e à disputa no mercado de trabalho.

Alguns críticos e estudiosos da literatura denunciam o descaso para com a prática da leitura da literatura, considerando, como argumento adequado, que isso acontece devido à sua substituição pelos meios audiovisuais. Nessa discussão, muitas vezes a presença das obras literárias nesses suportes é ignorada ou inferiorizada, em nome da preservação de seu suporte canônico – o livro.

Neste estado geral de coisas, decidimos observar mais detalhadamente as relações da Literatura com outros espaços – a música, os meios de massa e os espaços escolares e acadêmicos – porque nossa principal hipótese é a de que ela tem circulado, junto com os demais conhecimentos, nesses outros espaços muito efetivos na sua disseminação e consagração, por serem meios mais democráticos, solidários e coletivos. Os recursos usados em tais espaços vêm interferindo na produção textual e, desse modo, há uma dupla via de beneficiamentos entre a literatura e os meios de sua propagação.

Assim, no Capítulo I desta Tese, tratamos da relativização do livro como principal suporte do saber, ao mesmo tempo em que ressaltamos sua importância como arquivo adequado às informações, ao lado da propagação dos conhecimentos por esses outros meios. Estabelecemos também uma vasta discussão em torno da cultura e de sua armazenagem em suportes diversos, ao mesmo tempo em que a pensamos como propriedade de todos, que deve ser valorizada em sua diversidade natural, resultada dos embates produzidos pelo processo miscigenado de nossa nação.

No Capítulo II, discutimos que, a partir do surgimento dos meios de comunicação de massa e dos recursos imagéticos, tornou-se possível disseminar mais democraticamente as culturas e o conhecimento sobre obras literárias canônicas e não-canônicas, por meio de recursos audiovisuais. Nesse caso, enfatizamos as redes de televisão, em particular a *Rede Globo*, como disseminadoras de obras literárias por meio de filmes, telenovelas e minisséries, as quais beneficiam um público diverso, letrado e iletrado, com a divulgação de autores e obras da literatura consagrada. Nesse capítulo, a discussão sobre a rica inter-relação entre os

meios midiáticos e os livros foi amplamente debatida, com vistas a comprovar que, ao contrário do que se pensa, tais recursos podem contribuir para a disseminação do gosto e do apreço pela literatura, enquanto a escola considera a mídia como interferência negativa no processo de escolarização e letramento da população.

No Capítulo III, concentramos nosso interesse na música popular brasileira, como importante divulgadora do gênero lírico, por meio da canção, e sua eficiência maior na disseminação da poesia, se comparada aos livros didáticos e aos esforços escolares. Nesse contexto, discutimos o quanto a rítmica e os recursos naturais da oralidade são utilizados como elementos mnemônicos ancestrais para a aquisição e a armazenagem da informação e do saber. Por isso, a canção alcança uma população mais ampla, possibilitando-lhe o consumo de importante produto simbólico – o texto lírico – normalmente rejeitado pelos estudantes nos bancos escolares, quando disponibilizados por meio do livro.

E, finalmente, no Capítulo IV, os espaços escolares são observados enquanto lugares de organização da manutenção da literatura em circulação e em debate, ao mesmo tempo em que ouvimos os vestibulandos com o intuito de observar suas escolhas e interesses em relação às práticas de leitura. Observamos o vestibular, como instrumento de reflexão sobre o Ensino Médio, e as posturas das Instituições de cursos superiores na disseminação, exegese e preservação da Literatura Brasileira. Analisamos, ainda, as Leis de Diretrizes e Bases para o ensino das linguagens, dos códigos e de suas tecnologias e suas competências, no direcionamento das práticas escolares.

Nossa postura diante dos dados coletados, dos fatos observados e da bibliografia lida enfatiza a Literatura Comparada e o multiculturalismo enquanto produto para evidenciar a necessidade da construção de releituras da memória e do reconhecimento das diversidades culturais com vistas a uma melhor compreensão do hibridismo de culturas fronteiriças como a nossa. Nesse caso, nossa postura é a de que, se o retrocesso da globalização cultural é improdutivo e inviável, enclausurar o conhecimento e as artes em suportes restritivos é uma tentativa vã de estabelecer limites onde as fronteiras se desfazem de forma cada vez mais efetiva e acelerada.

Essa discussão contou com dois conjuntos de dados: um coletado a partir de arquivos em suportes fixos, que são os registros de produção de telenovelas, minisséries e filmes, dentre os quais citamos dicionários e livros de memória da televisão brasileira e as indicações de obras literárias para os vestibulares da Universidade Federal e da Pontifícia Universidade Católica, ambas de Minas Gerais, desde 1970, com suas listas de autores e obras indicados; e outro construído a partir de entrevistas realizadas com 402 vestibulandos concorrentes a uma

das vagas nas duas universidades supracitadas, sendo esses considerados representantes do Ensino Médio.

Por ser este um trabalho de exploração de diversos bancos de dados, constituídos a partir dos arquivos já existentes por meio de construção voluntária ou involuntária, e por aqueles criados por nós, devemos ressaltar que um arquivo tem sua melhor função quando explorado em exegese, motivo por que nossa análise se pauta pela organização dos dados neles disponíveis, com vistas a seu entendimento. Por isso, a mobilização desses dados para o presente dá vitalidade à memória arquivística, retirando-a do limbo ou de sua condição tumular, e atribui-lhe a função de dizer algo ao presente, para que repensemos a atualidade com vistas a compreendê-la e a nos prepararmos para o futuro.

Sobretudo, este trabalho se apresenta como um caso de co-autoria que envolve os auxiliares de pesquisa e de coleta de dados, os entrevistados e os compositores dos arquivos fixos. Não poderíamos deixar de ressaltar a importância do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto*, coordenado pela orientadora desta pesquisa, do qual ambas fazemos parte, na construção de debates e práticas sólidas que enriqueceram as discussões aqui estabelecidas.

O interesse em produzir uma pesquisa de utilidade pública orientou nosso trabalho para uma produção textual de leitura simples e extensamente documentada com dados que propiciam uma melhor visualização didática das informações. Contudo, a consciência de que nossos dados se constituem a partir de pequenas amostras de um universo amplo de arquivos, nos quais a Literatura Brasileira circula, leva-nos a advertir sobre a limitação de nosso alcance na discussão e apontar para a necessidade de continuidade desta pesquisa.

CAPÍTULO I

CÂNONE E ESTUDOS CULTURAIS

1.1. Multiculturalismo e valores canonizantes contemporâneos

As tendências pós-modernas de desconstrução do cânone, ligadas à amplitude de leituras resultantes do multiculturalismo, e à importância da cultura de massa – a televisão e o cinema, por exemplo –, ao substituírem a leitura verbal como única forma de decifração e de conhecimento da obra literária, fazem-nos pensar sobre o que tem sido o cânone literário dentro dos parâmetros culturais da atualidade e qual será seu significado para as novas gerações.

“Falar em cânone costuma provocar reações adversas”⁶, porque, para alguns teóricos, as obras canônicas são consideradas um ponto de referência no meio de uma oferta abundante de culturas e, para outros, são consideradas uma imposição autoritária, perante a qual deveriam comportar-se de forma cautelosa. A desestabilização do cânone, a partir das interferências do multiculturalismo e de sua abertura para os Estudos Culturais, vem sendo atribuída àqueles que defendem uma nova forma de se ver a cultura. Contudo, tais estudos possibilitam diferentes leituras das muitas obras que ficaram esquecidas ou desconhecidas e, portanto, motivam a releitura do cânone sob novas perspectivas, que são consideradas por Harold Bloom⁷ como a “crítica do ressentimento” e por alguns estudiosos como perniciosas para os valores já estabelecidos.

Nesse caso, também é necessário que se especifique de que multiculturalismo se está tratando. Segundo Teixeira Coelho, dois multiculturalismos podem ser observados: um fenômeno que se coloca como *resultado* e outro que se organiza como um *programa*. O multiculturalismo como *resultado* “decorre da coexistência, entendida como um dado, entre culturas diferentes e seus índices; é o paralelismo sincrônico de culturas distintas, tais como as que derivam de processos históricos de embates e acomodamentos”⁸, enquanto o

⁶ OTTE, 1999, p. 9.

⁷ BLOOM, 1994.

⁸ COELHO, 1999, p. 266.

multiculturalismo como *programa* “é uma ocorrência da *fabricação cultural* com tudo de dirigista, paternalista, autoritário, discriminatório e, no limite, totalitário que este modo cultural pode implicar”.⁹

A imposição da aculturação e do assimilacionismo, proposta pelo multiculturalismo como *programa*, reduz a cultura e a arte a um embate político em que as dessemelhanças tendem a ser ignoradas para que se possam transformar as culturas diferentes em iguais. Tal fato diminui o valor das culturas periféricas e das diferenças, como é o caso de muitas manifestações brasileiras, cujo elemento peculiar consiste, exatamente, na forma diferenciada em que se apresentam, o que as afasta do modelo canônico. O multiculturalismo como *programa* tem aspectos revanchistas e, nesse caso, concordamos com Bloom: o ressentimento pode estar presente nessa visão, uma vez que se pretende uma irreconciliável igualdade entre o particular e o hegemônico, entre o centro e a periferia. Já o multiculturalismo como um *resultado* apresenta-se por meio da releitura das diferenças culturais e da manifestação de reconhecimento dessas culturas em suas particularidades, observando não a igualdade entre elas, mas a sua convivência, muitas vezes resultante de conflitos e acomodamentos. Para esta proposta de trabalho, interessa particularmente o multiculturalismo como um *resultado*, já que nossa discussão se estabelece a partir da relação do cânone com a cultura. Além disso, partimos do princípio de que a globalização da informação e das culturas acelera o desenvolvimento de práticas multiculturais na contemporaneidade. Esse fenômeno, muitas vezes, está associado à indústria cultural, que movimenta, em níveis muito acentuados, tipos diversos de produtos que ora são considerados artísticos, ora não.

Provocador de rompimentos dos limites estabelecidos pelos parâmetros culturais hegemônicos, o multiculturalismo como um *resultado* interfere na releitura das obras canônicas, problematizando sua qualificação como representantes da coletividade, na medida em que sua eleição tenha sido realizada a partir de critérios da própria cultura dominante. Atualmente, dentre as tendências críticas que se confrontam, duas posições podem ser percebidas com nitidez. Uma corrente baseia-se nos sistemas críticos do século XIX e vê com restrição as tendências inovadoras que veiculam uma nova concepção de cultura e uma abertura para o multiculturalismo. Outra proposta, com base nos movimentos das minorias, apresenta uma leitura renovadora do literário, quer dos textos que se definem como pós-modernos, quer dos que representam o cânone já estabelecido.

A primeira corrente vê, de modo cauteloso, a abertura de novos parâmetros para a legitimação da Literatura, porque se interessa em manter a cultura estabilizada e sedimentada

⁹ COELHO, 1999, p. 265-266.

nos padrões atuais. E também porque crê que o consumo indiscriminado, pelos leitores, de obras divulgadas por intermédio da mídia atende mais aos apelos mercadológicos do que aos valores que tais obras possam realmente sustentar.

A compreensão que temos, hoje, do multiculturalismo muitas vezes não pode desprezar os efeitos globalizantes das mídias, meios mais evidentes da atuação da indústria cultural que, com alto poder de disseminação de seus produtos, podem incentivar o multiculturalismo como um programa. Contudo, a responsabilidade pela modificação do cânone não pertence unicamente à crítica cultural ou à indústria cultural; um dos importantes motivos dessa desestabilização é o fato de que novas obras estão sendo produzidas, largamente disseminadas e lidas como formas de expressão de setores minoritários da sociedade.

Tal situação não pode ser ignorada pela crítica que, de uma forma ou de outra, tenta construir instrumentos teóricos para analisar as mais recentes estratégias literárias. Nesse sentido, a Literatura passa a ser associada não somente à cultura dominante, mas também a setores emergentes da sociedade. O surgimento de novos perfis culturais e a organização de novas listagens de obras que levam em consideração a produção das minorias e dos escritores contemporâneos, além do reconhecimento dos valores das culturas não-hegemônicas e não-ocidentais, têm mostrado como a recepção de obras não-canônicas propõe novas formas de abordagem crítica.

Além disso, vale ressaltar que o consumo público de obras literárias produzidas por autores que se situam fora do cânone não pode ser compreendido como uma atitude de rebeldia programada contra as obras e os autores canônicos, mas como uma postura de escolha livre dos leitores que se sentem contemplados, em seus gostos, por essas obras. No caso daquelas resgatadas do esquecimento, como as produções de minorias (literatura afro-descendente, de autoria feminina ou com valores estéticos divergentes do padrão vigente), pode-se considerar que há um esforço dos professores das universidades em promover estudos que as sustentem no *corpus* da Literatura Brasileira, disseminando-as, por serem os acadêmicos os leitores autorizados a estabelecerem tal campanha. Os mesmos críticos que resgatam tais obras, dando-lhes subsídios de inclusão na genealogia canônica fazem-no, porém, por meio da continuidade ou da ruptura canônica, endossando, portanto, a tradição de que são representantes, por estarem nela inseridos.

Na verdade, a recusa de um centro por parte de uma coletividade acontece sempre que ele for entendido como não-representativo para essa coletividade. Um exemplo disso é um baixo consumo popular de obras eleitas por meio de padrões centrados em valores

ideologicamente excludentes, que não contemplam a diversidade. Nesse sistema, outras manifestações permanecem no embate, embora não reivindicuem para si mesmas o lugar estável de centro hegemônico: muitas vezes, trata-se de um lugar em trânsito, cujos centros são provisórios, múltiplos e diversificados. É o caso da produção literária brasileira, cuja avaliação por parte da crítica nem sempre contempla sua diversidade, colocando em desvantagem a produção literária do indígena, da mulher, do homossexual e daqueles que se situam em condições periféricas semelhantes. A proposta da existência de leitura de vários cânones, de acordo com as teorias da hipertextualidade de Pierre Lévy, considera que os sentidos dos textos estariam em constante movimento e renegociação, de tal forma que nenhum sentido seria definitivo, mas sim um *constructo*, um resultado de renegociações e interações produzidas pela relação leitor/autor. Nesse caso, não haveria apenas um espaço de canonização ou um conjunto de obras canônicas, mas vários processos simultâneos de consagração das obras e, portanto, diferentes cânones, dentre a variedade e a diversidade do *corpus*.

Para Pierre Lévy, “o objetivo de todo texto é o de provocar em seu leitor um certo estado de excitação da grande rede heterogênea de sua memória, ou então orientar sua atenção para uma certa zona de seu mundo interior, ou disparar a projeção de um espetáculo multimídia na tela de sua imaginação (...)”¹⁰. Assim, cada palavra é um nó no emaranhado da rede e evoca um mundo que pode estar conectado com outros mundos, formando uma hiper-rede de significação. São esses mundos de significação – os chamados hipertextos – que estão marcados por seis princípios: metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e encaixe de escalas, exterioridade, topologia e mobilidade dos centros. Se o leitor se reconhece na obra literária que lhe é apresentada, como se essa fosse um objeto significativo para a sua cultura, essa rede de que fala Pierre Lévy lhe propiciaria o sentimento de pertença, e ele se identificaria com ela. Vista como um operador reticular do conhecimento, a Literatura se torna elemento dessa rede hipertextual. A esse aspecto acrescenta-se o caráter transdisciplinar da Literatura, processo em que conhecimentos pertencentes a outras áreas podem ser discutidos por ela e por meio dela, o que a torna um importante elemento de inter-relação entre os saberes. A promoção da transdisciplinaridade entre os leitores pode melhorar sua relação com o saber e com os meios que o disponibilizam. Isso favorecerá a emergência e a implantação de grupos e projetos transdisciplinares, com vistas a incentivar no homem a eterna vontade de aprender por toda a vida, habilidade extremamente necessária na era contemporânea em que tudo está em mutação. A Literatura é um dos usos culturais da

¹⁰ LÉVY, 1997, p. 24.

humanidade que nos chama a atenção, por seu poder transmigrador do conhecimento e por utilizar uma linguagem artificial e codificada, cujo acesso exige iniciação, tanto do escritor quanto do leitor, elementos primordiais desse processo.

Dessa forma, a Literatura não poderia ser avaliada por um padrão predeterminado com muita exatidão, não fazendo sentido a existência de parâmetros constantes e definitivos, como pressupõem Bloom¹¹ e Leyla Perrone-Moisés.¹² Não se trata, portanto, de abandonar o cânone - devido à sua importância -, mas de nele incluir novas obras, descentralizando, dessa forma, os parâmetros de canonização, ou estabelecendo paradigmas mais coerentes com a diversidade característica do pensamento artístico-literário de países culturalmente híbridos e hipercontextuais, como o Brasil. Trata-se de diversificar, e não de restringir; trata-se de conhecer e respeitar diferentes tradições literárias, e não de recusar experiências das margens. Isso porque existem fronteiras culturais dentro do país, formadas por grupos diversos que também reivindicam o direito de ser ouvidos e de ter suas culturas valorizadas.

1.1.1 - Um conceito para cânone

Quando pensamos a Literatura a partir da cultura na qual ela se insere, como propomos nesta tese, é necessária uma retomada de posição em relação ao que se elege como cânone. Conforme afirma Alfredo Bosi,¹³ o redimensionamento de “cultura” para “culturas” torna esse conceito mais abrangente e plural. Tal fato interfere profundamente também no conceito de cânone literário e, por isso, é preciso que elucidemos as diversas concepções da palavra “cânone”.

Tomando essa palavra em seu sentido dicionarizado,¹⁴ percebemos que ela significa as idéias gerais a partir das quais se inferem regras especiais. A palavra também remete a relação, catálogo, tabela, padrão, modelo, norma, regra, além de significar os modelos plásticos que os acadêmicos apresentam como formas exclusivas, suficientes e definitivas. Cânone pode também compreender o cânone em suas origens como palavra religiosa, remetendo à escolha de textos que lutam entre si pela sobrevivência, quer se interprete essa escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições educacionais, tradições críticas, ou por autores posteriores e herdeiros que escolhem seus precursores.¹⁵ Todas essas

¹¹ BLOOM, 1994.

¹² PERRONE-MOISÉS, 1998.

¹³ BOSI, 1992, p. 308-309.

¹⁴ FERREIRA, 1986, p. 337.

¹⁵ BLOOM, 1994, p. 27.

atribuições qualificam o objeto canônico e o espaço em que ele circula, e é a partir desses atributos que consideramos adequado elaborar nossa reflexão.

Pensamos que a Literatura é sempre tida como uma das mais importantes produções artísticas de uma nação, quando remetida à sua condição de depositária de certa cultura e à relativa facilidade de reprodução do livro. Como objeto complexo e transdisciplinar, ela poderia ser melhor explorada, tendo seu acesso democratizado, o que faria das obras literárias bens reconhecidos e identificáveis pelos indivíduos desta nação. No entanto, não é o que se percebe, dada a enorme distância entre as populações pobres e a Literatura canônica, considerada padrão, modelo, norma e regra. Essa situação agrava-se com a dificuldade que os educadores encontram em formar o hábito de leitura nas crianças e nos jovens de hoje, fato constatado em várias pesquisas do governo.

Pensamos que os objetos de nossa cultura, aos quais atribuímos conceitos de valor, deveriam ser exaltados e cultuados por nós. “Louvar, enaltecer, exaltar excessivamente”,¹⁶ conceitos atribuídos ao ato de canonizar, são expressões que apresentam atitudes coerentes com a consagração de uma obra literária, já que sua aceitação pelo público leitor e crítico é o principal aspecto do ritual de canonização. Dessa forma, embora os jovens utilizem outros meios de conhecimento da obra literária, a indicação de livros para o vestibular tem o objetivo claro de endossar ou autorizar certa leitura que tem como suporte o livro e como signo o alfabeto. E tais obras são tratadas de modo transdisciplinar, como parte da cultura geral, porque são lidas para ingresso em todos os cursos, mesmo que a prova de seleção nem sempre as explore de modo transdisciplinar.

Quando as academias selecionam as obras literárias a serem examinadas em concursos, especialmente nos vestibulares, acabam por louvar, enaltecer e exaltar sua leitura. A escolha de uma obra pela academia representa a eliminação de outras e, desse modo, ser escolhida é ocupar um espaço de destaque, conquistado por meio de uma concorrência que derrotou adversários. Ao interferir no processo de seleção de leituras, os acadêmicos se empenham em reafirmar suas opções textuais: elaboram provas, discutem respostas-padrão e se manifestam publicamente por meio de comentários das obras, vendidos no mercado, ou por meio de palestras em bibliotecas, cursinhos e meios de comunicação de massa. Além disso, os professores de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira diretamente envolvidos na elaboração das provas do vestibular, após a aplicação das mesmas, manifestam-se sobre elas, por meio de cadernos de comentários das questões abertas e fechadas, no intuito de entendê-las, explicá-las, apontar seus valores e, desse modo, confirmar e justificar sua inserção no

¹⁶ FERREIRA, 1986, p. 337.

conjunto de obras canônicas. No geral, toda essa movimentação em torno das obras literárias se faz no sentido de louvá-las e de enaltecê-las, prioritariamente. Assim, louvor e enaltecimento, por parte do leitor especializado, configuram-se como atitudes que conduzem uma obra e seu autor à glória, tal como Jacob Burckhardt observa em relação ao papel canonizador de Dante: “o poeta-filólogo do Renascimento italiano tinha a mais intensa consciência de que era um distribuidor de fama e, na verdade, de imortalidade”.¹⁷ As premiações, como o Prêmio Nobel, Cidade Belo Horizonte e concursos municipais de Literatura, constituem aval para uma obra ser lida e seu autor tornar-se respeitado.

Talvez esse tipo de glorificação possa ter feito com que o encanto causado pela Literatura, muitas vezes, tenha sido atribuído à divindade. Tanto que Gassner relata que “[os] gregos consideravam Ésquilo como um homem intoxicado de deuses que conseguia seus efeitos por inspiração: segundo Sófocles, ele fazia ‘o que devia fazer, mas o fazia sem sabê-lo’”.¹⁸ O assentimento coletivo sobre a tragédia grega no século V a.C. pode ter suas explicações também embasadas na própria origem do teatro. Para Gassner, o dramaturgo primitivo (que parece ter sido imitado pelos dramaturgos que criavam as tragédias) teria sido um poeta, ao personificar suas forças como espíritos, de um cientista, sendo um fazedor de milagres, um feiticeiro, porque exorcizava e antecipava para prevenir e para curar, e também um filósofo social, ao exercer o poder de dominar, pelos rituais, as forças do divino, além de se tornar diretor, porque formulava e conduzia a pantomima. “Em outras palavras, esse dramaturgo é, antes, uma personalidade abrangente que um carpinteiro do palco. Nada há de humilde em sua profissão, e um Ésquilo ou um Ibsen simplesmente continuaram essa nobre tradição quando abarcaram todo um mundo”¹⁹.

Mesmo hoje, a imagem simbolizada com que, costumeiramente, apresentam-se os poetas e suas obras faz deles vates ou supostos emissários divinos e transforma seus textos em fontes de consulta e de sabedoria. Homero foi consagrado universalmente e, até hoje, surpreende pelo encantamento de sua épica: elaboram-se estudos sobre sua obra e ele parece ser um autor imprescindível. Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* tem como uma de suas quatorze conceituações do que seria um clássico a seguinte: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes)”²⁰. Embora não se tivesse certeza quanto à identidade do autor

¹⁷ Burckhardt apud BLOOM, 1994, p. 27.

¹⁸ GASSNER, 1974, p. 23

¹⁹ GASSNER, 1974, p. 6

²⁰ CALVINO, 1998, p. 11.

da *Iliada* e da *Odisséia*, cujas referências se perderam, isso não impediu que sua obra se eternizasse e que ele se tornasse imortal. Esse tipo de consagração está em sintonia com o que se pode entender como “canonização” no espaço literário. Homero canonizou-se porque os leitores e escritores posteriores a ele leram sua obra e nela se inspiraram: assim, ele foi transformado em precursor de novas obras literárias. Antes de tudo, houve sintonia entre leitores e obras, e a *Iliada* e a *Odisséia* se definiram tanto como depositárias da cultura grega, que as antecedeu, quanto como reveladoras e mantenedoras da cultura posterior à sua escrita, o que faz dessas obras não só objetos artísticos, mas também culturais. Por isso, nossa preocupação é observar como se canonizam, hoje, as obras e os autores, diante das perspectivas do multiculturalismo e dos meios de massa, também disseminadores de cultura fora dos espaços dos livros didáticos e das aulas de Literatura, que são meios acadêmicos de manutenção e democratização desse tipo de arte. Esses outros espaços bastante evidentes de divulgação de obras literárias e de seus autores exercem um poder de disseminação da Literatura e interferem nas escolhas de seus leitores.

Assim, faz-se necessário considerar que, de qualquer forma, o conceito de cânone conduz-nos a refletir sobre as várias concepções de cultura, uma vez que regras, normas, padrões e modelos tendem a ser coletivizados e remetem à própria sociedade que os gerou. Para Teixeira Coelho, a operação de se elegerem listagens de obras literárias representa um esforço de se tentar definir o conjunto de livros que uma pessoa deve ler para situar-se como indivíduo culto, ou para saber avaliar a produção nessa área. Segundo ele, “o problema não reside na confecção de listas, que sempre se acaba por fazer, de um modo ou de outro. O problema está no ponto de vista que condiciona a escolha das obras ou autores”,²¹ já que os critérios aí utilizados, muitas vezes, divergem dos critérios do leitor comum e costumam ser apenas parcialmente representativos, isto é, não representam totalmente a coletividade que, na verdade, disputa outras demandas de leitura.

Portanto, pensamos, por um lado, que a opção do público consumidor gera uma demanda de leitura que, caso seja levada em consideração, induzirá a crítica a pensar mais cuidadosamente sobre tal fenômeno. No entanto, essa demanda não interfere no conjunto de obras consideradas canônicas pelos acadêmicos. Por outro lado, questionamos se seria possível alterar o cânone ou os pressupostos de canonização, considerando-se que tal cânone representasse a tradição para a sociedade. Questionamos, ainda, se, alterando-se o modo de vermos a cultura, alterar-se-ia o conceito de cânone, se seriam eleitos padrões novos, e que parâmetros seriam usados para se elegerem as obras e os autores de Literatura Brasileira.

²¹ COELHO, 1999, p. 83.

Pensamos, sobretudo, que seria necessária, também, uma profunda reflexão sobre os espaços legitimadores de um cânone.

1.1.2. Conceito de literatura e tradição

Vários são os critérios que, durante o século XX, nortearam os padrões de validade da obra literária enquanto cânone. Se retomarmos as diversas teorias desse século, veremos que tais valores se centraram basicamente em elementos que pudessem assegurar a institucionalização do texto como literário. Assim, a necessidade de fixar, *a priori*, os elementos que constituiriam o objeto literário passa a se configurar como barreira indubitavelmente intrigante para se assegurar a validade desses critérios, uma vez que definir o que é Literatura também não é uma tarefa fácil. “Que obras são literatura? Que obras não o são? Qual é a natureza da literatura? Embora pareçam simples, tais perguntas raramente são respondidas com clareza”.²²

Definir, portanto, o valor de um certo objeto depende de que se tenham, com antecipação e clareza, os atributos de tal objeto. No entanto, “têm falhado sempre todas as tentativas de descobrir leis gerais em literatura”,²³ na busca pelo que seria o limite entre o literário e o não-literário.

No século XX,

os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de “artifícios”, e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: “funções” dentro de um sistema textual global. Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização”.²⁴

A partir dos anos 80, a teorização e a prática dos Estudos Culturais nas universidades vêm alterando o panorama da crítica sobre literatura e sobre o que ela representa como manifestação cultural. Na verdade, há críticos que institucionalizam academicamente um debate já existente nas lutas das classes marginalizadas e minorizadas. Paralelamente aos Estudos Literários, os Estudos Culturais vêm possibilitando releituras das obras já consagradas e das obras não-canonizadas ou em diferentes graus de canonização, provocando uma desestabilização dos conceitos já assentidos sobre o objeto canônico. A valorização do

²² WARREN, WELLEK, 1971, p. 25.

²³ WARREN, WELLEK, 1971, p. 21.

²⁴ EAGLETON, s.d., p. 7.

multiculturalismo como um produto,²⁵ a partir de movimentos culturais surgidos nos Estados Unidos na década de 70, inquieta os estudiosos preocupados com os critérios de valorização e reconhecimento da arte literária.

A crítica literária contemporânea se divide, então, em dois grupos, com duas tendências, que discutem os resultados das interferências dos Estudos Culturais nos Estudos Literários. A linha considerada mais conservadora analisa, de modo reservado, a interferência dos Estudos Culturais. Para os integrantes dessa corrente, faz-se necessária uma crítica consistente, com parâmetros definidos em valores estéticos e culturais, que proteja a Literatura e a crítica literária das interferências daquilo que não é Literatura ou crítica literária. Consideram que fatores extra-literários não são bem-vindos. Já a outra corrente, com um pensamento mais aberto, percebe nos Estudos Culturais uma valiosa contribuição para os estudos da Literatura como cultura e acredita que esse tipo de arte não deve ser aprisionado em espaços limitados e que os fatores considerados extra-literários são próprios da cultura e, portanto, da obra literária. Representante dessa corrente, Silviano Santiago propõe o “entre-lugar” como local da Literatura. Eneida Maria de Souza propõe o “não-lugar” e Teixeira Coelho vê a cultura como o “melhor lugar” para a Literatura. Para Else Ribeiro, “os Estudos Culturais já constituem um discurso estabelecido na América Latina, onde há muito a cultura e a expressão política se entrelaçam com a operação crítica do continente²⁶” e o deslocamento da análise textual para as macrounidades operacionais do contexto político, cultural e histórico provoca animosidades em uns e desconfortos em outros.

Alguns teóricos, como é o caso de João Alexandre Barbosa²⁷, propõem que os questionamentos em torno das influências dos Estudos Culturais nos Estudos Literários têm relação com a manutenção de espaços delimitados dentro das universidades. Mas o problema não é tão simples assim. Muitos concordam com a importância que os Estudos Culturais atribuem ao questionamento de uma cultura hegemônica e ao apagamento de outras culturas em nome dessa hegemonia. Esse assentimento oferece subsídios para que a Literatura ocidental seja revista, sob o ponto de vista da exclusão massiva que ela mesma provoca.

A compreensão e a valorização das minorias, que lhes dão o direito à voz dentro da estreiteza que o cânone literário tradicional possibilita, já que recorrem a pressupostos não-hegemônicos de valorização e de canonização da obra literária, possibilitam, também, a releitura das obras literárias no presente, propiciando-lhes uma compreensão contemporânea

²⁵ COELHO, 1999, p. 266.

²⁶ PEREIRA, 2000, p. 13.

²⁷ BARBOSA, 1999, p. 16-18.

e, por isso, o diálogo com outras obras de outras épocas, o que lhes permite, também, a perenidade e o revigoramento do cânone.

Pode-se considerar, porém, que toda manutenção canônica se organiza a partir de uma certa tradição preservada, cultuada e praticada em nome da cultura. Tal manutenção se estabelece em espaços apropriados, para que os rituais de consagração possam se realizar e serem validados. Nos espaços oficiais de consagração e democratização do cânone, não só a repetição da tradição e sua manutenção, mas também a ruptura com os pressupostos acima citados produzem tensões e acomodamentos que também canonizam. A repetição da tradição e a ruptura com ela firmam a própria tradição. O cânone repete o cânone ou rompe com ele e se confirma, utilizando os próprios recursos do processo de canonização. Um poeta se apropria do seu antecessor e depois dele se desvia, e isso pode ser compreendido como releitura da tradição e ruptura com a mesma, o que, necessariamente, é uma forma de retomada dessa mesma tradição. Também é possível que o poeta apresente a atitude de completude e de continuidade, em que ele completa, antiteticamente, seu precursor. Essa relação do escritor com seus ancestrais indica um permanente diálogo entre o passado e o presente. A tradição pode ser pensada também como um retorno aos mortos, em que o poeta parece ocupar o lugar de seu antecessor, como se o quisesse vivo. A herança é, em sua maioria, estética, porém renovada com os elementos antropológicos, porque é articulada por um novo homem, em um outro tempo diferente daquele em que esteve o morto. A reincorporação é uma reinvenção da tradição e se dá inevitavelmente renovada.

As argumentações que terminam por nos induzir a pensar na existência de um autor original e puro, qualidades essas muito questionadas hoje diante das produções circulantes, sob o efeito da indústria cultural e de sua utilização pelas mídias, não conseguem se sustentar. No contexto atual, de predomínio de mercadorias culturais industrialmente produzidas, o questionamento sobre a possibilidade da existência de uma obra “pura e aurática” faz sentido, porque a repetição e a imitação são princípios criadores de objetos artísticos via paródia, paráfrase, bricolagem, pastiche e citação, o que tem levado à banalização da arte, segundo alguns críticos, e ao diálogo enriquecedor, segundo outros.

Esses processos, porém, são muito antigos e, sobretudo, produtivos, na preservação da memória cultural e da consciência coletiva de pertencimento. Para Silviano Santiago, a idéia de influência estética se torna bastante complicada, num contexto de formação cultural híbrida, como a brasileira, cuja interação com as diferentes contribuições vindas de diversos contextos produziu uma grande diversidade. A angústia advinda dessa incapacidade humana de se sobrepor à tradição como força externa, muitas vezes secular e híbrida, no caso de nossa

cultura, poderia levar à aceitação do eterno endividamento cultural que leva o poeta a agir de forma defensiva contra a compulsão de repetir. Na verdade, esse aspecto nos permite reelaborar os valores que se devem atribuir à Literatura, sendo ela um constante diálogo renovado com o passado, uma constante reverência aos mortos, sob a forma da remissão e da referência.

O fato de o precursor poder estar posterior à obra referendada, como Silviano Santiago discute em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, mostra que a manutenção da tradição é, também, uma escolha a partir dos autores e das obras que selecionamos ou que nos são apresentadas. Borges apresenta uma interessante forma de interação entre autor/leitor/autor, para que se compreenda o processo de apropriação de um escritor por parte do outro. A suposta obra de Menard – *Dom Quixote de la Mancha* – que poderia ser entendida como uma cópia literal da obra homônima de Cervantes, na verdade difere desta porque Menard está situado em um tempo diferente, formado por outra cultura e sendo, portanto, um outro que se debruça sobre o texto de Cervantes e com ele interage, com o propósito definido de reescrevê-lo. Há uma relação de interação e hibridação entre os textos, em que o segundo contém/transforma o primeiro, como o fez Eça de Queirós, ao criar *O primo Basílio*, transgredindo o modelo de *Madame Bovary* e estabelecendo um novo diálogo com o cânone. É preciso concordar, com Eagleton, que

o “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes” de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos.²⁸

Os diálogos do passado com o presente e de um autor com outros promovem embates e consagrações de autores e obras. As práticas de apropriação, desvio e continuidade, presentes nas produções contemporâneas e do passado, também remetem às teorias de Bahktin e Kristeva sobre o texto alheio. Os receptores – sejam eles críticos, simples leitores ou poetas – não são “tábula rasa”, pois interagem com a obra e com o autor do passado, a partir das demandas do presente. Por isso, Borges considera que os precursores poderiam estar no presente e no futuro. Os leitores também podem identificar os precursores de seus escritores eleitos, e isso contribui para o reconhecimento tardio de uma obra literária e para sua inclusão na tradição.

A diversidade cultural do Brasil tem demonstrado que nosso maior diferencial está em lidar naturalmente com questões relacionadas às variadas inter-relações culturais, já que a

²⁸ EAGLETON. s.d., p. 13.

hibridação é o modo próprio de ser de nossa cultura. Assim, o processo de interação dos escritores do passado, sejam eles nacionais ou não, com os do presente contribui para a construção da tradição. Machado de Assis²⁹ viu nesse intercâmbio uma forma produtiva de pensar: com os pecúlios de uns se fazem os pecúlios de outros e esse é o maior lucro para todos. Pensar a tradição e o cânone por esse viés é perceber, com mais evidência, os processos criativos utilizados pelos escritores no embate agônico com sua ancestralidade e é pensar a Literatura a partir da cultura.

O livro didático, o vestibular, o professor em sala de aula, todos tendem a incluir certos autores e obras no cânone literário, por meio da repetição, e a excluir outros, por meio da não-citação. Todos alegam que a manutenção da tradição é necessária à Literatura Brasileira, representada por escritores e obras canônicas endossados por críticos de renome e seus compêndios de história e crítica literárias. Esse padrão é reforçado nos livros didáticos para o ensino de Literatura no Ensino Médio, pois seus autores se orientam pelo uso da crítica especializada, representada pelos críticos e teóricos que também se respaldam na tradição. Pressupõe-se que a tradição é que dá segurança e suporte ao autor e à sua obra e aos critérios que os elegem, porque ela é o fio condutor com que eles se identificam, permitindo-lhes compartilhar o saber comum e, conseqüentemente, serem reconhecidos e identificados. Por isso, é menos comum uma obra muito inovadora alcançar a consagração, nos livros didáticos e nos teóricos, e sua manutenção na tradição. Faz-se necessário, porém, repensar, a partir de Eagleton, a sustentação desse tipo de assentimento canônico. Para ele,

o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros.³⁰

Por tudo isso, o atual *constructo* literário brasileiro será aqui repensado em sua representatividade como Literatura Brasileira, na formação do sentimento de pertencimento cultural dos brasileiros. Warren e Wellek sugerem que, talvez, a melhor maneira de lidar com a crítica e com a história literária que, segundo eles, “visam caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período, de uma literatura nacional”,³¹ seria um *organon* de métodos. Essa postura eclética favorece a observação da obra literária como elemento cultural

²⁹ ASSIS, 1937, p. 145.

³⁰ EAGLETON, s.d., p. 17.

³¹ WARREN, WELLEK, 1971, p. 25.

complexo, como já comentamos, o que facilita sua função de operador reticular. Desse modo, os critérios considerados extraliterários por alguns críticos e estudiosos – reivindicações de grupos (minorias) ou de nações (as antigas colônias) – só seriam vistos como tal se desprezásemos o fato de que a Literatura não deve ser vista desvinculada do seu contexto político-histórico-socioeconômico. Por fazer parte da cultura, ela existe no contexto em que é produzida e/ou recebida, de tal forma que tais critérios fazem parte da própria Literatura. A manutenção do cânone não pode, portanto, ser baseada em um grupo de críticos que recusam às minorias o direito de se fazerem representar no cânone literário. Essa posição é sempre ideológica e representativa de um setor da sociedade que deseja consagrar as obras consideradas importantes para a sua representatividade como coletividade.

1.1.3 – Literatura e cultura

A análise da consagração da Literatura como aqui é proposta contempla a tentativa de compreensão dos processos que hoje divulgam e consagram autores e obras na cultura em que se inserem seus leitores. Por considerarmos a Literatura como parte da cultura e, por isso, sujeita aos elementos pertencentes a ela, decidimos pensar a cultura a partir de seus significados mais elementares e, nem por isso, menos complexos, encontrados no dicionário, começando por elucidar o seu conceito.

Cultura. [do lat. *cultura.*] S.f. **1.** Ato, efeito ou modo de cultivar. **2.** V. cultivo (2). **3.** O complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e doutros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade; civilização; (...) **4.** O desenvolvimento de um grupo social, uma nação, etc., que é fruto de um esforço coletivo pelo aprimoramento desses valores; civilização, progresso: *A Grécia do século V a.C. atingiu o mais alto grau de cultura de sua época.* **5.** Atividade e desenvolvimento intelectuais; saber, ilustração, instrução: *Ministério da Cultura; a cultura do espírito.* **6.** Apuro, esmero, elegância.³²

As acepções 1 e 2 são úteis para que repensemos os espaços legitimados para a preservação das obras e dos autores considerados de valor para a cultura. Indicar para estudo, estabelecer estudos teóricos e críticos sobre as obras e autores da Literatura significa estabelecer uma espécie de cultivo. Assim, os estudiosos, professores e alunos promovem a produção de frutos dessas obras, de modo a mantê-las em constante debate e reprodução, uma vez que a repetição da leitura produz novos sentidos e tende a causar o efeito de eco necessário à canonização e à sua apropriação por outros escritores e poetas, processo caro aos critérios de produção da paródia, da paráfrase, da bricolagem, da citação e do pastiche. A repetição da leitura da obra torna-se uma espécie de sementeira em campos diferentes e

³² FERREIRA, 1986, p. 508.

diversos, porque o público leitor se altera com o tempo e as condições de produção de sentido da obra também se tornam diferentes.

Podemos pensar a institucionalização da obra literária, a partir dos atributos da acepção 3, como um complexo de padrões de comportamento advindos das instituições e como valores transmitidos coletivamente, característicos de uma sociedade. A Literatura de um povo deve atender a tais elementos definidores da cultura, uma vez que fazem parte dela. Por ser ela um importante instrumento mantenedor e revelador cultural, o contato do leitor com a obra é um ato, em princípio, isolado, mas o seu conhecimento transmite-se coletivamente pelo contato de leitores vários com a mesma obra, sendo a Literatura, então, representativa dessa coletividade, assim como o complexo de padrões de julgamento, divulgação, valorização e escolha das obras. Dessa forma, ela teria elementos característicos da sociedade que a elegeu e que suas obras e autores representam.

É inegável que a Literatura faz parte da cultura e não pode ser pensada sem os valores que se definem como cultura. Assim, a acepção 4, que considera cultura o desenvolvimento de um grupo social ou de uma nação como “fruto de um esforço coletivo pelo aperfeiçoamento desses valores”, confirma que a manutenção de uma Literatura viva, estudada e aprimorada deve ser resultado de esforço coletivo. Nessas duas acepções (3 e 4), a idéia de coletividade norteia o caráter da cultura e pode ser aplicada à Literatura; por isso, a idéia de Literatura como representação da coletividade será um argumento importante neste trabalho.

O conceito de cultura como “atividade e desenvolvimento intelectuais, saber, ilustração, instrução”, da acepção 5, também é útil para se entender a relação do cânone literário com a cultura, pois a Literatura tem sido conservada pelos meios intelectualizados que têm interesse em estimular a sua demanda por parte de leitores avaliados enquanto sujeitos instruídos. É com o intuito de se validar a inserção do candidato no curso superior e na cultura legitimada que as obras literárias canônicas são indicadas para a seleção do vestibular e, também, trabalhadas no Ensino Fundamental e Médio. Assim, a Literatura auxilia na composição do conteúdo das disciplinas a serem cursadas e faz parte das provas do vestibular, constituindo-se como cultura validada oficialmente pela tradição. Os paradigmas de seleção das obras e dos autores observam, então, aquilo que a academia considera como exemplar para a obra literária. Noutras palavras, a cultura letrada cria seus próprios mecanismos de aceitação de novos discípulos, de modo que as obras canônicas sendo vistas como cultura socialmente consagrada, constituem os meios pelos quais essa mesma cultura se preserva, expande-se ou se contesta a si mesma.

Não se pode desprezar, ainda, a concepção de cultura como “apuro, esmero e elegância” – acepção 6 – como aplicável também à Literatura, pois nesses aspectos é que se observam as especificidades estéticas do literário. A expressão literária tem como um dos seus componentes a expressão diferenciada da linguagem e dos sentidos, de forma mais elaborada do que aqueles expressos de modo referencial e, por isso, ela é apurada e esmerada com elegância, pois, assim, pode-se caracterizar como arte e provocar a sedução estética. Além disso, até as obras que causam estranhamento, em rebeldia consciente e proposital contra o apuro, o esmero e a elegância tradicionais acabam, também, por ser canonizadas, como é o caso dos rebeldes modernistas da primeira fase que hoje são tomados como modelares. Literatura e cultura se pautam por elementos idênticos; por isso, ambas são indissociáveis. Quando os hábitos culturais de uma coletividade se alteram, os objetos artísticos aí produzidos também passam a dialogar com tais alterações e a refletir sobre elas. Desse modo, “apuro, esmero e elegância” são valores que podem ser mudados. Para Terry Eagleton,

“Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. Suas obras passariam a parecer absolutamente estranhas, impregnadas de modos de pensar e de sentir que essa sociedade considerasse limitados ou irrelevantes.³³

É conveniente pensar que estabelecer para a Literatura valores desvinculados da cultura que ela representa significa atender a anseios não-coletivos, que podem levar ao seu desconhecimento ou estranhamento pela coletividade e à sua condenação ao esquecimento. Os próprios critérios de definição do que é ou não Literatura contribuem para a exclusão de obras e autores cujas características não se enquadram nos pressupostos que tentam elaborar sua distinção. Warren e Wellek, depois de exaustivamente tentarem diferenciar Literatura e não-Literatura, concluem:

Todas estas distinções entre literatura e não literatura que discutimos – a organização, a expressão pessoal, a realização e a exploração do meio de comunicação, a ausência de objetivo prático e, evidentemente, a ficcionalidade – são a reafirmação, adentro de um quadro de análise semântica, de velhos termos estéticos na comunidade da variedade, contemplação desinteressada, distância estética, enquadramento, e invenção, imaginação, criação. Cada um desses termos descreve um aspecto da obra literária, um traço característico das suas direções semânticas. Nenhum é satisfatório em si próprio.³⁴

³³ EAGLETON, s.d., p. 12.

³⁴ WARREN, WELLEK, 1971, p. 34.

A determinação de valores estéticos depende intrinsecamente da cultura a que se refere o objeto em questão e, se definidos *a priori*, são passíveis de revisões que atendam às alterações culturais.

A relação entre cultura e cânone literário pode ser estabelecida também por meio da discussão de Alfredo Bosi, a respeito do que se compreende como cultura. A partir dos conceitos etimológicos de *colo* (eu moro, eu ocupo a terra) e de *cultus* (campo que já fora arroteado e plantado por sucessivas gerações de lavradores, ou denominação da plantação, ou ainda, o que se trabalha sobre a terra – a plantação – e sob a terra – enterro dos mortos, ritual em honra dos antepassados), Alfredo Bosi procura entender o processo de colonização associado ao processo de aculturação. A colonização, para ele, é um projeto totalizante, cujas forças motrizes poderão sempre ser buscadas no nível do *colo*: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter seus naturais.

Cultura aproxima-se, então, de *colo*, enquanto trabalho, e distancia-se, às vezes polemicamente, de *cultus*. O presente se torna mola, instrumento, potencialidade de futuro.(...) Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior.³⁵

Se pensarmos na instauração do cânone literário apenas como um processo de aculturação, estaríamos revivendo a ingênua indignação de Policarpo Quaresma e recusando uma memória alheia que, bem ou mal, foi por nós apropriada, de forma antropofágica e muitas vezes mesclada às culturas indígenas e africanas. Rigorosamente, esse cânone constitui um grande acervo cultural do país e não pode ser desprezado, mas resignificado por outras leituras, que questionam as hierarquias rígidas entre os textos e reivindicam um espaço de expressão para as vozes desprestigiadas por séculos de imposição cultural européia. Nesse caso, trata-se do retorno do recalcado e da abertura para a manifestação livre e democrática das grandes diferenças de que, rigorosamente, é composta a nação brasileira.

Por isso, pensando com Bosi, cultura “supõe uma consciência grupal operosa e operante que desentranha da vida presente os planos para o futuro”.³⁶ Nesse sentido, essa consciência é percebida na aceitação coletiva das obras literárias, inclusive tornando-se elemento importante para que tais obras possam manter-se no futuro e, assim, passar a fazer parte de certo consenso cultural.

Desse modo, as formas contemporâneas de se compreender a cultura têm alterado a relação da crítica com o cânone literário e levado à revisão de seu papel. A permanência dos

³⁵ BOSI, 1992, p. 16.

³⁶ BOSI, 1992, p. 6.

grandes escritores do cânone ocidental, nos campos da edição e da difusão de suas obras, deve-se a múltiplos fatores, dentre eles, “o empenho dos escritores críticos modernos em mantê-los presentes nos debates literários e em comunicá-los aos mais jovens”,³⁷ e isso é, realmente, como já vimos, extremamente importante para a manutenção da cultura literária. No século XX, “o cânone modernista alcançou certo consenso entre os especialistas de literatura e leitores *bem informados*”,³⁸ embora, no novo milênio, tal concordância esteja sendo modificada, em função das perspectivas multiculturalistas. Isso se observa porque esse consenso não atende às demandas de países como o Brasil, nem se pode conformar ao modelo de cultura atual. “Informar” significa dar forma ao que é informe, colocar em forma. Ao mesmo tempo, informar é instruir, ensinar. Porém, colocar em forma única a produção artística de culturas híbridas significa incorrer no risco de se ter de aparar arestas, amputar ramificações, delimitar margens de contingência para o enquadramento na forma, atos esses de difícil aplicação sem uma evidente exclusão de diferenças e peculiaridades próprias da nossa heterogeneidade cultural. Se pressupusermos padrão e consenso, seremos contrariados por uma paradoxal hegemonia que apresenta a dissensão, a dispersão e a diluição de margens e fronteiras como normas.

Como estratégias para escolha e abordagem das obras, cujo público são os alunos do Ensino Fundamental e Médio, os vestibulandos e os acadêmicos prioritariamente, os críticos, os teóricos e os professores empenham-se em intermediar o acesso às leituras, por meio de manuais, aulas, palestras e debates, com o objetivo de prepará-los para se adequarem ao padrão considerado culto. Assim, estamos frente a um tipo de leitor, em um contexto especial, e lidamos com uma leitura de exceção, realizada em situação de modelagem e nem sempre como ato prazeroso. A Literatura, nesse caso, não se apresenta como entretenimento, participação e prazer, mas como instrumento de cognição e de avaliação. Pensamos que, se dependesse do desejo livre dos leitores, outras escolhas para o vestibular poderiam surgir. As três fases de entrevistas realizadas com 402 vestibulandos da UFMG e da PUC-Minas, nos vestibulares de 2005, objetivaram nosso interesse de observar essa demanda e de obter informações para discuti-la e compará-la a outras listagens, entre elas, a de obras e autores indicados para os concursos vestibulares das universidades citadas (no período de 1970 a 2006) e a dos livros didáticos³⁹.

³⁷ PERRONE-MOISÉS, 1998a, p. 175.

³⁸ PERRONE-MOISÉS, 1998a, p. 175.

³⁹ Tais dados foram utilizados nos capítulos 2, 3 e 4.

A velocidade e a diversidade com que circula a informação contemporânea, e as formas de acesso a ela, por meio das várias mídias, colocam-nos diante de uma questão polêmica: há tempo para se ler Literatura? Pesquisadores como Leticia Malard, Leyla Perrone-Moisés e Regina Zilbermam denunciam que se lê cada vez menos, demonstrando, assim, preocupação com o destino do leitor da Literatura canonizada, neste novo milênio. Sendo tal manifestação artística um bem cultural que se mantém privilegiadamente pelo ato da leitura, mas sendo o acesso ao cânone cada vez mais difícil, a reflexão dessas estudiosas conduz ao temor de que o cânone possa desaparecer. No entanto, essa é uma velha preocupação. Machado de Assis, em seu tempo, já denunciava a precariedade das leituras: “Feitas as exceções devidas, não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal”.⁴⁰

Tais reflexões surgem porque as discussões em torno do conceito de cultura nos conduzem a uma mudança de posição em relação ao modo como o saber pode ser adquirido. A grande rede de conhecimento disponibilizada pela mídia – televisão, internet e multicanais, entre outros – e a rapidez com que as informações se disseminam, tanto globalizam momentaneamente a informação quanto a transformam, oferecendo ao leitor novas possibilidades de escolha que não apenas a leitura via letra. Conseqüentemente, isso interfere na composição de novas sensibilidades e de outras percepções estéticas, diferentes dos padrões estabelecidos pelos acadêmicos. Espera-se da escritura deste novo milênio, conforme Calvino,⁴¹ que seja leve, rápida, exata, múltipla, consistente, que tenha visibilidade, e que possa seduzir o leitor. Para se chegar aos pressupostos necessários à boa recepção da obra, Calvino inspira-se em escritores canonizados, em cujas obras se percebem tais elementos. Assim, faz sentido pensar sobre o papel do cânone na era do consumismo indiscriminado, em que se privilegia a informação de massa em detrimento da restrita cultura elitizada. Devendo as obras literárias atenderem ao interesse do público resultante desse processo, é preciso observar se aquelas que não atendem aos anseios da cultura de massa continuam sendo lidas e, portanto, que estratégias a academia utiliza para manter a leitura dos clássicos, tão distantes do contexto cultural do leitor contemporâneo.

A tradição manda que se leia o cânone, e o multiculturalismo possibilita que a leitura desse cânone seja feita de diferentes modos, dado o reconhecimento das várias culturas e a relação da Literatura com a cultura geral e, por isso, com outras áreas do saber humano e de

⁴⁰ ASSIS, 1937, p. 145.

⁴¹ CALVINO, 1997.

sua disseminação. Para Eliot, “se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa, graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a tradição deve ser positivamente desestimulada”.⁴² A releitura da tradição deve renovar seus valores e atualizá-los para as gerações contemporâneas.

Hoje, por meio do comparatismo, a relação da Literatura com os demais produtos culturais do nosso tempo amplia e complexifica seus significados, e essa arte se torna objeto complexo, engendrada a partir de um pensamento transcultural e transdisciplinar, dado seu grau de simulação de mundos e de interferência nos modos de ser e de pensar humanos. Sendo uma das mais antigas práticas culturais, ela se constitui como instrumento de arquivo da história e da memória coletiva, ao mesmo tempo em que reflete sobre o humano e não raro tem sido usada como forma de ensinamento nas várias modalidades do saber. A Literatura passa a ser um objeto complexo, em diálogo com a cultura e se manifesta por meio da linguagem oficial, como um campo amplo de saberes e de diálogo entre os humanos. Desprezar essa peculiaridade desse tipo de arte é amputar-lhe as abrangências com que, provavelmente, ela se imortalizou enquanto expressão humana de reflexão sobre o humano, desde seus primórdios e em todos os tempos.

Ver a tradição, portanto, com os olhos do passado é uma forma limitada de pensar as formas de processar o saber humano. É limitada, segundo Eliot, porque a tradição implica um significado muito mais amplo, pelo fato de ela não poder ser simplesmente herdada. Se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço interativo. Por isso, entendemos com Eliot que a tradição literária opera-se por meio do cânone. E que o culto à obra literária deve implicar não a sua caducidade, mas a sua presença. Essa idéia de sincronismo, para a tradição, leva-nos a concordar que “nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”.⁴³ Compreendendo a tradição dessa forma, torna-se possível aliar-se o velho ao novo porque “a novidade é melhor do que a repetição”, mesmo quando o que se processa parece ser a repetição. Assim, se leitor e Literatura não interagem, e se a Literatura se apresenta diversa do leitor, de modo a não causar a ele a sensação de pertencimento, esta se tornará incompreendida, poderá ser apagada da memória e condenada à caducidade, ao limbo.

⁴² ELIOT, 1989, p. 38.

⁴³ ELIOT, 1989, p. 39.

Repensar a Literatura a partir da cultura possibilita, portanto, a releitura e a valorização não só de obras novas, mas também de obras já esquecidas ou não tão evidenciadas. As obras canônicas formam uma ordem ideal entre si que “só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre elas”.⁴⁴ Porém, a percepção de uma obra nova só pode ser alcançada se desviarmos nosso olhar das impregnações tradicionalistas e centralizadas, tanto na revisão das obras do passado fadadas à incompreensão e ao esquecimento, quanto às do presente, mergulhadas na sua assustadora novidade.

Em virtude das transformações operadas pela difusão da informação em escala planetária, o rompimento do isolacionismo cultural redimensiona a identidade das tradições comunitárias, urbanas ou rurais, até o limite extremo do apagamento de seus traços diferenciais. A ação de retomada dessas tradições locais intervém nesse processo enquanto ato de recuperação mnemônica que visa opor-se à noção de unidade cultural uniforme e centralizadora, abrindo caminho para a individualização de práticas localizadas e diferenciadas.⁴⁵

Assim, textos que relatam o efêmero e o individualizado tendem também a ser valorizados pelo leitor. As aberturas de fronteiras que o conhecimento diversificado e/ou aprofundado possibilitam propiciam o reconhecimento de valores diferentes. Também a inter-relação da Literatura com outros tipos de arte, como o cinema, o jornalismo, a história, dentre outras expressões, contribui para que determinados críticos se preocupem com a defesa da especificidade literária. Para Wander Melo Miranda,

a perda da hegemonia da literatura na civilização da imagem e do espetáculo acarreta mudanças na própria constituição do texto e no seu espaço de circulação social; o objeto literário, como as máquinas com que interage, passa a armazenar e produzir energia em quantidade e qualidade suficientes, para manter o circuito textual em operação.⁴⁶

Essa perda de hegemonia dos modos de conhecimento do texto literário por meio do livro precisa ser relativizada e não pode ser interpretada apenas como desinteresse pelos vários elementos que constituem o literário, porque diversos recursos semióticos interferem no surgimento de outros tipos textuais largamente consumidos. Quando os indivíduos ouvem as letras de músicas e vêem adaptações de obras literárias para telenovelas, filmes e minisséries, mantém-se o contato, embora diferenciado, com o literário e com a ludicidade e o prazer, funções apropriadas da Literatura, dentre as quais, incluímos a evasão, o jogo, a catarse e o conhecimento, se considerarmos que tais produções também são formas de disseminar os diversos textos literários. Porém, faz-se necessário que uma nova percepção dos

⁴⁴ ELIOT, 1989, p. 39.

⁴⁵ MIRANDA, 1996, p. 18.

⁴⁶ MIRANDA, 1996, p. 20.

elementos definidores da composição do literário seja discutida pelos críticos e teóricos, para que não se percam as nuances desse tipo de relação da Literatura com a cultura e com o saber contemporâneo e, dessa forma, seja possível compreender a dupla via entre Literatura e outros sistemas semióticos.

O jovem identifica-se melhor com o texto de seu tempo, produzido no seu tempo ou pelo menos mais próximo dele, porque a interatividade processa-se de forma imediata e dá a ele a satisfação de circular por um “ambiente” conhecido. Pensamos que a ausência de identificação com as obras canônicas do passado provoca no jovem a sensação de impotência e de desinformação, e causa indisposição para com a leitura dos textos indicados pela escola porque, diante da necessidade da auto-afirmação frente a um dos passos mais decisivos de sua vida – inserção na cultura letrada – encontra-se a Literatura, que é vista como uma barreira para o seu sucesso: passar no vestibular, uma das mais esperadas conquistas de uma grande maioria dos jovens. Além disso, os produtos culturais disseminados pela indústria cultural utilizam tipos de interação diferentes daqueles usados pela prática de leitura da Literatura, e o ato de ler em livros passa a ser contextual, artificial, situalizado e, por isso, cada vez mais reduzido.

É claro que um objeto não representativo de nosso desejo de consumo pode não se nos apresentar como prazeroso. Calhamaços como os da série *Harry Potter* de J. K. Rowling são devorados pela juventude que é seduzida pela forma de produção e pelo tipo textual, com o qual se identificam, sem a preocupação de conceituar tais livros como literários ou não-literários. Porém, os vestibulandos citam, nas entrevistas realizadas, em sua maioria, o cânone. Por isso, é pertinente pensar que a Literatura é uma manifestação cultural. O texto, hoje, passou a ser julgado por pessoas com pensamentos e formações diferentes, com modos diferentes de ver a cultura, e acreditamos que tal fator não desestabiliza o cânone – pelo contrário, ele passa a ser utilizado para fins diferentes, com diferentes objetivos de pesquisa e, dessa forma, com possibilidades de ser mais lido e mais largamente explorado. Por tudo o que já discutimos, entendemos que delimitar espaço específico para a Literatura é delimitar espaço específico para a cultura, o que não pode ser feito sem que os aspectos próprios da contemporaneidade sejam abalados.

Explorando o comparatismo, se pensarmos com Van Tieghem⁴⁷ a metafórica situação intervalar da Literatura Comparada como sua característica essencial, é possível que compreendamos melhor seu papel decisivo no momento em que se escolhem as obras para leitura e, principalmente, no momento em que são cobradas e se permitem variados debates

⁴⁷ Apud CARVALHAL, 2001, p. 17-19.

sobre elas. Esse processo de transladação de sentidos da obra para o leitor, já que constituem um conjunto, sofre, muitas vezes, a intermediação dos professores, dos críticos que elaboram os estudos e dos organizadores dos livros didáticos e apostilas, de forma sistemática, uma vez que o conhecimento de Literatura é determinado pelos Parâmetros Curriculares Nacionais como um dos conteúdos a serem aplicados no âmbito escolar. Esse importante espaço de contexto diário configura-se como um dos mais apropriados na democratização da Literatura canônica e não-canônica, porque possibilita o diálogo entre diversas representatividades do povo. “Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’”.⁴⁸ A escola, como meio cultural democrático, concentra as diversidades com que se constitui a população e, ao invés de atuar apenas como espaço modelar pode, na verdade, possibilitar a exposição, a compreensão e a prática da divergência, por meio do conhecimento dessas mesmas divergências com que se constitui o todo de uma nação.

Nesse espaço intervalar, diálogos arquiváveis e anarquiváveis,⁴⁹ do ponto de vista físico, entrelaçam-se. As leituras em sala de aula e os debates sobre as obras parecem apontar para a importância do anarquivado nos contextos diários, nos quais as diversidades são contempladas e podem ser vivenciadas e discutidas. Além disso, a Literatura também parece ser o espaço privilegiado para que essas simulações possam ser encenadas pelo sujeito pós-moderno, tanto por quem escreve como por quem lê. Isso construiria o capital cultural de cada um na preservação da cultura e na construção e reconstrução da memória no presente. Sem esse capital, a Literatura pode não ser tão bem aproveitada porque “toda escrita ficcionaliza o seu leitor. E todo leitor acumula um repertório de pré-noções e é munido deste aparato que se acerca de um texto, com o qual o seu conjunto de expectativas passará a atritar”,⁵⁰ constituindo essa dupla via como o próprio modo de ser desse tipo de patrimônio.

Wander Melo Miranda entende a pós-modernidade como a possibilidade da reescrita da modernidade a partir da escrita do passado, não como repetição, mas como forma de alterá-lo no presente, com os argumentos do presente. Essa presentificação, de que nos fala também Eliot, possibilita a manutenção da tradição, diferentemente dos parâmetros do século XIX e da modernidade, pois a pós-modernidade marca-se por uma atenção maior para com o presente e um desejo de viver intensamente o agora e o aqui. Desse modo, o contexto diário é o espaço

⁴⁸ EAGLETON, s.d., p. 13.

⁴⁹ Os termos *arquiváveis*, *anarquiváveis*, *anarquivo* e *anarquivado* não são dicionarizados. Mas não nos ocorreu um melhor vocábulo para o sentido que desejávamos, em relação ao arquivo.

⁵⁰ REIS, 1992, p. 65.

das interlocuções e também de arquivo e de anarquivo, porque a tradição e a identidade se constroem no duro *agon* pela sobrevivência e pela garantia de duração. Por esse motivo também é que a representação temporal não pode ser fluida e contínua, comumente arquivada nos documentos que registram a história: arquivava a memória diferenciada, o comum, e anarquiva o diferente que se mantém na fronteira e cuja identidade não se configura como o que se deseja uno.

Um constructo anarquivado é apresentado pelo sujeito coletivo, formado por recortes e cacos que se emendam diversamente e não é mais possível *o uno*, *o como um*, *o comum*. A opinião sobre as obras e o modo acadêmicos de lidar com o texto literário diferem do modo como o leitor não especializado lê o texto. O programa apresentado no livro didático e nos manuais de vestibulares mostra que o jovem precisa ser inserido nessa cultura de forma escolástica. É necessária uma aculturação, indicada como pré-requisito, que deve ter sido adquirida até o término do Ensino Médio e quase sempre tem que ser complementada pelos cursinhos pré-vestibulares.

Se a tradição é renovada no diálogo cotidiano, possibilitando a celebração das diversidades e a compreensão de mundo do sujeito contemporâneo, as obras literárias em questão crescem-se de sentidos e recebem o aval para continuarem suas trajetórias de agregar valores a si e ao leitor que as experimenta. “A cultura estética é uma cultura de fronteiras e, por isso, pressupõe uma atmosfera cujo clima seja favorável à confiança profunda que instaura condições de vida”.⁵¹ Num sistema transcultural, como é o caso do modo de ser da tradição contemporânea, as práticas anarquivadas de lidar com o texto literário podem significar muito para a relação de pertencimento dos leitores com as obras literárias da sua cultura: podem significar o processo silencioso de construção da coletividade e do imaginário que escapa ao controle e ao arquivo.

O culto ao cânone contém a importante manutenção de uma memória coletiva diferenciada que é parte da cultura. O sujeito globalizado, marcado pelas diversidades culturais e pela velocidade com que os diferentes objetos culturais transitam pelo espaço comum, não pratica apenas o que é compreendido como memória coletiva diferenciada. As encenações cotidianas se processam também fora dessa coletividade diferenciada e dos acórdãos institucionais.

Consustanciada também pela interdisciplinaridade e pelo transculturalismo, a Literatura Comparada não perde de vista as diversas fundamentações teóricas que surgem como contribuição para a compreensão do objeto literário. O trânsito interdisciplinar, que

⁵¹ BAKHTIN, 1992, p. 217.

contrária e causa mal-estar àqueles que, de forma mais conservadora, encapsulam o texto, sob a pretensão de proteger a Literatura dos critérios “extraliterários” de leitura e de interpretação, fortalece o texto literário e lhe dá maior alcance e vitalidade. Assim, é pensando a Literatura Brasileira como um produto coletivo da cultura brasileira que nossas discussões serão estabelecidas nesta Tese. E aqui também deixamos clara nossa consciência de que, considerando a Literatura como um tipo de cultura em trânsito e em constantes diálogos com a coletividade, acreditamos ser possível repensar o cânone e as demais obras que compõem a Literatura, com o intuito de propor seu uso e sua divulgação de modo mais democrático, a partir dos outros espaços em que ela pode ser disseminada, por ser um bem cultural.

Se a Literatura é uma espécie de pensamento elevado muito importante nas práticas humanas de simular a realidade e com ela conviver, acreditamos que essa importante atividade cultural, por ser uma prática muito antiga de manter a memória em todas as comunidades, deve ser valorizada também como forma de disseminar o saber e a ciência, de forma muito prazerosa, por isso, de modo mais efetivo, por lidar com a sensibilidade humana.

Esses aspectos apontados em nosso trabalho apenas servem para manter a discussão sobre o papel da Literatura como elemento de unificação do diverso, do disperso e do fragmentado modo de lidar com o conhecimento. Para Weil, “a arte procura não só refletir em muitos aspectos a produção científica e tecnológica como também os materiais que são produtos da tecnologia científica”.⁵² Desse modo, percebemos que a arte pode lidar efetivamente com o saber em rede como hoje ele se processa, oferecendo-se como fronteira transmigratória de saberes e de cultura, como ponte transgressora dessas mesmas fronteiras, como o é a Literatura.

Portanto, se a não-separatividade entre as áreas de conhecimento já era praticada pelos pré-socráticos e já fazia parte da experiência transpessoal dos místicos de todas as tradições culturais, a transdisciplinaridade potencializa as ações favoráveis para um debate mais evidente e efetivo das práticas de se lidar com esse conhecimento. Daí concluímos que é proveitoso pensar a Literatura como importante operador reticular do conhecimento e da cultura, como inestimável instrumento de reflexão sobre a prática dos saberes diversos e que, além disso, ainda funciona como arquivo de dados sobre a alma humana: suas angústias, suas obsessões, seus sofrimentos, sua dor, seu prazer e seus comportamentos diante dos questionamentos sobre si mesma e o mundo em que vive.

⁵² WEIL, 1993, p. 20.

1.2. Espaços contemporâneos de disseminação da Literatura Brasileira

Algum tempo hesitamos sobre o modo como começaríamos a discussão sobre os espaços nos quais a Literatura hoje circula, nosso principal objeto de estudo nesta tese. Por

vezes lançamos mão de epígrafes esclarecedoras que nos norteariam o rumo, até que nos veio às mãos uma edição da revista semanal *Veja* de 23/02/2004. A reportagem, intitulada “Senhora dos *best-sellers*”- uma referência clara à bem sucedida novela do horário nobre, *Senhora do destino* – traz o *lead*: “A televisão – com a *Rede Globo* à frente – é uma das grandes vendedoras de livros no país”.⁵³ Isso reforça a nossa constatação de que as obras literárias adaptadas para telenovelas, filmes e minisséries tendem a aparecer, imediatamente, nas listas dos livros mais vendidos em canais de comunicação como as revistas semanais, por exemplo. Mesmo que concordemos com Maria Adelaide Amaral, cuja opinião é a de que “a maior parte das pessoas compra os livros para saber o que vai acontecer nos próximos capítulos”,⁵⁴ não podemos desconsiderar que o contato com a história narrada está sendo feito, e de modo preferencial, por meio da leitura em livro.

O fato de *Mad Maria*, de Márcio Souza, nessa mesma revista, estar no sexto lugar e pela terceira semana na lista de *Os mais vendidos*, no mesmo momento em que essa obra é adaptada pela *Rede Globo*, mostra como a apresentação da obra literária por outros meios semióticos pode despertar o interesse por sua leitura e conhecimento. Na terceira semana de exibição da minissérie, o livro alcançou um número de vendagem de 80 mil exemplares, segundo a mesma reportagem. A idéia de que esse tipo de contato com a obra literária não é proveitoso, dado que se pressupõe que esse se deve dar pela leitura alfabética, impede que se tirem melhores proveitos dos recursos interartes. Resultados de nossa pesquisa comprovam que esse não é um fato isolado. Programas e quadros de televisão consubstanciados em livros aparecem na lista dos mais vendidos, como confirma a reportagem citada, ao mencionar as obras *A fantástica volta ao mundo*, de Zeca Camargo, e *Jornal Nacional – A notícia faz história*. Personalidades “globais” também vendem muito quando publicam; é o caso de Arnaldo Jabor, Pedro Bial, Zeca Camargo e Drauzio Varela.

Também na lista semanal de *Os livros mais vendidos* da revista *Época*, o evento acontece. *Mad Maria* estava há quatro semanas na lista, que apresentava, ainda, livros como *Amor é prosa, sexo é poesia, Por um fio* e *Roberto Marinho*, de Arnaldo Jabor, Drauzio Varela e Pedro Bial, respectivamente. Isso leva a crer que essas formas de divulgação da obra literária precisam ser pensadas melhor e mais bem discutidas. Do mesmo modo, os espaços de canonização já oficializados, tais como a escola, os livros didáticos, os teóricos e as academias, também precisam ser revisitados.

⁵³ *Veja*, 23 fev. 2005, p. 100-101.

⁵⁴ *Veja*, 23 fev. 2005, p. 101.

1.2.1 - A eleição de cânones literários e os meios alternativos de sua divulgação

Sabe-se que há vários fatores contribuindo para a eleição do cânone literário. Não podemos, aqui, perder de vista que se elege como cânone, inevitavelmente, a obra realizada por meio do registro escrito na forma culta da língua que, na maioria das vezes, recusa a cultura popular manifesta pela oralidade. Desse modo, institucionaliza-se o cânone por meio de um suporte autorizado, no caso, o livro. É inegável o valor canônico desse tipo de arquivo e de suporte da obra literária, que permanece insubstituível em plena revolução tecnológica da cultura audiovisual. Porém, um dos elementos que definem uma cultura é o armazenamento de informações para posterior utilização, seja por meio da escrita ou de recursos orais. A poesia grega construiu-se na oralidade e nela também se manteve, mesmo após o surgimento do código escrito. Hoje, certos pontos de vista já são, felizmente, aceitos em geral pelos estudiosos, incluindo a eliminação de preconceitos com relação às culturas não-letradas, o reconhecimento das marcas da oralidade presentes em toda a Literatura grega arcaica, de Homero aos trágicos, ou a importância que têm, nos poemas homéricos, os recursos mnemônicos para a preservação e a transmissão do patrimônio cultural.

No Brasil, o Repente, a Cantoria, a Baionada e a canção popular em geral, surgidos depois da escrita, têm tido um tratamento diferenciado, principalmente por parte da crítica especializada. Para essa tradição oral ser lida pela academia, ela necessitou de se inscrever, também, na tradição da escrita, e mesmo a aceitação de letras de música como poesia encontra restrições e resistência por parte dos críticos de Literatura. Quanto à Literatura de Cordel, que já nasce sob forma escrita, ela passa a figurar dentro de obras canônicas que dela se apropriam, como se entende pelo comentário de Maria Ignez Ayala:

Grandes escritores como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, cada qual à sua maneira e por diferentes caminhos, captaram o processo de hibridação da literatura e da cultura popular brasileira e o guardaram, sem alarde, no miolo de sua criação.⁵⁵

Para Ayala, a Cantoria possui aspectos canônicos porque é uma forma oriunda da tradição. E um dos atributos básicos do cânone é afirmar a tradição. No entanto, Patativa do Assaré e Catulo da Paixão Cearense, grandes expoentes de padrões escritos da oralidade, mantêm-se no anonimato frente às novas gerações letradas. Nesse caso, observa-se que o cânone confirma apenas um tipo de tradição, ou seja, que ele é seletivo. Nesse cenário, a indicação de *Patativa do Assaré* para o vestibular de 2006 da UFMG constitui-se numa renovada iniciativa da academia que autoriza e endossa sua leitura.

⁵⁵ AYALA, 1997, p. 169.

Diante da grande oferta de meios que privilegiam a informação em tempo real, as novas gerações compreendem melhor os enunciados, quando esses lhes chegam por meios audiovisuais. Esse novo tipo de consumidor de cultura interage preferencialmente por meio da visão e da audição. Assim, as obras literárias apresentadas de forma multimidiática tendem a alcançar um número maior de receptores, por um processo que se torna coletivo e que difere da leitura textual como ato individual e solitário.

Dentre os vários espaços de veiculação e consagração de autores e obras de Literatura Brasileira, consideramos relevante salientar a música, os meios de comunicação de massa, tendo à frente a televisão e os espaços legitimados das faculdades por meio dos vestibulares, dos concursos literários e das escolas de Ensino Fundamental e Médio. Por meio de uma rede hipertextual, em que interagem os meios culturais considerados oficiais e os meios culturais de massa, a consagração e a disseminação da Literatura Brasileira são processadas em vários tipos de suportes. Nesta Tese, apresentaremos como se organizam alguns desses espaços de veiculação da Literatura, a saber: 1) a Música Popular Brasileira; 2) os meios de massa; 3) os espaços escolares.

1.2.2. A letra na mídia: grandes vendagens e novos processos de canonização

A cultura de massa constitui um forte espaço de divulgação de Literatura, embora saibamos que nem todo *best-seller* é, necessariamente, um *best-reader*, e que nem todo *best-reader* ou *best-seller* fazem parte do cânone acadêmico. Paulo Coelho, por exemplo, apesar de alcançar índices consideráveis de vendagem e de leitores, no Brasil e no exterior, com tradução para vários idiomas, não é comumente lido pela crítica especializada. Já Jorge Amado, outro campeão de venda e de tradução, encontra-se em patamar diferenciado de canonização. Causou polêmica nos meios de comunicação a cogitação de Zélia Gattai e Paulo Coelho para o concurso à cadeira de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras (ABL), mesmo não sendo essa instituição espaço tão privilegiado quanto os vestibulares, no processo de consagração de obras e autores. A consagração, pela ABL, pode ser considerada diferente da realizada nos meios universitários, pois tanto Paulo Coelho quanto Zélia Gattai hoje lá estão, enquanto as faculdades os lêem pouco. Ao que tudo indica, quem exerce o papel canonizante de obras e autores, na atualidade são, principalmente, os professores e pesquisadores das faculdades de Letras e a imprensa especializada na matéria.

Há, porém, à revelia desse tipo de aval autorizado, fenômenos de venda e aceitação pública, como Paulo Coelho e outros, que ocupam, ao lado de autores considerados “sérios”,

o mesmo lugar nas revistas de circulação semanal como *Veja* e *Época* – o de mais vendidos. Conforme assinala Beatriz Rezende, “o fenômeno de vendas nacional e internacionalmente chamado Paulo Coelho colocou uma marca de confusão nas avaliações depois de o autor ser canonizado pela Academia Brasileira de Letras”.⁵⁶

Contudo, se existem “possibilidades (ainda) limitadíssimas de uma cultura popular preencher o lugar ocupado pela cultura erudita”,⁵⁷ é provável que isso também seja válido para a cultura de massa. Com o avanço ilimitado dos meios de comunicação e das estratégias de *marketing* e com o surgimento de publicações novas e variadas, percebe-se que a competição da cultura de massa com as formas elitizadas de manifestação artística é um fato constante. Mesmo assim, embora Paulo Coelho tenha sido o primeiro escritor brasileiro a ter uma obra lançada simultaneamente em 83 países, sendo reportagem de capa das revistas *Veja* (23/03/2005), *Época* (21/03/2005) e *ISTOÉ* (23/03/2005), a crítica especializada se pronuncia pouco sobre o assunto. Na capa da revista *ISTOÉ*, a manchete “Paulo Coelho, o escritor brasileiro que mais vende no mundo lança *O Zahir* em 83 países, com tiragem inicial de oito milhões de exemplares” representa um marco ainda não conquistado por nenhum outro brasileiro. Tal reportagem ocupa oito páginas e o editorial da edição é dedicado ao fenômeno. Na revista *Veja*, a capa registra: “O que Bill Clinton, Madonna, Shimon Peres, Russel Crowe e outros 65 milhões de pessoas têm em comum? São fãs de Paulo Coelho – o mais global e influente dos brasileiros” e oito páginas são dedicadas ao escritor, o mesmo número de páginas de *Época* que oferece ainda, em anexo, o primeiro capítulo do livro.

Na verdade, o maior concorrente brasileiro de Paulo Coelho é Luís Fernando Veríssimo que também mereceu uma reportagem de *Veja*,⁵⁸ com sete páginas, cuja manchete dizia: “o autor que é uma paixão nacional”. Com 57 livros lançados desde 1973 e 5 milhões de exemplares vendidos, Veríssimo está presente na lista de mais vendidos de *Veja* há, pelo menos, oito anos, sempre em posição de destaque, inclusive em vantagem comparativamente a Paulo Coelho. E com um gênero literário pouco cultuado pela crítica acadêmica: a crônica, Veríssimo é também um dos autores mais citados entre os prediletos e os melhores da Literatura Brasileira, pelos vestibulandos entrevistados.

O fenômeno Paulo Coelho merece um estudo à parte. Porém, por ser este último livro, *O Zahir*, considerado o mais confessional, inclusive segundo o próprio autor, e também

⁵⁶ REZENDE, 2004, p. 155.

⁵⁷ SANTIAGO, 1998, p. 39.

⁵⁸ *Veja*, 12 mar. 2003, p. 74-80.

já o primeiro nas listas de mais vendidos de *Veja*⁵⁹ e *Época*,⁶⁰ lembraremos a posição desse escritor como compositor e companheiro de Raul Seixas, em dois trechos do livro:

Escrevo mais músicas, o cantor faz cada vez mais sucesso, compro alguns apartamentos, brigo com o cantor, mas tenho capital suficiente para passar os próximos anos sem trabalhar.⁶¹

Continuo a busca amorosa, continuo escrevendo músicas. Quando me perguntam o que faço, respondo que sou escritor. Quando dizem que conhecem apenas minhas letras de música, digo que é apenas uma parte do meu trabalho. Quando se desculpam, e dizem que não leram nenhum livro meu, explico que estou trabalhando em um projeto – o que é uma mentira. Na verdade, tenho dinheiro, tenho contactos, o que é possível. Se eu tentar e falhar, não sei como será o resto de minha vida: por isso, melhor viver pensando em um sonho, do que enfrentar a possibilidade de vê-lo dar errado.⁶²

Fenômenos globais como esse, que concorrem, em grande vantagem de público leitor, com escritores aplaudidos pela crítica especializada, precisam ser mais bem observados sob o ponto de vista da recepção. Por serem produtos veiculados por processos midiáticos para as massas, tais fenômenos tendem a ser desprezados pela crítica especializada, mas é exatamente por esse motivo que merecem atenção cuidadosa. Isso porque, ironicamente, uma semana após Paulo Coelho ocupar a capa de três revistas de informação com o grande estardalhaço já medido por nós em número de páginas, Machado de Assis aparece apenas em *ISTOÉ*, em 86 palavras, como o mais genial escritor brasileiro, que será contemplado nos Estados Unidos, com um dos maiores estudos críticos sobre a sua obra – *On Machado de Assis – portuguese literary & cultural studies*.⁶³

Os críticos mais conservadores advertem que a superexposição midiática cria uma falsa noção de produto estético que beneficia a improvisação e a oralidade, em detrimento de velhas conquistas da humanidade: a escrita e o refinamento da criação literária formal. Na verdade, é preciso repensar que, ao lado da escrita, sempre houve outras formas de representação do mundo e de diálogo com ele e que, do ponto de vista da cultura, essas formas podem ser aproveitadas como produtivas para a democratização do conhecimento. Além disso, Beatriz Rezende alega que

sobrevivendo às facilidades do computador, desprezando a obviedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive momento de grande qualidade. Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo, revela-se, ao lado da

⁵⁹ *Veja*, 06 abr. 2004.

⁶⁰ *Época*, 04 abr. 2004.

⁶¹ *Época Especial*, n. 357, p. 31. (Encarte do primeiro capítulo)

⁶² *Época Especial*, n. 357, p. 31. (Encarte do primeiro capítulo)

⁶³ *IstoÉ*, n. 1850, 30 mar. 2005. p. 21.

experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento de muitas possibilidades de nossa sintaxe e muita erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens do pós-2000.⁶⁴

É comum também a crença de que a universalidade e a instantaneidade da informação, operada esta por veículos envolventes e de estimulação de todos os sentidos, têm isolado as pessoas, justamente quando se dá a despolarização e se observa o crepúsculo das utopias. Observamos que os eventos midiáticos são explorados coletivamente – motivo por que são também denominados produtos de massa e, ao contrário do que se pressupõe, os meios que os divulgam não provocam somente o isolamento, que faz parte dos modos de vida nas grandes cidades, mas, sim, aproximam as pessoas e tanto aureolam quanto dessacralizam utopias diversas.

O acesso à cultura – pensada não só como memória ou ato criativo espontâneo ou artístico, mas como conhecimento –, ou a necessidade de apropriar-se continuamente de suas variáveis e disponibilizar esse acervo à comunidade, é um ato consciente que exige inserção coletiva e política de todos os cidadãos. Assim exige um ambiente comunitário e político favorável à inserção cultural do indivíduo e de grupos.⁶⁵

Se, nas comunidades ágrafas, narrar era ensinar, era disseminar e manter a informação, o ensinamento e a sabedoria, por que recusar as contribuições que os outros meios semióticos oferecem para viabilizar a circulação de produtos simbólicos? Podemos considerar que as tragédias gregas não teriam chegado até nós sem a escrita e o livro como suportes textuais; porém, também não teriam alcançado seu poder e apogeu se os gregos não levassem em consideração a possibilidade de reunir a *polis*, por meios auditivos e visuais, no momento de celebração de uma nova ordem social e política, para a organização dessa mesma *polis*, considerando que sua comunidade letrada era mínima. “A iniciação sistemática na leitura, através da escola, não se dá antes do século V, em Atenas, o que explica como, mesmo após a invenção do alfabeto, a cultura grega continue, pelo menos até a morte de Eurípedes, dominada pela oralidade.⁶⁶” Pode-se, ainda, aventar que a indústria cultural se manifesta primordialmente na manipulação dos conteúdos e procede à mais devastadora despolitização da sociedade, já que, no lugar de promover a formação e a participação política, opta pelo consumo de espetáculos pré-fabricados. Porém sabemos que as muitas redes de TV oferecem programações em que se percebe, também, a diversidade e a qualidade.

⁶⁴ REZENDE, 2004, p. 150.

⁶⁵ PORTO, 2004, p. 106.

⁶⁶ BRANDÃO, 1997, p. 224.

Ressaltamos, ainda, que a apresentação de produtos pré-fabricados não é mérito da indústria cultural. Negar que a Literatura sempre esteve impregnada de conteúdos ideológicos e políticos é, na verdade, desconhecer que também a Literatura já foi acusada por Platão de ser perniciososa para a sociedade, sendo condenada pelo seu alto poder de alienação. Arlindo Machado afirma que

[d]izer que na televisão só existe banalidade é um duplo equívoco. Em primeiro lugar, há o erro de considerar que as coisas são muito diferentes *fora* da televisão. O fenômeno da banalização é resultado de uma apropriação industrial da cultura e pode ser hoje estendido a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem.⁶⁷

Há muita produção literária considerada inferior e banal em todos os momentos da história da Literatura.

A despeito de todos os discursos popularescos e mercadológicos que tentaram e ainda tentam explicá-la, a televisão acumulou, nestes últimos cinquenta anos de sua história, um repertório de obras criativas muito maior do que normalmente se supõe, um repertório suficientemente denso e amplo para que se possa incluí-la sem esforço entre os fenômenos culturais mais importantes de nosso tempo.⁶⁸

O pensamento de que o livro deixou de ser a fonte do saber na sociedade do espetáculo multimídia leva-nos à preocupação com a recepção da leitura hoje e o seu confinamento a grupos restritos. Na verdade, o cânone estabelecido tem seu assentimento a partir de uma elite a que se atribuem as competências necessárias para valorizar e endossar as obras e os autores. Mas ela deve circular também no âmbito comum, de forma a se constituir como bem de e para todos.

Há livros enunciados pela mídia que permanecem em destaque por meses a fio e atravessam anos em constante aparição como mais vendidos e consumidos, nas listas organizadas por revistas informativas. Porém, o tempo é que dirá se essas obras permanecerão no futuro. Por serem muito recentes, elas só podem gozar da aceitação de seus contemporâneos e do assentimento daqueles que se inspiram na tradição canônica e por ela se pautam. Muitos escritores, em seu tempo, desfrutaram de aceitação efêmera, desapareceram e alguns até ressurgiram posteriormente, sob o aval da crítica especializada. Outros foram ignorados por seus contemporâneos e depois endossados no futuro. O fato, porém, de uma obra comunicar-se bem com seus contemporâneos pode ser uma possibilidade de sua aceitação e provável manutenção.

⁶⁷ MACHADO, 2001, p. 9.

⁶⁸ MACHADO, 2001, p. 16.

A globalização da cultura impôs a construção de uma fantasia: o consumidor ideal. Para tanto, seria o caso de imaginar-se um compêndio encarregado de registrar os símbolos, temas e estilos que se transformarão em estereótipos: novos valores, mitos e toda uma hagiologia, componentes do idioma planetário da aldeia global, capaz de influenciar condutas e disseminar estilos de vida.⁶⁹

Esse fenômeno é inevitável; não há retrocesso. Do mesmo modo que ela pressupõe um consumidor ideal, o livro e a Literatura também se estruturam sob tal expectativa, conforme mostram as idéias de leitor empírico⁷⁰ e leitor ideal.⁷¹

A autoridade do discurso literário decorre de um permanente plebiscito dentro da sociedade em que o discurso transita, pois este não passa de um ato permitido pelo colegiado de leitores. Mesmo diante de uma ilusória individualidade, que o experimentalismo levou às últimas consequências, a sanção do consenso coletivo é que é o guardião das palavras correntes.⁷²

Dessa forma, vale dizer que é um colegiado de leitores que permite o aplauso às obras que aparecem como muito consumidas. Por isso, o índice de vendagem dessas obras no consumo da produção nacional pode indicar um certo consenso entre os leitores. Porém,

estatisticamente, a “literatura” define-se, em primeiro lugar, pelo pequeno número daqueles que a ela têm acesso e, a este nível, o “letrado”, o homem “culto” continuam, como no passado, a opor-se ao homem do povo, que, não participando da mesma herança cultural, é, por isso, considerado como não tendo “cultura”.⁷³

O Romantismo, interessado em uma produção literária capaz de atingir um nível de aceitação condizente com o público leitor burguês, à margem da cultura aristocrática, foi muitas vezes criticado pelos defensores mais ferrenhos da elevação cultural como critério adequado para a obra literária. O folhetim, seu principal espaço de circulação, até hoje conserva o sentido de literatura de baixo valor, mercadoria para ser vendida junto com o jornal. Esse movimento de maior circulação da obra literária e também de sua democratização tem sido visto por alguns de forma muito pessimista:

a filosofia do consumismo invadiu as páginas literárias, banalizou o discurso, vulgarizou a escrita e a leitura, retirando-as do lugar sagrado em que repousavam, acessível apenas a alguns poucos iniciados. Enfim, a massificação da literatura tornou-a influenciada pelos vizinhos da comunicação escrita, como o jornalismo e o magistério, sujeitando-a a uma interpenetração temática e ao descuido formal.⁷⁴

⁶⁹ LUCAS, 2001, p. 15.

⁷⁰ ECO, 1997.

⁷¹ De acordo com Umberto Eco, o leitor empírico é aquele que lê com emoção e a transfere para o texto. Esse leitor é delirante. Já o leitor ideal é aquele adequado ao texto, pelo trabalho do autor ou pelas demandas dele próprio.

⁷² LUCAS, 2001, p. 23

⁷³ MOURALIS, 1982, p. 30.

⁷⁴ LUCAS, 2001, p. 48-49.

Aqui é preciso ressaltar a alta incidência de obras de cunho jornalístico ou aquelas produzidas por jornalistas, nas listas dos livros mais consumidos no país. A clausura da literatura e a elitização de seus espaços tornam-se improdutivas e pouco endossáveis, porque como ela é um objeto da cultura, não deve ser resguardada para o acesso de apenas alguns poucos iniciados. Concordamos com Beatriz Rezende que

imaginação, originalidade na escritura e surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a moderna) mostram que, como já disse uma vez, parecem que, com as costas doendo menos e a correção imediata, nossos escritores estão escrevendo tão rápido quanto bem.⁷⁵

Pensar que os meios mecanizados de reprodução das obras promovem um processo de desritualização artística da literatura parece-nos também uma visão daqueles que defendem lugares *a priori* para ela. A reprodução das obras literárias, seja ela a que viabiliza o livro e sua circulação por meios mais rápidos e mais acessíveis a um número maior de leitores, ou ainda, aquela que o faz por meio de outros recursos semióticos, tende a tornar a literatura conhecida de modo mais democrático. As novas relações do livro com o mercado editorial aparecem por intermédio da maior rapidez com que o autor é editado e pela multiplicação de pequenas editoras por todo o país. Embora muito proveitosas para a divulgação da literatura, também “as relações perigosas da literatura com o cinema são hoje um diferencial complexo”.⁷⁶

É verdade que a discussão sobre a qualidade em televisão está longe de ser uma matéria de consenso. De uma forma geral, os intelectuais de formação mais tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. No seu modo de entender, a boa, profunda e densa tradição cultural (literatura, música, teatro, artes plásticas), lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar em qualidade ou criatividade a propósito da produção televisual só pode ser uma perda de tempo.⁷⁷

No entanto, faz-se necessário observar que o próprio processo de apropriação de obras literárias para a produção de adaptações ressemantizam as obras literárias e podem apresentar, tanto qualidade quanto criatividade no produto final. Algumas das tragédias encenadas foram ressemantizações de episódios presentes na épica de Homero, por exemplo. E isso não se trata de um processo atual. As ressemantizações das obras literárias por meio de

⁷⁵ REZENDE, 2004, p. 150.

⁷⁶ REZENDE, 2004, p. 155.

⁷⁷ MACHADO, 2001, p. 23.

adaptações filmicas e televisivas podem ser consideradas como releituras que mantêm as obras em circulação.

Temos, hoje, consciência de que todos os meios de acesso à cultura são importantes para o conhecimento e para a manutenção da tradição. No entanto, alguns críticos apontam para o fato de que a apresentação das obras literárias por meio da televisão, do cinema e da música tem contribuído para aumentar o número de analfabetos, ou de falsamente letrados, aqueles que, sem lerem a obra, participam do conhecimento dela. As características que Italo Calvino aponta como propostas para a literatura do nosso milênio (leveza, rapidez, exatidão, multiplicidade, consistência e visibilidade) são também alcançadas por meios audiovisuais como a internet, a televisão, o cinema e o vídeo. O consumidor contemporâneo recorre também a esses meios para a obtenção do lazer, da informação e do conhecimento, e se distancia cada vez mais do texto escrito em livro. Na ausência de um estímulo maior para a leitura, e diante da seleção natural dos meios em maior evidência e uso, as pessoas substituem a leitura direta da obra literária pelo consumo de resumos, sumários, entrevistas e análises, bem como pelo contato com filmes, comentários televisivos e palestras.

Segundo alguns estudiosos, com os quais concordamos, a leitura da obra não deve ser substituída por nenhum outro meio de acesso a ela, mas a velocidade e a simultaneidade de hoje, que deixam pouco tempo para se lerem grandes e extensas obras, afastam o leitor do texto ficcional. Existe uma preferência pelos textos menores, mais leves e menos densos. Também há obras que são conhecidas pelo grande público, porque circulam em meios de comunicação de massa, como a TV e o cinema, como é o caso de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, *O Sorriso do Lagarto*, de João Ubaldo Ribeiro, *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz, e *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond. Essa recepção não se dá por meio da recriação individual do leitor, como acontece na leitura verbal, mas é também uma forma de apropriação da obra por um receptor que participa, ainda que indiretamente, do conhecimento e da manutenção da tradição. Tudo isso constitui um diferencial significativo porque, hoje, não necessitamos de criar nas crianças o hábito de ver TV ou dialogar com os demais meios midiáticos, enquanto já está comprovado que despertar e incentivar o hábito da leitura do livro tem sido uma difícil e desafiante tarefa dos educadores.

1.2.2. Espaços escolares: a canonização por excelência

Os espaços de legitimação e disseminação do cânone passam também pela língua padrão e pela cultura escolar, que utilizam vários meios para a sua eleição: as críticas acadêmica e jornalística, as Academias de Letras, as leituras e discussões dentro dos cursos superiores e os vestibulares, por exemplo.

Nesses espaços oficiais de disseminação e democratização do cânone, que chamaremos de *espaços escolares*, a repetição da tradição e a ruptura com a mesma produzem tensões e acomodamentos que canonizam. O cânone repete o cânone ou rompe com ele e se confirma utilizando os próprios recursos do processo de canonização, de acordo com as formas pelas quais se concebe a literatura e se definem os critérios que a conceituam. O cânone literário pressupõe como seu suporte por excelência o livro, ou aquilo que está escrito. Portanto, pressupõe também que seu acesso seja feito pelo indivíduo letrado. Por isso, duas considerações primordiais são necessárias. Se a literatura é um bem cultural, deveria ser propriedade de todos, não fazendo sentido limitar o seu conhecimento, condicionando-a a um tipo específico de suporte, no caso, o livro. Para Marjorie Perloff, o livro pode ser tomado ele próprio como um gênero (recordemo-nos do projeto de *Livre*, de Mallarmé, que foi a tentativa de ampliação ao extremo das possibilidades últimas desse meio). Como um gênero, o livro “se contraporá a todos esses meios não-livrescos (e, cada vez mais, não-impresos), que estão prestes inclusive a ocupar o seu espaço como o lugar da literatura”.⁷⁸ Em segundo lugar, outro elemento primordial para os critérios de canonização é o acesso à literatura pelo indivíduo letrado, inserido num certo tipo de sistema de codificação pelo uso das letras.

Considerando o livro como suporte da literatura, seu *status* como elemento único vem sendo relativizado por vários estudiosos.

Uma imensa parcela de jovens constrói sua identidade por meio de movimentos culturais e de amplas redes de comunicação, tendo como suporte a mídia e todo o sistema informacional disponível no mercado globalizado. Neste caso, o multiculturalismo gera identidades que extrapolam as fronteiras nacionais, criando novas linguagens e imagens entre a juventude de forma geral.⁷⁹

E na verdade,

[o] desafio progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente conhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxo ou esforço que não condizem com a vida cotidiana atual. (...) De fato, para concorrer com os outros meios de comunicação, os livros atuais e futuros precisarão ser mais atrativos do que aqueles ocultos pelas letras.⁸⁰

⁷⁸ PERLOFF, apud MACHADO, 2001, p. 68.

⁷⁹ GONÇALVES, 1998, p. 28.

⁸⁰ GONÇALVES, 1998, p. 178.

Para essa estudiosa, “a literatura, que durante séculos ocupara um papel relevante na vida social, tornou-se cada vez menos importante. Na ‘sociedade do espetáculo’, a escrita literária fica confinada a um espaço restrito na mídia, pelo fato de se prestar pouco à especulação”.⁸¹ Aliás, cabe a discussão se, realmente, os grandes inimigos da literatura são a cultura de massa, a mídia e os Estudos Culturais, de acordo com aquilo que alguns teóricos postulam. Machado de Assis⁸², no século XIX, já reclamava do desprezo que havia pela leitura dos clássicos, e não tínhamos os meios midiáticos nem os Estudos Culturais, para possivelmente interferir no destino do livro, como os temos agora. Entendemos que o livro deixou de ser a fonte prioritária de manutenção, disseminação e conhecimento da cultura, porque se diversificaram as possibilidades e formas de leitura na contemporaneidade.

Para Walty,⁸³

[v]ale discutir ainda o lugar da escola e o papel do professor nesse processo, como mediadores da recepção crítica. Dependerá de sua atuação a formação de um leitor, capaz não apenas de desvelar mecanismos de controle da leitura, mas também de tornar-se receptivo e sensível às formas estéticas e lúdicas.

O livro é, sobretudo, um dos lugares da cultura, portanto da literatura. Faz sentido pensar a literatura como instituição, de acordo com Mouralis, “na medida em que é, para todo e qualquer indivíduo, em cada momento da história, como que um dado que faz o objecto, pelo menos no interior de uma categoria social, de um consenso contra o qual não podemos opor senão uma contestação vã e individual”.⁸⁴ Isso, na opinião de Mouralis, faria com que, em cada época, a distribuição das obras literárias e das obras não-literárias se fizesse sem o menor obstáculo.

Na verdade, enquanto instituição, a literatura não se limita apenas ao domínio da escola. A ausência (ou a recusa) de uma reflexão teórica acerca ou dos limites do campo literário ou da identidade da literatura e, paralelamente, da existência muito concreta desta, vão encontrar-se também nas atitudes e nas opiniões que o público ou a crítica manifestam perante as obras literárias, como o revelam muito em particular as categorias utilizadas nos jornais, nas revistas ou nas emissões radiotelevisivas.⁸⁵

Considerando os críticos, os professores e os historiadores, principais responsáveis pela manutenção da literatura nos espaços escolares e, ainda, aqueles que autorizam e preservam as obras e os autores, esses seriam como “arcontes” do arquivo de Literatura

⁸¹ GONÇALVES, 1998, p. 177.

⁸² ASSIS, 1937, p. 145.

⁸³ WALTY et alii, 2001, p. 8.

⁸⁴ MOURALIS, 1982, p. 19.

⁸⁵ MOURALIS, 1982, p. 24.

Brasileira. Derrida ressalta que os arcontes foram os primeiros guardiões dos arquivos. Nessa função, eles

não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam a lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse *dizer a lei* eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência.⁸⁶

Portanto, aquilo que se arquiva ou se exclui do arquivo passa pela análise hermenêutica desses guardiões que, em sua maioria, pautam-se pelo consenso geral, mesmo em culturas caracterizadas pelo dissenso. Os teóricos endossam ou recusam as obras, os autores dos livros didáticos reforçam essa decisão e os professores divulgam como conhecimento literário esse consenso, muitas vezes sem muito questionamento, pois tais posturas são legitimadas pelo uso do suporte autorizado, o livro didático.

No caso do letramento, à escola cabe o papel de cumprir essa incumbência com propriedade, porque ele se faz necessário à aquisição dos demais conhecimentos escolares. O letrado faz parte de uma elite cada vez mais diferenciada, devido ao fato de que a própria inserção nesse tipo de código da comunicação exige uma preparação prévia do usuário, diferentemente do uso de outros códigos (a música e as imagens) aqui em discussão. Ler um livro de literatura exige uma iniciação que não se faz obrigatória para se ouvir música ou ver um filme, por exemplo. O ensino da literatura se torna categórico no espaço escolar, enquanto que a inserção do indivíduo no conhecimento da música e dos recursos visuais não está, necessariamente, vinculada aos conteúdos do Ensino Fundamental e Médio, como disciplinas ou como critério de avaliação. “Mas considerar, com mais ou menos variações, que a ‘literatura’ é um domínio reservado a uma elite não permite, de facto, definir satisfatoriamente nem o seu modo de transmissão nem a função que ela preenche”.⁸⁷ E não a justifica nem como disciplina escolar, nem como parte da cultura de todos.

Torna-se necessária, então, a popularização do alfabeto para que se garanta cada vez mais letrados e, portanto, mais pessoas capacitadas para o uso do livro, o que se torna também uma tarefa bastante complicada. “Muitas vezes, a escola é o único lugar em que a criança tem acesso ao livro e aos outros textos. Numa sociedade empobrecida, a escola não pode

⁸⁶ DERRIDA, 2001. p. 13.

⁸⁷ MOURALIS, 1982, p. 31

prescindir de seu papel de divulgação de bens simbólicos que circulam fora dela, mas para poucos”.⁸⁸ Jacyntho Lins Brandão afirma que

essa mesma dificuldade percorre toda a história da supostamente única cultura *letrada*, isto é, a ocidental, da Idade Média até os dias de hoje, levando antes à constatação de que o acesso à leitura e à escrita se encontra sempre intimamente relacionado com outros fatores sociais, que determinam em que medida pessoas de diferentes estratos têm acesso aos bens culturais.⁸⁹

Também para Mouralis, “quanto mais baixo é o nível sócio-profissional, maior será o afastamento entre cultura e leitura.”⁹⁰ É por isso que, “já que a literatura implica a existência de leitores, sua sobrevivência, como arte da linguagem e atividade provida de valor próprio, depende muito de sua manutenção nos currículos escolares”.⁹¹ É o crítico, o comentarista, o professor e o leitor que produzem seu sentido, que pode estar sempre em trânsito. E cada vez mais, devido ao desprestígio do livro e do texto literário como fonte de cultura, tal prática tem ficado restrita aos especialistas, nos meios acadêmicos, conforme comenta Leyla Perrone-Moisés. Porém, de acordo com Jacyntho Lins Brandão, não é simples lidar com o conceito e a aplicação do termo letrado e, por isso, é “difícil admitir que nossa cultura, que utiliza o próprio alfabeto dos gregos ou alguma de suas adaptações, seja mais letrada, por exemplo, que a cultura árabe, muito menos que isso se devesse a falhas do sistema de escrita de outras culturas.”⁹²

Observa-se, entre os debates teóricos, que o próprio ensino em geral está em crise, cuja culpa é apontada como sendo a abertura dada pelos Estudos Culturais (de gênero, pós-coloniais e multiculturais). Mas, na verdade, essas novas abordagens do texto promovem o acesso à obra por outros interesses, que não os estéticos e o mero prazer, entre esses, a busca do conhecimento e da cultura. Se o ensino de Literatura anda em crise, a crítica está tentando encontrar caminhos para a solução de tal impasse. Para João Alexandre Barbosa,

a crise do ensino da literatura, como outras crises, aponta muito mais para os desvios de crítica do que para o próprio objeto de cujo ensino se diz estar em crise. (...) A luta contra métodos tradicionais de ensino da literatura, com resultados positivos inquestionáveis, como já se assinalou, muitas vezes descamba para a recusa da própria tradição, sem a qual não é possível o estudo, ou mesmo a compreensão, não apenas da Literatura, mas das humanidades em geral.⁹³

⁸⁸ WALTY et alii, 2001, p. 8.

⁸⁹ BRANDÃO, 1997, p. 226.

⁹⁰ MOURALIS, 1982, p. 20.

⁹¹ PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 190.

⁹² BRANDÃO, 1997, p. 226.

⁹³ BARBOSA, 1999. *Cult*, n. 10, p 18.

Na verdade, no espaço escolar, a preocupação em ensinar a história da Literatura e manter os estudos sobre os seus valores estéticos, expressa nos programas curriculares, desperta pouco interesse e não promove nem incentiva o ato da leitura da Literatura em si. “O ensino da Literatura é o que é ensinado, e é só isso. É um objecto de ensino.”⁹⁴ Para Regina Zilberman,⁹⁵

raramente a escola se preocupa com a formação do leitor. Seu objetivo principal consiste principalmente na assimilação, pelo aluno, da tradição literária, patrimônio que ele recebe pronto e cujas qualidades e importância precisa aceitar e repetir. Supõe-se que, atingida essa meta, o estudante transforme-se num apreciador de literatura e saiba escolher com segurança os melhores livros.

É inegável que as Letras, hoje, são a base da formação mais densa, humana e efetiva do novo homem, e que as imagens não se acumulam no cérebro, do mesmo modo que a leitura, mas discordamos do fato de que elas não induzam o mergulho nas camadas mais profundas do saber. O alerta de que com as imagens terminaria o processo acumulativo que trouxemos, da sabedoria grega à era eletrônica é equivocado. Isso porque implica negar conhecimentos e informações que constituem patrimônio cultural simbólico em todas as culturas e que foram deixados por meio de outras representações semióticas de inegável importância na constituição da memória coletiva. Trata-se, portanto, de um radicalismo inconsistente que acrescenta pouco a qualquer projeto de democratização da Literatura. Até mesmo porque as Letras não negam a velocidade e os novos modelos de suportes da informação, nem os excluem. A persistência na aproximação entre a Literatura e o leitor por meio do livro não precisa ser elaborada como negação dos outros meios possibilitados pelos recursos audiovisuais com os quais hoje contamos. Da mesma forma, a catástrofe anunciada, quando o cinema ocupou o prestígio que antes era das telenovelas ou dos folhetins, não aconteceu, segundo Fábio Lucas, por dois motivos:

Em primeiro lugar, sabe-se que os códigos literário e cinematográfico não se confundem: o prazer da leitura é diferente daquele obtido diante de um filme. Em segundo lugar, a experiência tem provado haver uma correlação positiva entre o êxito da película e o consumo da obra que a inspirou. Finalmente, observa-se que os processos narrativos desenvolvidos pelo cinema inspiram novas técnicas do romance.⁹⁶

É por isso que uma preparação crítica e um melhor aproveitamento dos novos recursos podem auxiliar as pessoas na tarefa de selecionar os bons programas de TV e da

⁹⁴ MOURALIS, 1982, p. 23.

⁹⁵ ZILBERMAN, 1984, p. 50.

⁹⁶ LUCAS, 2001, p. 19.

mídia em geral e deles tirarem o melhor proveito. A arte sempre teve o seu destino relacionado ao refinamento do espírito, mas também pode ser usada na aquisição do conhecimento e na inserção na cultura geral de que toda arte é depositária. Assim o foi com a *Iliada* e com a *Odisséia*, com a tragédia e com a comédia grega. Desse modo, vale ressaltar que há saberes veiculados pelos meios audiovisuais que são considerados objetos artísticos com a capacidade de elevar o espírito das pessoas, mesmo que sejam iletradas.

O vestibular da UFMG indica autores já canonizados, os clássicos, para compartilhar a intimidade com o passado e com a tradição, confirmando o cânone. Observando a lista de obras indicadas nos trinta anos de vestibular unificado da UFMG, percebemos que, das 207 indicações, 115 são de autores repetidos três ou mais vezes, e 18 são indicações repetidas pelo menos duas vezes, perfazendo um total de 125 indicações reincidentes.⁹⁷ Na lista de obras da PUC-Minas, também se confirma esse processo de insistente repetição. Ao submeterem as obras literárias recorrentes a programas de estudos diferentes, de acordo com os manuais do candidato que são alterados em seus conteúdos, de forma acumulativa e atualizada, com o acréscimo de teorias recentes (entre elas, a intertextualidade), essas instituições, mesmo que de forma localizada e limitada, possibilitam que obras de escritores mais antigos dialoguem com as de escritores novos.⁹⁸ Em nossa dissertação de Mestrado, ao analisarmos o vestibular UFMG – 2002, deparamos com um conjunto significativo de obras e autores que mostram como a instituição promove o diálogo entre o antigo e o novo, e entre as diferentes formas de canonização, embora privilegie a grande tradição letrada. Setenta e oito mil, novecentos e sessenta e oito candidatos inscritos para esse vestibular foram convidados a ler *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, *Shenipabu Miyui*, organizado por professores indígenas do Acre, e *O livro das ignorâncias*, de Manoel de Barros. O diário de Carolina Maria de Jesus e o livro dos professores indígenas encontram-se em diferentes espaços de consagração e também foram canonizados por critérios diferentes.

Pressupõe-se, portanto, que vestibulares como o da UFMG e o da PUC-Minas, com um grande número de candidatos e que envolvem um enorme contingente de pessoas em torno do estudo das obras, exercem um forte poder de consagração e de disseminação de um

⁹⁷ OLIVEIRA, 2001. Em nossa dissertação de Mestrado, intitulada *O vestibular como espaço de canonização da Literatura Brasileira* e defendida em 23/02/2001, já desenvolvemos a análise dos 30 anos de Vestibular da UFMG como um espaço importante de canonização literária, de estudo da inclusão/exclusão de autores e obras, e da consagração e manutenção de um certo cânone da Literatura Brasileira.

⁹⁸ OLIVEIRA, 2001.

conjunto de autores e obras e, nesse mesmo processo, possibilitam a constituição de um arquivo significativo, do ponto de vista canônico.

Na lista de indicações de leitura do vestibular dessas universidades, priorizam-se as obras da Literatura Brasileira em que estejam presentes possibilidades de discussão crítica sobre a cultura geral, a formação cultural do país e sua tradição literária, além da exploração de expressões lingüísticas que podem ser consideradas importantes para a formação de certo cânone. Nesse caso, os valores estéticos se evidenciam.

Pensamos a indicação de leitura de Literatura para o vestibular como um instrumento de legitimação de obras de Literatura Brasileira que se consideram representativas. Talvez seja, hoje, o concurso vestibular o processo institucionalizado de canonização de obras da Literatura Brasileira mais visível e mais efetivo, e também, aquele que tem maior poder de coerção sobre a juventude. Parece-nos, inclusive, mais efetivo do que o livro didático e a escola de Ensino Médio, que não têm promovido a formação do leitor de forma eficiente, enquanto que, para o vestibular se torna necessária e obrigatória a leitura e a experimentação do texto da obra para que o candidato possa estabelecer juízo crítico.

Nossa discussão sobre os espaços escolares e acadêmicos envolverá o estudo comparativo das listas de obras e autores indicados para os vestibulares da UFMG e da PUC-Minas e a análise do livro didático e dos teóricos, todos esses entendidos aqui, conforme mencionamos anteriormente, como espaços escolares. Já observamos, por meio da discussão aqui estabelecida, que entendemos o cânone como uma construção cultural e que seu estudo, compreensão, democratização e disseminação devem ser realizados considerando esse dado. Também pressupomos a Literatura como um bem que deve ser democraticamente disponibilizado para todos, com vistas a uma melhor preservação da memória cultural. “A Literatura aparece nos primeiros lugares quando a pergunta diz respeito aos meios mais importantes [de se tornarem mais cultos]. Mas os meios intelectuais que são os mais alimentados de Literatura insistem menos que os operários e os camponeses quanto à necessidade do seu fomento no futuro”.⁹⁹ Numa perspectiva machadiana, diríamos que “nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum”.¹⁰⁰ Por isso, a democratização de bens simbólicos contribuiria para o enriquecimento da cultura de todos e de cada um.

Vale ainda ressaltar que o produto simbólico de maior interesse nessa pesquisa, seja esse conhecido como Literatura, embora esse nome que lhe tenha sido atribuído *a posteriori*

⁹⁹ MOURALIS, 1982, p. 19.

¹⁰⁰ ASSIS, 1937, p. 145.

não seja suficientemente propício para nomeá-lo desde sua origem. Registrado por meio da letra, tal produto simbólico, paralelamente continua ocupando outros espaços e neles circulando por meio de outras formas de representações, a que o homem recorre, por exemplo, para narrar e se expressar poeticamente. Portanto, lembramos que o endosso da pertinência em considerar a presença do mesmo produto veiculado pela Literatura em outros meios semióticos encontra-se muito anterior ao evento do surgimento do alfabeto que a preservou e consagrou.

1.3. Os meios alternativos de disseminação e consagração da Literatura Brasileira

Nesse estado geral de coisas, nosso principal interesse é observar mais detalhadamente as relações da Literatura com os espaços aqui apontados (a letra de música, os meios de massa e os espaços escolares e acadêmicos), com vistas a desenvolver algumas hipóteses resultantes das leituras críticas e das pesquisas de campo realizadas.

Relativizado, portanto, o espaço do conhecimento da literatura como sendo apenas o livro, por ser ela parte da cultura, e repensado também o produto simbólico que, nesse tipo de suporte, recebe o nome de Literatura, é possível, portanto, pensar a sua democratização por outros meios contemporâneos de circulação do conhecimento, de modo a alcançar um número maior de conhecedores. Diante disso, nossa hipótese principal é a de que a Literatura tem circulado em outros espaços muito importantes para a sua disseminação e consagração, por serem meios mais democráticos e coletivos. Os recursos usados em tais espaços vêm interferindo na produção textual e, desse modo, há uma dupla via de beneficiamentos entre a Literatura e os meios de sua disseminação.

Para demonstrar essa nossa principal hipótese, elaboramos perguntas específicas, a partir da observação de cada um desses espaços. Retomando tais questões, observamos que

1) ao lado do contato com o gênero lírico, por meio da leitura, sempre houve um consumo do texto em verso por meio da audição e da oralidade, em que se utilizaram, como principal suporte, a música e a rítmica. Por isso, a música popular brasileira divulga textos líricos, como os espaços escolares e os próprios livros, e alcança, democraticamente, um público maior de não-letrados;

2) além do contato do leitor com o gênero épico, por meio do livro, a partir do surgimento dos meios de comunicação de massa e dos recursos imagéticos, tornou-se possível disseminar o conhecimento de obras literárias canônicas e não-canônicas, por meio da tela. A

utilização pela *Rede Globo* de obras literárias para fazer filmes, telenovelas e minisséries alcança um público mais diverso e menos letrado que participa do conhecimento e da divulgação de autores e obras literárias nacionais e internacionais. Esses meios remetem imediatamente ao livro e estimulam a venda de obras;

3) os espaços escolares e acadêmicos mantêm o livro como suporte principal de circulação da Literatura, pressupondo o seu acesso por parte do letrado e, portanto, gerando os excluídos desse contexto, por serem iletrados;

4) por meio da utilização dos aparatos críticos e metodológicos da Literatura Comparada, o multiculturalismo, como um produto, oferece a oportunidade de construção e de releitura da memória, e do reconhecimento das diversidades culturais, o que possibilita uma melhor compreensão de culturas híbridas e fronteiriças, como é o caso da cultura e da Literatura brasileiras. Cada vez mais se conclui que, num mundo em que o retrocesso da globalização cultural é impossível, enclausurar o conhecimento e as artes em suportes restritivos é uma tentativa vã de estabelecer limites onde as fronteiras se desfazem de forma cada vez mais efetiva e acelerada.

Contemplamos em nossa pesquisa, portanto, a necessidade de observação de outros meios de disseminação e divulgação da Literatura, para além do suporte livro e das instituições e práticas criadas em torno dele (vestibulares e escolas), como fatores importantes na democratização da leitura de ficção brasileira.

Para possibilitar a discussão dessas hipóteses, utilizaremos dois conjuntos de dados – um coletado a partir de arquivos e outro a partir de entrevistas realizadas com um público definido. O banco de dados a partir de arquivos será composto pelas seguintes listas:

- 1 – Lista de autores e obras indicados para o vestibular da UFMG, no período de 1970 a 2006;
- 2 – Lista de autores e obras indicados para o vestibular da PUC-Minas, no período de 1970 a 2006;
- 3 – Lista de autores e obras utilizados em adaptações para telenovela por todas as emissoras de TV brasileiras e, em particular, pela *Rede Globo*, desde a fundação da emissora, em 1965;
- 4 – Lista de autores e obras utilizadas em adaptações para filme pela *Rede Globo*, desde a fundação da emissora, em 1965;
- 5 – Lista de autores e obras utilizadas em adaptações para minisséries pela *Rede Globo*, desde a fundação da emissora, em 1965.

Esses dados serão analisados estatisticamente e comparados para fomentar nossa discussão a respeito da relação entre os espaços acadêmicos e os meios de massa como arquivos.

Para atender à necessidade de ouvir os alunos, aplicamos questionários, cujo banco de dados está composto pelos seguintes conjuntos:

- 1 – Dados obtidos com a aplicação de 102 questionários (válidos) a vestibulandos na primeira etapa da UFMG-2005.
- 2 – Dados obtidos com a aplicação de 163 questionários (válidos) a vestibulandos na segunda etapa do vestibular da UFMG-2005.
- 3 – Dados obtidos com a aplicação de 137 questionários (válidos) a vestibulandos no vestibular da PUC-Minas para o segundo semestre de 2005.

Todos os dados obtidos estão discutidos nos Capítulos II, III e IV.

Nosso interesse em organizar esses dados, com vistas a uma análise meticulosa, propiciará uma visualização do panorama atual da manutenção da Literatura, necessária a todo aquele preocupado com a preservação da cultura e de suas manifestações, num momento em que as discussões apontam para o desprestígio da Literatura, tomada por nós como importante parte dessa cultura.

O telespectador é essencialmente um público do lar, normalmente descontraído e receptivo às imagens e sons que o divertem, enquanto proporcionam descanso às suas mentes e corpos. A relação que deve existir entre os programas de televisão, o próprio vídeo e os telespectadores é semelhante à do anfitrião e seus convivas.

Quandt de Oliveira

CAPÍTULO II

O PODER DA CULTURA DE MASSAS

2.1. O popular, o tradicional e o efêmero na cultura de massas

2.1.1. Literatura e outras artes: a evidente intersemiose

A Literatura, como arte expressa por meio do signo escrito, sempre foi associada a outras formas de expressão artística. Essa relação denominada “semiose” tem encontrado, na contemporaneidade, seu mais alto momento, dada a diversidade de formas expressivas possibilitadas pelos modernos meios de disseminação do conhecimento. Para Eduardo de Assis Duarte, “as artes sempre dialogaram, desde os primórdios”.¹⁰¹ Antes do domínio da escrita, a representação icônica deixada pelos antepassados nas paredes das cavernas era uma forma de narrar por meio de recursos que não os símbolos alfabéticos. A narrativa oral, carregada da manifestação pessoal do relator, como a incorporação de gestos, impressões e manifestação sonora, antecedeu a narrativa escrita e perdurou após o seu aparecimento, momento em que recebeu o nome de Literatura.

O diálogo da literatura com as demais artes pode ser observado nas representações imagéticas gregas e latinas de personagens e de episódios presentes nas epopéias e que foram representadas em vasos, murais, estátuas e outros meios, oferecendo uma forma de leitura que não a alfabética. No século V a.C, na Grécia, o teatro oferecia o conhecimento da tradição e da cultura greco-latinas aos leigos que não teriam acesso aos textos, tais como a *Iliada* e a *Odisséia*, de cujo conteúdo foram retirados muitos dos episódios adaptados para a dramatização que aproximava os cidadãos do conteúdo dessas epopéias e da cultura geral, suprimindo, dessa forma, a incapacidade deles para a leitura alfabética.

Na Idade Média, as iluminuras e as representações imagéticas nas igrejas substituíam a leitura dos textos bíblicos, inacessíveis para a maioria dos leigos iletrados de que era constituída a grande população dos feudos. As representações de episódios da vida e da morte dos santos, em particular daqueles presentes nas narrativas bíblicas, asseguravam a expansão do cristianismo e do catolicismo aos iletrados. Estilo literário produzido na Idade Média, o Trovadorismo apresenta os gêneros lírico e satírico pela associação da poesia à música: o

¹⁰¹ DUARTE; In PEREIRA, 2000, p. 53.

texto para ser cantado. Com o surgimento da imprensa e sua evolução, a relação entre literatura e outras formas de expressão se intensificou, propiciando não só uma maior disseminação do texto alfabético, como também mais recursos tipográficos visuais na impressão dos textos. Para Maria Antonieta Pereira,¹⁰² o Barroco foi um momento rico em exploração de signos diversos e desenvolveu uma fisionomia dilemática e fantasiosa, onde a assimetria e o contraste superpõem diferentes sistemas semióticos, causando freqüentes mesclagens entre imagem e texto escrito. Essa estudiosa cita, como exemplo, as vinhetas decorativas que abrem e fecham os capítulos das obras de ficção, recursos explorados pela tipografia portuguesa na apresentação do livro. Outras formas de relação entre os diversos signos podem ser observadas por intermédio das representações de narrativas em pinturas e esculturas, como é possível ver na produção do Aleijadinho, em particular nas esculturas dos profetas do Santuário de Congonhas do Campo, segundo Pereira.

Também no Arcadismo brasileiro, as composições poéticas denominadas “liras” deixavam claro o caráter musical a que remetiam o leitor, uma vez que a lira foi o instrumento musical utilizado para se nomear o gênero literário, devido à estreita relação do mesmo com tal instrumento. A literatura do século XIX encontrou, no descritivismo romântico, sua relação com a pintura, sendo que as descrições minuciosas nas obras do Romantismo sugeriam a condução do leitor ao mundo imagético, possibilitando, não raro, sua inserção na supra-realidade, por meio do escapismo.

Na segunda metade do séc XIX, o movimento realista, com a utilização da expressão verossímil do mundo real, também esteve associado à imagem. As sinestésias presentes nas manifestações simbolistas deixam claro que, na arte, as percepções sensoriais de cor, intensidade, luz, sons, cheiros e gostos evocam o mundo metafísico e, desse modo, os poetas incorporam-nas em suas experiências poéticas, de modo a dizer que os signos representativos do mundo interagem na mente humana, para aguçar os sentidos e até confundi-los de forma sinestésica.

O século XX viveu sob a égide da utilização de recursos que possibilitam a transmissão de sons e imagens, de modo a enriquecer em muito as possibilidades cognitivas, que ganham mais força e vigor, quando disseminadas pelos meios midiáticos. Tais meios, impulsionados pela indústria cultural, graças aos recursos tecnológicos possibilitados pelo surgimento da eletricidade, passaram a interferir nos modos de produção, distribuição e recepção de cultura de forma bastante efetiva. A Literatura passa a circular nesses espaços diferentes e se adapta a eles por já conter ela, desde tempos ancestrais, essa versatilidade.

¹⁰² PEREIRA, 1999.

2.1.2. Os meios midiáticos, a indústria cultural e a disseminação da Literatura

Faz-se evidente a necessidade de uma discussão sobre dois espaços de divulgação dos gêneros lírico e épico pertencentes à Literatura Brasileira – a música popular brasileira e a cultura de massas representada pela televisão. Por meio dessa abordagem, apontaremos para a necessidade de uma reflexão mais acurada sobre esses espaços, de forma a torná-los proveitosos para a disseminação do conhecimento e da prática de leitura da literatura, num momento de globalização cultural que provoca o apagamento e a diluição de fronteiras. Considerados como espaços em que se propaga a Literatura Brasileira, esses meios tendem a globalizar o saber e a disseminar obras e autores em rede, de forma diferenciada do contato estabelecido por meio do livro nos espaços acadêmicos. Não seria prudente desprezá-los, diante da evidente perda do interesse pelo livro em sua forma tradicional e da adoção de outros suportes, principalmente daqueles baseados em pressupostos verbi-voco-visuais. Também não é prudente aceitá-los irrestritamente, uma vez que “ao decidir o que vamos ver ou fazer na televisão, ao eleger as experiências que vão merecer a nossa atenção e o nosso esforço de interpretação, ao discutir, apoiar ou rejeitar determinadas políticas de comunicação, estamos, na verdade, contribuindo para a construção de um conceito e uma prática de televisão”.¹⁰³ Esse julgamento válido para a TV se aplica ao outro meio de divulgação da literatura aqui estudado: a letra de música popular.

De acordo com Teixeira Coelho, consideramos que há uma vasta gama de produtos da indústria cultural,

- a) a publicação, distribuição ou venda de livros, revistas ou jornais impressos em papel ou que podem ser lidos por intermédio de uma máquina (revista em CD-ROM, por exemplo);
- b) a produção, distribuição, venda ou exibição de filmes e vídeos;
- c) a produção, distribuição, venda ou exibição de gravações musicais em áudio ou vídeo;
- d) a produção, distribuição ou venda de música impressa ou em forma legível por máquina;
- e) a comunicação radiofônica ou televisiva em aberto (*broadcast*), por assinatura ou no sistema *pay per view* (tv a cabo, transmissões por satélite).¹⁰⁴

¹⁰³ MACHADO, 2001, p. 12.:

¹⁰⁴ COELHO, 1999, p. 216.

Dentre esses vários produtos disseminadores de obras literárias, escolhemos para nossa observação as telenovelas adaptadas de obras literárias pelas redes de TV brasileiras, as minisséries e os filmes da *Rede Globo*, e a música popular brasileira.¹⁰⁵

Queremos evidenciar que, além do contato com o gênero épico, por meio da leitura em seu suporte oficial que é o livro, a partir do surgimento dos meios de comunicação de massa, tornou-se possível disseminar mais democraticamente o conhecimento sobre obras literárias, tanto canônicas quanto não-canônicas, por meio da tela, com a utilização dos recursos imagéticos e auditivos. Nesse aspecto, a utilização pela *Rede Globo* de obras literárias para filmes, telenovelas e minisséries alcança um público mais diverso e menos letrado. Há nesse processo uma remissão imediata ao livro que incrementa as vendas de livros. Levando em conta a atuação de várias emissoras brasileiras de TV e sua comercialização de produtos inspirados na literatura, estamos conscientes de que

a televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais que têm em comum apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica. Cada um desses eventos singulares, cada programa, cada capítulo de programa, cada bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, cada vinheta, cada *spot* publicitário, constituem aquilo que os semioticistas chamam de um *enunciado*.¹⁰⁶

Dentre esses enunciados, as telenovelas, as minisséries e os filmes encontram-se entre aqueles que mais fazem uso de recursos apropriados da literatura em sua constituição. Isso faz com que, incentivada pelos meios midiáticos ou por seu intermédio, a população consuma uma literatura semelhante e também diversa das listas de autores e obras consagrados ou em vias de consagração, indicadas pelo livro didático, pelos professores de Ensino Médio e pelo vestibular, ou seja, pelos espaços escolares.

A música popular brasileira utiliza, também, meios midiáticos e sua relação com esses meios remonta ao surgimento do vinil, que alterou em muito a sua distribuição, constituição, formato e adequação ao receptor. Ao utilizar recursos oferecidos pela indústria cultural, a música alcança uma população vasta e também divulga textos líricos, os quais já haviam encontrado na melodia um suporte mais adequado para a sua constituição.

Ao observarmos a baixa incidência de obras líricas nas produções da *Rede Globo*, pensamos que se torna mais evidente ainda que a lírica sobreviva ancorada no suporte musical, principalmente para quem não tem hábito de ler, principalmente poesia. Por isso,

¹⁰⁵ Consideramos *Música Popular Brasileira* como o produto de um certo momento da música popular brasileira datado, cuja sigla é MPB. Quando não se tratar desse evento, registraremos *música popular brasileira*, como toda a música popular do Brasil.

¹⁰⁶ MACHADO, 2001, p. 68.

vemos a música popular brasileira como um depositário de imaginações poéticas da cultura brasileira, por ser o resultado da união entre texto e música, aproximando da poesia também o não-leitor, do mesmo modo que atinge ainda a quem não tem formação musical.

Acreditamos que os meios citados disseminam e propagam a literatura pela utilização de diversos recursos, como a facilidade de acesso aos produtos, a redundância, a adequação, a citação e o índice de vendagem, somados a outros elementos como o oferecimento do lazer, do prazer e da comodidade. Para possibilitar a acessibilidade a seus produtos, a mídia utiliza recursos que incidem diretamente sobre o consumidor, procurando atender às expectativas do receptor ou até mesmo as criando. A tradução da obra literária para a tela é uma importante forma de possibilitar o seu conhecimento porque, em uma boa parte dos casos, atende, de modo mais rápido, a um leitor que, provavelmente, não teria contato com a literatura, por ser menos dedicado à leitura. E sendo essa apresentação portadora de recursos orais e visuais, ela satisfaz com eficácia a demanda dos não-letrados. A redundância observada na repetição, largamente usada pelos meios acadêmicos para consagrar as obras literárias, também é utilizada pelos meios midiáticos como recurso mnemônico. E a adequação faz com que o tipo de obra da literatura utilizado para as adaptações contenha uma série de elementos apropriados para o envolvimento sentimental da grande população. Além disso, a adequação do produto estaria presente na sua elaboração para ser vendido, que deve atender às expectativas do receptor, modificando-se em função da recusa de consumo pelo telespectador, que aqui se manifesta como uma espécie de co-autor. Há, ainda, a consagração do produto que acontece, sobretudo, por meio da auto-citação da *Rede Globo* e da citação de outros também promovida pela emissora.

Consideramos, neste trabalho, a indústria cultural como uma demanda de produtos culturais diversos para consumidores diversos. Essa indústria utiliza meios tecnológicos pelos quais circulam também produtos das culturas erudita e popular e da *midcult*. As produções atribuídas à cultura superior e canonizadas pela crítica erudita são facilmente identificáveis. Elas não se confundem com os da cultura de massa. Na verdade, confundem-se, com muita facilidade, a *midcult*, a cultura de massa e a cultura popular. Em última instância, alguns produtos dessas culturas podem ser confundidos com os da cultura erudita. A *midcult* caracteriza-se pela banalização do erudito e se apresenta como se fosse tal cultura, ou como adaptação dessa mesma cultura, mas sem os rituais e os processos consagrados pela erudição. Porém, já não se definem com tanta clareza os produtos da *masscult* (ou cultura de massa) devido ao fato de o parâmetro usado ser a cultura erudita, quando a *masscult* circula em meios de massa, nos quais podem também circular os produtos da cultura erudita e da popular.

Também são facilmente confundíveis os produtos da *midcult* e os da *masscult*. A *midcult* diferencia-se por tomar procedimentos da cultura superior, desbastando-os e facilitando o seu acesso pela simplificação, porque ela usa esses procedimentos quando eles já são notórios e foram amplamente consumidos, re-arranjando-os, com vistas à provocação de efeitos fáceis e vendendo-os como cultura superior. Por conseguinte, diferencia-se da *masscult* por tentar convencer o consumidor – e conseguir fazê-lo – de que esse teve uma experiência com a “verdadeira cultura”.

Nesse caso, as telenovelas podem ser citadas como produtos em que se utilizam, muitas vezes, obras consagradas da literatura e se situam como produções que incorporam várias características da *midcult*, principalmente quando as tomamos como apropriação dos elementos que constituem as composições da dramaturgia clássica, como a ópera e o drama. *Midcult* seria, portanto, um subproduto da indústria cultural.

O conceito que distingue essas culturas também depende do espaço e do momento de circulação do objeto e “a respeito, deve-se lembrar que freqüentemente, na história, a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para outra superior é apenas uma questão de tempo, como no caso do *jazz*, que saiu dos bordéis e favelas negras para as platéias brancas dos teatros municipais da vida”.¹⁰⁷ Também podem ser usados como exemplos os romances de folhetim que circularam no século XIX como cultura descartável, junto com o próprio suporte em que eram veiculados – o jornal – e que hoje são considerados clássicos da Literatura. No Brasil, é vasta a quantidade de obras do Romantismo que se encaixam nesse perfil, e que foram consagradas ainda no seu tempo, alcançando o espaço do livro como forma de manutenção perene, em contraposição à sua condição de efemeridade, tal como o veículo em que circula, o jornal. Tais obras são, hoje, indicadas pelos livros didáticos e pelos vestibulares como memória e tradição da cultura letrada brasileira. Esse mesmo processo ocorreu com as telenovelas inicialmente.

Os estudiosos da mídia chegaram ao consenso de que a primeira grande transformação na recepção da Literatura surgiu com a imprensa móvel, criada por Gutenberg. A facilidade de duplicação das cópias, em curto tempo, contrapondo-se ao ofício lento e difícil dos copistas, aumentou o acervo disponível, mas ainda não alcançaria a massa, porque seu preço não satisfazia à demanda de consumo e não havia grande quantidade de letrados. Também a literatura aí veiculada representava as obras universais, consideradas clássicas, objeto de estima de pessoas pertencentes a níveis elevados de cultura, com capacidade para apreciá-las. Foi com a produção de obras para circular nos jornais diários, atendendo ao leitor

¹⁰⁷ COELHO, 1996, p. 17.

comum, no período do Romantismo, que as possibilidades oferecidas pela máquina de Gutenberg atingiriam seu ponto alto na aproximação da literatura às classes populares. Cria-se junto a isso, um suporte em que o texto lido se torna descartável, junto com seu suporte. Porém esses mesmos textos depois acabaram indo parar nas páginas dos livros, como acontece agora com as telenovelas. Então, “existem relações entre meios de massa e a cultura de massa. Tal como esta é hoje entendida, para que ela exista é necessária a presença daqueles meios; mas a existência destes não acarreta a daquela cultura.”¹⁰⁸ Conforme Teixeira Coelho,

a invenção dos tipos móveis de imprensa, feita por Gutenberg no século XV, marca o surgimento desses meios, – ou pelo menos, do protótipo desses meios. Isso não significa, porém, que de imediato passe a existir uma cultura de massa: embora o meio inventado pudesse reproduzir ilimitadamente os textos da época, o consumo por ele permitido era baixo e restrito a uma elite de letrados.¹⁰⁹

Era necessário que, além de facilitar o acesso material aos livros, houvesse também a viabilidade do contato com o conteúdo neles exposto. Esse fato se dará, conforme Martín-Barbero, no século XIX, com o surgimento do Romantismo. Para esse teórico, os românticos descobrem o povo, a partir de três vias: a exaltação revolucionária, o nacionalismo e a reação contra a ilustração. Pela exaltação revolucionária, a coletividade se identifica com o herói, apresentado como o protótipo libertador das grandes massas populares. Pela exaltação do nacionalismo, a massa é elevada à condição de povo e de componente nacional, por meio da reclamação de um substrato cultural e de uma alma que estariam nesse próprio povo como matriz e origem autóctone. Finalmente, a reação política contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês se concretiza com a idealização do passado e a revalorização do primitivo e do irracional. Essa é também uma reação estética, contra a arte real e o classicista princípio de autoridade, o que demanda a proposta de novos modelos de obras literárias, recusando o padrão formal até aí considerado ideal. Em contraposição a essa estética, o romântico utiliza a revalorização do sentimento e da experiência com o espontâneo, como espaço de expressão da subjetividade.

Desse modo, com esses três ingredientes, foi possível à produção circulante alcançar o *status* de cultura que vem do povo e para ele retorna. Surge, então, a indústria cultural com os primeiros jornais. Para alcançar a massa, imprimiram-se neles produtos como o romance de folhetim – que destilava em episódios, e para amplo público, uma arte fácil que se servia de esquemas simplificadores para traçar um quadro da vida na época. Para muitos, o texto que

¹⁰⁸ COELHO, 1996, p. 9.

¹⁰⁹ COELHO, 1996, p. 9.

circulava em capítulos a cada jornal era a banalização da Literatura, mesma acusação feita posteriormente às telenovelas, que são, hoje, um típico produto da cultura de massa.

Segundo Martín-Barbero, o conceito de “massa” deve deixar de indicar anonimato, passividade e conformismo, atributos muito comuns que alguns teóricos utilizam para pensá-lo, e passar a indicar a coletividade que interfere decididamente nos rumos da produção.

A força da globalização dos bens simbólicos e da circulação da mídia vem acarretando, como previsto desde o início, uma homogeneização do gosto, das expectativas, do consumo representada pela americanização que se espalha por onde as redes midiáticas do império se estendem. Nesse sentido, a força da globalização atingiria o imaginário e as práticas culturais, em flagrante conflito com a diversidade e o pluralismo. De um lado ficaria a positividade das trocas culturais mais rápidas e fáceis e, de outro, a imposição inevitável da homogeneização.¹¹⁰

E não poderia ser de modo diferente, se compreendermos a globalização cultural como um processo resultante da larga disseminação dos produtos desvinculados da manufatura e do artefato e arquitetados em série, para consumo indiferenciado.

A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural), e de cultura (a de massa).¹¹¹

Para Teixeira Coelho, dois traços são considerados pertinentes à cultura de massa: a reificação e a alienação. Considera-se que a mencionada atrofia da atividade do espectador pode ser percebida nos produtos televisivos, pois, para seguir o argumento do filme, da telenovela ou da minissérie, por exemplo, o espectador deve ir tão rápido que não pode pensar. Além disso, como tudo já está dado nas imagens, as adaptações para a tela não deixam ao telespectador a possibilidade de construção e de reinvenção, por conta do próprio adestramento necessário ao uso do meio em que tais adaptações são apresentadas. Essa alienação poderia estar presente também na forma degradada como a cultura é transformada em diversão, devido à relação da televisão ao ócio, contraposto ao trabalho. Vistos como lazer e como forma de recomposição das energias para o trabalho, muitos dos produtos veiculados pela cultura de massa, principalmente aqueles transmitidos pela televisão, são tidos como enfeite da realidade, enquanto a indústria cultural é pensada como fábrica de sonhos e ilusões. Assim, estariam justificados o poder alienante e a reificação dos produtos de massa.

Isso faz com que, para muitos, a cultura nesses espaços seja vista não como instrumento de livre expressão, de crítica e de conhecimento, mas como produto trocável por

¹¹⁰ REZENDE, 2004, p. 152.

¹¹¹ COELHO, 1996, p. 10.

dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. Na verdade, a dessublimação do espaço da Literatura – com a desestabilização desse espaço oficial e com as novas formas de circulação de produtos simbólicos, contendo os mesmos elementos que o universo literário, como é o caso de filmes, telenovelas e minisséries – tornou-se necessária e inevitável, para se alcançar a autonomia do mercado e atender às demandas do mais amplo e variado número de consumidores. No entanto, os defensores da qualidade na televisão argumentam que

a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. Pelo contrário, a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes.¹¹²

A televisão e o cinema passam a disponibilizar a ficção para o conhecimento de todos, de modo democrático, ao se livrar das amarras impostas pelos padrões culturais presentes na ficção apresentada em livros, até então circulante nos espaços restritos para uma pequena parcela letrada da população. E utilizam, para isso, os recursos tecnológicos contemporâneos. Porém, essa liberdade é relativa, porque os produtos são impostos pelas redes distribuidoras que escolhem quais deles disponibilizar, como, quando e para qual público direcioná-los. Embora dificilmente se controle o receptor, a televisão pressupõe e engendra o consumidor.

A idéia da televisão como uma visitadora da família é fato cômodo para o poder dominante. Já em 1975, o então ministro das comunicações Quandt de Oliveira em aula inaugural no centro de Ensino Unificado de Brasília, declarava: “o telespectador é essencialmente um público do lar, normalmente descontraído e receptivo às imagens e sons que o divertem, enquanto proporciona descanso às suas mentes e corpos. A relação que deve existir entre os programas de televisão, o próprio vídeo e os telespectadores é semelhante à do anfitrião e seus convivas”.¹¹³

Assim, os produtos destinados ao lazer e veiculados pela televisão acabam sendo considerados como cultura descartável e padronizada, para atender a gostos médios, ou descansar e divertir um público que questiona muito pouco o que consome, mas que desliga o aparelho ou muda de canal diante do produto não-desejado para seu consumo.

As acusações à indústria cultural (poder de alienação, forçando o indivíduo a perder ou a não formar uma imagem de si mesmo diante da sociedade; função narcotizante, obtida por meio da ênfase no divertimento e pelo mascaramento das realidades intoleráveis) nos

¹¹² MACHADO, 2001, p. 24.

¹¹³ CAMPEDELLI, 1987, p. 7-8.

fazem lembrar que Platão também disse isso da literatura, no seu tempo, o que não impediu que ela continuasse sendo consumida. Segundo Arlindo Machado,

é impressionante o esforço de tantos analistas para tentar provar que o programa de televisão *não pode* ter qualidades, que ele não pode elevar-se acima do nível “mediano” e que, por ser um produto “de massa” ele *não pode* ser avaliado com os mesmos critérios que se utilizam para a abordagem de outros meios”.¹¹⁴

Por outro lado, não se deve desconsiderar que, com seus produtos, a indústria cultural também pratica o reforço das normas sociais, de forma ideológica, repetidas até a exaustão e, muitas vezes, sem discussão. Daí pode decorrer um certo conformismo social. Por fabricar produtos cuja finalidade é a de serem trocados por moedas, a indústria cultural é ainda acusada de agenciar a deturpação e a degradação do gosto popular e de simplificar ao máximo seus produtos, de modo a obter uma atitude sempre passiva do consumidor, assumindo uma postura paternalista, pois dirige o receptor, ao invés de colocar-se à sua disposição. É verdade que

as mídias de massa: imprensa, rádio, cinema, televisão, ao menos em sua configuração clássica, dão continuidade à linhagem cultural do universal totalizante iniciado pela escrita. Uma vez que a mensagem midiática será lida, ouvida, vista por milhares ou milhões de pessoas dispersas, ela é composta de forma a encontrar o “denominador comum” mental de seus destinatários. Ela visa os receptores no mínimo de sua capacidade interpretativa.¹¹⁵

Nesse sentido, o contato com a cultura audiovisual tende a ser menos complexo do que a leitura de livros e mais imediato, embora nem sempre seja mais rápido, porque uma telenovela adaptada de um livro pode durar meses, e o livro pode ser lido em uma semana. E quase sempre existe a impossibilidade de que voltemos à “página” anterior para “relê-la”, o que privilegia a consciência de que as imagens e os sons não são mesmo para serem afixados na memória. Nesses meios, a memória utilizada é a de curto prazo.

Porém, já demonstramos a possibilidade de se fazerem defesas da indústria cultural. Ela não é, por si mesma, fator de alienação porque, em sua própria dinâmica interior, leva a produções que acabam por beneficiar o desenvolvimento do homem (melhoria na qualidade da comunicação, obtenção de informações, descanso, lazer etc.). Também provoca alterações positivas ou negativas no comportamento moral e ético dos indivíduos, promove o acúmulo de informação que pode-se transformar em formação, pois a quantidade provoca alteração na qualidade, e ainda possibilita a aproximação das nacionalidades e das classes sociais. Na verdade,

circulando em um espaço privado de interação, a mensagem midiática não pode explorar o contexto particular no qual o destinatário evolui, e negligencia sua

¹¹⁴ MACHADO, 2001, p. 20.

¹¹⁵ LÉVY, 1999, p. 116.

singularidade, seus *links* sociais, sua microcultura, sua situação específica em um momento dado. É este dispositivo ao mesmo tempo muito redutor e conquistador que fabrica o “público” indiferenciado das mídias de “massa”. Por vocação, as mídias contemporâneas, ao se reduzirem à atração emocional e cognitiva mais universal, “totalizam”.¹¹⁶

Essa totalização acaba por reforçar estereótipos que circulam na aldeia global e que são diferentes dos da aldeia local. No entanto, eles só se vendem porque também seduzem essa aldeia local.

Um argumento positivo, nesse caso, seriam a diversificação e a variedade de ofertas colocadas à disposição do consumidor, a quem caberiam as escolhas. No Brasil, de 1963 a 1997, aproximadamente 458 telenovelas foram levadas ao ar, o que oferece uma média de 13 telenovelas por ano, e isso possibilita uma vasta escolha.

À idéia de banalização poder-se-ia contrapor que a cultura de massa não ocupa o lugar da cultura superior ou da popular. Na verdade, ela se impõe como um modelo diferenciado de cultura que circula, também de modo diferenciado, dessas duas culturas. Nos meios midiáticos são disseminadas a alta, a média e a baixa culturas que tanto funcionam como lazer quanto como espaço do conhecimento. Podemos concluir que, hoje, todas as modalidades culturais utilizam a mídia como rede de informação.

Talvez fosse até possível dizer que a *masscult* teria, em sua banalidade, uma força e uma motivação histórica profundas, responsáveis por um dinamismo capaz de fazê-la romper as barreiras de classes sociais e culturais, fundando as bases de uma instável, precária, discutível e democrática comunidade cultural. Uma comunidade desinteressada em referir-se o tempo todo à cultura superior, ao contrário do que ocorre com a *midcult* e, por isso mesmo, capaz, eventualmente, de vir a produzir sua forma de cultura superior.¹¹⁷ Mesmo que isso não chegue a ser um consenso, nas telenovelas sempre encontramos os diversos segmentos sociais, culturais e étnicos da sociedade brasileira, não só como personagens, mas também, como telespectadores.

Entretanto, a cultura de massa é diferente da cultura popular porque ela não é produzida por seus próprios consumidores. Teixeira Coelho considera que “seria conveniente propor também que, ao invés de *cultura de massa*, essa cultura fosse designada por expressões como *cultura industrial* ou *industrializada*”,¹¹⁸ o que é bastante pertinente, já que o quadro do surgimento desse tipo de produto evoca a revolução industrial, o capitalismo

¹¹⁶ LÉVY, 1999, p. 116.

¹¹⁷ COELHO, 1996, p. 18-19.

¹¹⁸ COELHO, 1996, p. 25.

liberal, a economia de mercado e a sociedade de consumo. A descoberta e o uso da eletricidade e o aparecimento da era eletrônica, no século XX, quando o poder de penetração dos meios de massa se torna praticamente irrefreável, estão diretamente ligados ao fenômeno de consumo e são o seu verdadeiro momento efetivo.

2.1.3. A cultura de massa, a oralidade e a efemeridade da memória construída pelos meios de massa

2.1.3.1 – A permanência da oralidade

Devido à possibilidade de simultaneidade de difusão e alcance, os meios de massa distribuem exaustivamente uma grande variedade de produtos. A quantidade e a variedade desses produtos, associadas ao fato de, normalmente, eles serem exibidos uma só vez, como é o caso da maioria das telenovelas e minisséries, ocasionam um tipo de memória efêmera, que não chega a se fixar definitivamente. Essa memória, porém, contrariamente ao que se poderia pensar, passa a se vincular ao imaginário coletivo, porque, na verdade, a televisão tende a representar os eventos que os telespectadores aprovariam.

O correio, o telefone, a imprensa, as editoras, as rádios, as inúmeras cadeias de televisão formam a partir de agora a extremidade imperfeita, os apêndices parciais e sempre diferentes de um espaço de interconexão aberto, animado por comunicações transversais, caótico, turbilhonante, fractal, movido por processos magmáticos de inteligência coletiva.¹¹⁹

A cultura popular, em sua maior parte, vincula-se à oralidade primária, o que nos remete ao papel da palavra antes de a sociedade adotar o uso da escrita. Para Pierre Lévy, na oralidade primária, a palavra tem como função básica a gestão da memória social, e não apenas a livre expressão das pessoas ou a comunicação prática cotidiana. Hoje em dia, a palavra viva ressoa sobre o fundo de um imenso *corpus* de textos escritos, trabalhando, inclusive, de modo que apareça e permaneça sob a forma de oralidade. Embora boa parte da cultura popular se tenha mantido na forma de texto escrito, sua sustentação maior é o próprio modo de viver e de se organizar coletivamente em torno das manifestações comunitárias, em que os participantes encenam e também assistem a essa encenação como partícipes dela, utilizando a forma oral como modelo prioritário de comunicação. Por isso, conforme Lévy, há uma oralidade secundária que permanece complementar ao evento da escrita e está relacionada a um estatuto da palavra. Ele considera que “muitos milênios de escrita acabarão por desvalorizar o saber transmitido oralmente, pelo menos aos olhos letrados. Spinoza irá

¹¹⁹ LÉVY, 1999, p. 118.

colocá-lo no último lugar dos gêneros de conhecimento”.¹²⁰ No entanto, por ora, essa desvalorização não elimina sua permanência ou mesmo sua hegemonia, considerando-se a evidente supremacia da oralidade nos meios televisivos de massa, na música popular e nos espaços acadêmicos.

Torna-se, portanto, impossível negar que o espaço da sala de aula funciona prioritariamente com a expressão oral, de interlocução cotidiana, modelo que perdura em todos os espaços de manifestação da cultura erudita. É de modo oral que se apresentam seminários e congressos, mesas-redondas e sessões de comunicações, cujos textos circularão de forma escrita posteriormente, nos anais, espaço de memória duradoura.

As comunidades que não possuíam os meios de armazenamento da memória (como a escrita, o cinema ou a fita magnética) codificavam o conhecimento de forma peculiar. Utilizavam as representações que tinham mais chance de permanência e que pudessem ser facilmente referenciadas nos domínios familiares. Tais representações deviam manter laços estreitos com os problemas da vida, de forma a envolver o sujeito. Usavam um sistema menos modular e recortado, dando privilégio àquelas informações ricamente interconectadas, exploravam a relação causa-efeito e faziam proposições as quais, na verdade, são, segundo Pierre Lévy, as características essenciais do mito. Nas comunidades orais,

dramatização, personalização e artifícios narrativos diversos não visam apenas dar prazer ao espectador. Eles são também condições *sine qua non* da perenidade de um conjunto de proposições em uma cultura oral. Pode-se melhorar ainda mais a lembrança recorrendo às memórias musicais e sensoriomotoras como auxiliares da memória semântica. As rimas e os ritmos dos poemas e dos cantos, as danças e os rituais têm, como as narrativas, uma função mnemotécnica.¹²¹

A oralidade, seja ela primária ou secundária, está vinculada também à memória de curto prazo ou trabalho, que mobiliza momentaneamente a atenção para o presente. Essa memória é usada, por exemplo, quando lemos um número de telefone e o anotamos mentalmente até que o tenhamos discado no aparelho¹²² e é a mais utilizada pelos usuários dos meios televisivos ou teleauditivos, cujos produtos possuem aspectos descartáveis, devido a seu formato e à sua condição de efemeridade. Embora uma gama significativa de mensagens seja veiculada por escrito, é inegável que, prioritariamente, imperam os recursos imagéticos e sonoros, dos quais a memória humana depende. Isso porque os produtos são exibidos em suportes que, muitas vezes, controlam as possibilidades de reapresentação e,

¹²⁰ LÉVY, 1993, p. 73.

¹²¹ LÉVY, 1993, p. 82.

¹²² LÉVY, 1997, p. 78.

conseqüentemente, diminuem seu contato pelas pessoas, como é o caso dos programas de televisão que não se repetem, nem são disponibilizados em DVDs. Mas a memória humana não é o melhor arquivo e funciona bem apenas quando se trata de referências coletivas, relembradas e reencenadas por todos, como forma de preservação. Assim, a efemeridade dos produtos da indústria cultural, principalmente daqueles veiculados pela televisão, afetaria significativamente a capacidade de sua memorização pelo receptor, se não fosse a utilização de estratégias pelos próprios veículos, pelos autores e produtores, ao criarem seus produtos, tentando possibilitar a memória de longo prazo ou, na maioria das vezes, a lembrança e a permanência deles, por meio da sua reapresentação ou distribuição em DVDs e fitas cassete.

2.1.3.2 – Estratégias de permanência dos produtos midiáticos

Para que nos lembremos de uma informação ou de um fato, a ativação da memória deverá propagar-se dos fatos atuais até os fatos que desejamos encontrar. Segundo Pierre Lévy, para isso, duas condições devem ser preenchidas.

Primeiro, uma representação do fato que buscamos deve ter sido conservada. Segundo, deve existir um caminho de associações possíveis que leve a esta representação. A estratégia de codificação, isto é, a maneira pela qual a pessoa irá construir uma representação do fato que deseja lembrar, parece ter um papel fundamental em sua capacidade posterior de lembrar-se desse fato.¹²³

É por esse motivo que entre os recursos utilizados pela produção midiática encontra-se a repetição ou a redundância, como a melhor estratégia para reter a informação de curto prazo. Porém, “a implicação emocional das pessoas face aos itens a lembrar irá igualmente modificar, de forma drástica, suas performances mnemônicas. Quanto mais estivermos pessoalmente envolvidos com uma informação, mais fácil será lembrá-la”.¹²⁴ A manipulação dos sentimentos dos receptores encontra-se entre as formas de provocar o sucesso de telenovelas, minisséries e filmes. Para tanto, os produtores utilizam o suspense, a sucessividade, a criação de personagens típicos, como discutiremos oportunamente ao tratarmos das estratégias de audiência utilizadas nas produções das redes de TV, que envolvem, inclusive, o receptor como co-autor.

Para Pierre Lévy, “as representações que têm mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga

¹²³ LÉVY, 1997, p. 79.

¹²⁴ LÉVY, 1997, p. 81.

emotiva e acompanhadas de música e rituais diversos”.¹²⁵ Esses mesmos recursos utilizados nas comunidades ágrafas garantem o sucesso da memória hoje, na era da escrita, e contam com o recurso da visualidade na contemporaneidade. Nesse caso, faz-se necessário recordar a importância da música como elemento diferencial na construção dos programas televisivos em análise.

A oralidade permaneceu paradoxalmente enquanto mídia da escrita. Antes da Renascença, os textos religiosos, filosóficos ou jurídicos eram quase que obrigatoriamente acompanhados de comentários e de interpretações orais, sob pena de não serem compreendidos. A transmissão do texto era indissociável de uma cadeia ininterrupta de relações diretas, pessoais.¹²⁶

É esse um dos recursos que os espaços escolares continuam utilizando para a disseminação da informação e a que a televisão também recorre. A obra literária chega ao receptor após ser intermediada por autores, roteiristas, diretores, figurinistas e atores, numa proporção muito superior àquela em que tradicionalmente seria apresentada: pelo seu único autor e pela ação decodificadora do leitor. Quando garante que os telespectadores se identifiquem com seus produtos, a televisão promove a indissociação necessária entre os textos e os consumidores e prepara a recepção de seus produtos simbólicos.

Uma pesquisa seriamente conduzida pode demonstrar que o acervo de obras criativas e inquietantes produzido pela televisão não é maior nem menor do que aquele acumulado em outras linguagens. Ao longo de seus mais de cinquenta anos de história, a televisão deu mostras de ser um sistema expressivo suficientemente amplo e denso para dar forma a trabalhos complexos e também abriu espaço para a intervenção de mentalidades pouco convencionais (...).¹²⁷

Assim, consideramos que a técnica em si não é boa nem má. Seu mau uso pelas pessoas é que pode direcionar seus recursos para fins diversos daquele anteriormente planejado, sendo, portanto, a atitude humana que deve ser responsabilizada.

Os meios de massa e a indústria cultural poderão ser mais bem utilizados pelos receptores e, conseqüentemente pela indústria cultural, caso os consumidores também aprendam a fazer boas escolhas e sejam receptores críticos. A demanda para se apresentarem bons produtos pode surgir da exigência de qualidade pelo receptor, que deve ser preparado para escolher suas opções, de forma crítica, entre aquilo que está disponível. A questão, bastante acentuada pelos teóricos, a respeito da banalidade e da inferioridade da cultura de massa, não pode ser desprezada, porém é necessário admitir que, assim como sempre houve

¹²⁵ LÉVY, 1997, p. 83.

¹²⁶ LÉVY, 1997, p. 84-85.

¹²⁷ MACHADO, 2001, p. 10.

obras literárias cuja qualidade era questionada pelos críticos, há também produtos da indústria cultural que deixam a desejar. Porém, “em lugar de prestar atenção apenas às formas mais baixas da televisão, a idéia é deslocar o foco para a diferença iluminadora, aquela que faz expandir as possibilidades expressivas desse meio”.¹²⁸

Um olhar cuidadoso sobre a indústria cultural e seus produtos nos meios de massa, com a utilização dos aparatos críticos, metodológicos e teóricos da Literatura Comparada e de uma compreensão do multiculturalismo como produto, pode levar ao reconhecimento das diversidades culturais aí encenadas, o que possibilita uma melhor compreensão da hibridez e da diluição das fronteiras, na cultura e na literatura do Brasil. Admitir a necessidade de observação dos meios indiretos de disseminação e divulgação da literatura, como importantes coadjuvantes na democratização dessa arte, ao lado dos meios já canonizados, é uma proposta produtiva, porém questionada, devido aos critérios, há muito arraigados, de estabelecimento, manutenção e preservação de espaços oficiais para a circulação dos diversos produtos que compõem o capital cultural de uma nação.

Nesta tese, a efemeridade da memória de curto prazo com que se caracteriza aquela formada pelos meios visuais e auditivos, como é o caso de uma imensa gama dos produtos divulgados pelos meios midiáticos, também será discutida a partir dos resultados obtidos pelas respostas dos jovens pré-vestibulandos aos itens de um questionário aplicado em três momentos – 1ª e 2ª fases do Vestibular 2005 da UFMG e Vestibular 2005 da PUC- Minas – em que se procurou obter informações sobre os usos de tais recursos. A média baixa, relativa à quantidade e à diversidade de obras adaptadas para a tela que foram apresentadas pelos respondentes, mostra que esses jovens têm pouco conhecimento a respeito da estreita relação entre a tela e o texto expressas nos programas das redes de televisão ou se esquecem dela com muita facilidade. A maioria deles não se lembrava nem de obras em exibição no momento em que o questionário foi aplicado, como era o caso de *Hoje é dia de Maria*, da *Rede Globo*, e *A escrava Isaura*, da *Record*. E a média de obras citadas, por respondente, é muito baixa.

Num mundo de franca globalização cultural, enclausurar o conhecimento e as artes em suportes restritivos é uma tentativa vã de estabelecer limites onde as fronteiras se desfazem de forma cada vez mais efetiva e acelerada. Nesses espaços também a tradição literária é mantida, mesmo que de forma diferente dos espaços acadêmicos.

Por isso, os estudos que nos ajudem a repensar a produção musical e a televisiva para uso das redes de comunicação, como formas de divulgação e de conhecimento da Literatura Brasileira, podem configurar-se como estratégias culturais capazes de fazer diferença. Além

¹²⁸ MACHADO, 2001, p. 10.

disso, tais estudos podem promover uma discussão aberta e desrecalcada para a revisão dos pressupostos de consagração literária, para a aceitação do hibridismo como forma de autenticidade e de reconhecimento de nossa expressividade popular e massiva como representativa da maioria dos brasileiros e, portanto, reveladora de identidades.

2.2. A Literatura Brasileira nas telenovelas brasileiras

2.2.1. Considerações preliminares

A produção e a transmissão de telenovelas diárias no Brasil iniciou-se em 1963, com *2-5499 Ocupado*, exibido pela TV *Excelsior*. Glória Menezes e Tarcísio Meira teriam sido os primeiros protagonistas de uma telenovela diária brasileira, já que as anteriores eram apresentadas em alguns dias definidos na semana. Escrita pelo argentino Alberto Migré, essa telenovela inaugurou também um gênero e um estilo que predominou em boa parte da produção brasileira e ainda persiste em algumas emissoras: o melodrama, também chamado de folhetim eletrônico. De 1963 até 1997, com base ¹²⁹ em *Memória da Telenovela Brasileira*¹³⁰, foi levado ao ar um total de 457 telenovelas, uma média de 13,5 ao ano, distribuídas por 8 emissoras de televisão.¹³¹

Desse total de telenovelas, 149 fizeram uso de obras de literatura brasileira e de outras nacionalidades, o que envolve 178 obras de gêneros diversos. Baseadas, adaptadas ou inspiradas em romances, folhetins, peças teatrais e outros gêneros, as novelas de televisão incorporaram os conteúdos dessas obras literárias e interferiram na sua disseminação. Isso porque o ato de seleção de um livro para se ler ou para presentear reflete, muitas vezes, uma pré-determinação do consumidor. Normalmente são as escolas, os professores e os amigos que incidem sobre essa escolha. Porém, ao percebermos que livros adaptados para programas televisivos costumam aparecer na lista de obras mais vendidas, em revistas, podemos deduzir que a utilização da literatura em adaptações para a tela também incentiva a preferência pública, principalmente quando se trata de autores e obras canônicos, que só aparecem nas listas nessas ocasiões e depois desaparecem novamente.

A televisão exerce poder de sugestão sobre o consumidor e sabemos que, no Brasil, muitos deixam de ler por falta de incentivo. Isso também ocorre porque as obras de que tomam conhecimento são, principalmente, aquelas presentes nos livros didáticos, as que são citadas pelos professores ou indicadas pelas listas de vestibulares. Tais obras, pelo perfil

¹²⁹ FERNANDES, 1997.

¹³⁰ FERNANDES, 1997.

¹³¹ Excluimos a TV Paulista, a TV Rio e a CNT por apresentarem pouquíssimas telenovelas em sua programação.

normalmente mais elevado de padrão estético e lingüístico, encontram-se distanciadas do leitor contemporâneo também por serem, em boa parte, narrações mais antigas e já referendadas pelos padrões canônicos, não exercendo poder de sedução tão forte sobre os iniciantes quanto aquelas escolhidas para adaptação televisiva, cuja principal demanda é a de agradar ao receptor. Devido à pouco palatável opção do leitor, conforme explicitado acima, muitas vezes não se sabe que outra coisa escolher a não ser o que já se conhece, com um agravante, o da exclusão de novos adeptos, já que as obras consagradas academicamente nem sempre agradam ao público em geral.

Parece-nos coerente salientar, portanto, que provavelmente o contato com o conteúdo de obras literárias, por meio das telenovelas, esteja praticamente limitado ao atrativo exercido pelas estratégias audiovisuais. Ainda assim, essa é uma contribuição valiosa para o conhecimento geral da cultura literária, de autores e obras, embora as adaptações não tenham a pretensão de seguir à risca a obra literária, pelas próprias contingências do gênero televisivo. Acrescemos, ainda, a inegável contribuição que as adaptações oferecem como produtos simbólicos, pois desempenham, para o telespectador, várias das funções atribuídas às obras literárias quando lidas. As funções de catarse, jogo, conhecimento, metalinguagem, evasão e ludismo, consideradas importantes para o leitor de textos, são vivenciadas também pelo leitor de tela.

A função catártica pode ser experimentada pelo telespectador, por exemplo, diante das cenas maniqueístas exibidas nas telenovelas. O índice de audiência sobe muito nesses casos, e os brasileiros têm o costume de torcer pela mocinha e execrar o vilão. Uma telenovela das seis da *Rede Globo*, *Alma Gêmea*, encerrada em 2005, alcançou os maiores índices de audiência já experimentados no horário, devido às ações maldosas da megera Cristina, índice igual alcançado por outra vilã, Bia Falcão, da telenovela *Belíssima*, do horário das oito da mesma emissora, por sua capacidade de ser cruel, vingativa e dissimulada. As emoções vividas nas telenovelas, tanto as boas quanto às más, funcionam como uma espécie de sublimação cotidiana para as angústias dos telespectadores que podem presenciar, pelo menos nesses casos, a pobretona se casar com o Rei do Gado; a favelada, vendedora de balas no semáforo, casar-se com o dono de uma grande indústria de peças íntimas; o assassino malvado ir para a cadeia e a justiça ser feita, mesmo depois de muitas injustiças e atrocidades cometidas e às custas de muita indignação do telespectador, o que é, na verdade, o moto contínuo da trama.

O jogo faz parte desse tipo de programação, principalmente porque ela é uma encenação, imita a realidade e quer-se verossímil, embora todo mundo saiba que não é

verdade. No entanto, a fidelidade cotidiana do espectador em frente à tela, à espreita dos fatos do próximo capítulo, mostra o quanto o envolvimento se torna presente e as personagens passam a fazer parte dos comentários cotidianos das pessoas, como se elas fossem a vizinha, um conhecido ou alguém com quem se vive de verdade. A função do jogo se torna ainda mais evidente quando pensamos que esse mesmo telespectador pode interferir nos rumos do enredo, por meio das pesquisas de audiência.

O conhecimento também pode ser adquirido por meio das telenovelas, embora muitos pensem que elas são divertimento, apenas. Temas importantes são debatidos nesse tipo de programação. Quando a novela é uma adaptação de obra literária, além do conhecimento sobre a obra, há toda uma pesquisa em torno do momento histórico, dos costumes da época, dos hábitos do lugar, dos modos de falar, os quais exercem importante função na divulgação da cultura brasileira e na sua manutenção em debate. A televisão tem-se tornado, por meio de sua dramaturgia, um importante espaço de reflexão cotidiana e de exposição de problemas que afligem os cidadãos comuns, de forma bastante evidente e acentuada. Aprende-se muito com as telenovelas.

A evasão é cumprida pelo próprio projeto inicial daquilo que deveria ser a televisão brasileira, na opinião de Quandt de Oliveira. Para ele, ela deveria ser o evento de lazer para os brasileiros cansados do trabalho, dentro de seu próprio lar, e também deveria oferecer o momento de descontração e decompressão dos problemas cotidianos. Por isso mesmo, a televisão, por meio das telenovelas, cumpre também a função lúdica, alimentando o imaginário ao criar produtos simbólicos aparentemente descartáveis e sem pretensão maior do que a de divertir, mas exercendo um forte poder de distrair as massas, construindo um imaginário em que certa brasilidade se encontra representada, para que o público nela se reconheça.

Faz-se presente, ainda, a metalinguagem, pois a televisão reflete sobre a própria televisão e, muitas vezes, de forma evidente e intencional, como percebemos na telenovela *América*, em que um programa fictício, *É preciso saber viver*, apresentado por um cego, expunha e discutia casos de deficientes físicos que venceram barreiras e dava exemplos de persistência, coragem e vontade de viver, derrubando preconceitos e tabus relacionados às pessoas com necessidades especiais. Muitas vezes, a própria televisão é utilizada nas telenovelas para dar notícias, elucidar fatos da trama ou divertir personagens, funcionando como pano de fundo para certas cenas.

Por tudo isso, a proposta de analisar o papel da TV na aproximação das massas aos produtos da cultura e do conhecimento, portanto dos conteúdos presentes nas obras literárias, faz-se pertinente.

2.2.1.1– Fatores que contribuem na escolha da fonte a ser adaptada

As adaptações para a televisão alcançam sucesso devido a vários fatores e dentre eles está a escolha da obra que já deve conter, em sua gênese, alguns elementos de extrema importância para o formato televisivo. Tais elementos estão prioritariamente presentes nos romances e nos folhetins do século XIX, mas muitos deles são elementos da própria estrutura da literatura em geral como arte.

Em 1836, quando o editor Émile de Girardin resolveu publicar ficção em pedaços, o *feuilleton-roman*, ou o *romance de rodapé*, ele lançou fórmulas que iriam definir o gênero folhetinesco até hoje, inclusive em termos televisivos. De acordo com Marlyse Meyer, são elas:

- 1) a almejada adequação ao grande público;
- 2) a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em suspense;
- 3) uma simplificação muito romântica na caracterização dos personagens, em sua distribuição maniqueísta;
- 4) uma série de outros cacoetes estilísticos.

Essa é uma justificativa para a forte presença das obras de José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo ou similares entre as obras adaptadas para a televisão, pois sua estrutura é a mesma das telenovelas atuais da *Rede Globo*, de acordo com Mauro Alencar. A estrutura temática e formal da telenovela brasileira esteve diretamente ligada ao estilo romântico, um estilo que jamais a abandonaria. A mentalidade romântica teve início no século XI – um novo estilo de vida, o herói impulsiona a vida.¹³²

Outros elementos contribuem para o sucesso da telenovela, como veremos. Porém, dentre as obras de autores brasileiros mais escolhidos pelas redes de televisão para serem adaptados, encontramos uma alta incidência daquelas que predominaram no século XIX, os romances românticos, realistas ou folhetins. Mas nota-se a presença de obras literárias também do século XX. Nesse conjunto, podemos destacar dentre os brasileiros, além de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo já citados, também Martins Penna, Bernardo Guimarães, Carolina Nabuco, Raul Pompéia, Ribeiro Couto, Machado de Assis e Lima

¹³² ALENCAR, 2002, p. 45.

Barreto. O mesmo pode ser dito das obras estrangeiras. Romances e novelas de autores consagrados por seus folhetins nas literaturas latino-americana e francesa foram muito adaptados e alguns ainda o são, com elevado índice de audiência no Brasil e alta vendagem no exterior. Dos escritores não-brasileiros merecem destaque Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis, da Literatura Portuguesa; Merimée, Xavier de Montepin, Ghiaroni, Alexandre Dumas, Victor Hugo e Camellot, da Literatura Francesa; Alberto Migré, Abel Santa Cruz, Nenê Castellar, Leandro Blanco, Felix Cagnet, Marissa Garrido e Manuel Muñoz Rico são os que mais aparecem da literatura latino-americana de língua castelhana. Outras nacionalidades são representadas por autores como Mark Twain, Emily Bronte, J. Lorenz, Theodore Dreisser, Harriet Beecher Stowe, Nikolai Gogol, Bernard Shaw e Erick Von Daniken. Essa tendência predominou nas duas primeiras fases da telenovela brasileira. Nas próximas fases, embora sem deixar de lado os elementos que fizeram o sucesso dos romances e dos folhetins do século XIX, algumas redes de televisão apostaram em produções não-vinculadas a obras literárias.

É kitsch. É comercial. Mas o folhetim corre o mundo. Em 1838, apenas dois anos depois de a moda ter sido lançada na França, chega ao Brasil a primeira novela de jornal. *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, traduzida e reproduzida no *Jornal do Commercio*, inaugurou uma onda que terá em Joaquim Manuel de Macedo e João Manuel Pereira da Silva seus maiores nomes.¹³³

Visivelmente, os elementos constituintes dos folhetins ainda se encontram presentes em nossas telenovelas. Narrativa como mercadoria, fragmentação dos episódios que constituirão a série, de modo a provocar o suspense, multiplicidade de tempo, espaço e ação, procedimentos centrípetos, maniqueísmo, apresentação de personagens simples e arquetípicos, submissão do personagem ao espaço em que circula, geografia mitológica, uso excessivo da linguagem, exotismo e evasão, busca do insólito, idéias e paixões motoras (o amor, o ódio, a cobiça, o patriotismo) são alguns dos elementos que sustentam a trama dos folhetins eletrônicos e fazem o gosto popular, como o fizeram no século XIX os folhetins nos jornais.

Essas características não formularam de uma só vez o romance que denominamos *folhetim*. Segundo Cristiane Costa, foram três as fases que definiram o padrão folhetinesco. A primeira fase, de 1836 a 1850, apresenta o folhetim romântico ou democrático com vertente realista representada por Eugène Sue e uma vertente aventureira de que foi o maior expoente Alexandre Dumas. A segunda fase, de 1851 a 1871, ficou conhecida como rocambolesca, em

¹³³ COSTA, 2000, p. 45.

homenagem a Rocambole, um herói que nasceu em 1857 e só morreria 14 anos depois, junto com seu criador, Ponson du Terrail: “O mais popular herói... delirante aventureiro a serviço das mais reles causas, tão safado quanto proteiforme, cujo mau-caratismo se conjuga a uma impertubável audácia acabou sendo um retumbante sucesso”.¹³⁴

De 1871 a 1814, predominam obras cuja temática apresenta “dramas da vida” ou “desgraça pouca é bobagem” que tanto influenciaram as telenovelas latino-americanas. Emoção a qualquer preço, imagens violentas que saltam do noticiário para a ficção, temas como amor, paixão, ciúme, desejo, ganância, ambição, morte, crime, luxúria e loucura firmaram-se a partir de então, caracterizando a terceira fase, em que havia a necessidade de um *happy end* também. Interessante é que a telenovela brasileira explorou esse perfil de obras em suas adaptações e temáticas na constituição de suas telenovelas de primeira fase, no período de 1963 a 1965. E podemos garantir que recentes telenovelas como *Senhora do Destino* e *Celebridade*, ambas da *Rede Globo*, não manteriam o pico de audiência desejado se não fossem tais ingredientes. As cenas em que as vilãs destilam sua maldade, resultante de suas desmedidas, costumam alcançar os maiores índices de televisores ligados.

Esses elementos, no entanto, não surgiram aleatoriamente mas, segundo Martin-Barbero, teriam sua origem com os românticos, ao descobrirem o povo, pela exaltação revolucionária que evidencia a coletividade, pelo herói que age frente ao mal, pelo surgimento e pela exaltação do nacionalismo reclamante de um substrato cultural e de uma alma que estaria no povo como matriz e origem telúrica, e, ainda, pela reação contra a ilustração que se organiza em duas frentes: uma política e outra estética. A frente política seria utilizada para provocar reações contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês, que utiliza, para isso, a idealização do passado e a revalorização do primitivo e do irracional; e a frente estética, que luta contra a arte real e o princípio classicista de autoridade, que revalorizavam, por isso, o sentimento e a experiência do espontâneo como espaço e emergência da subjetividade.

Estavam lançadas as bases da telenovela. Segundo Marlyse Meyer, o germe do processo folhetinesco e novelo-televisivo é o mesmo: “A adição de enredos paralelos, mas imbricados por um elemento que pertence ao enredo principal, que só se desvendam para serem costurados a ele no epílogo.”¹³⁵ Ambos acabariam por incorporar os pontos básicos da literatura romântica forjada por histórias como as de Abelardo e Heloísa (o obstáculo que extrema o amor), Tristão e Isolda (o triângulo amoroso), Romeu e Julieta (o amor como

¹³⁴ COSTA, 2000, p. 45.

¹³⁵ COSTA, 2000, p. 46.

ruptura da ordem social) e Cinderela (amor como ascensão social), retrabalhando-os e recombinao suas infinitas possibilidades.¹³⁶

Não se pode negligenciar que tal padrão adotado nas telenovelas, a partir do folhetim, confirma uma ruptura entre os conceitos de alta literatura e literatura de massa. Alexandre Dumas e Balzac foram seus mestres. O folhetim, por meio das telenovelas, reafirma-se como literatura democratizada, melodrama popular que faz sucesso principalmente entre as diversas classes brasileiras, embora no século XIX tenha atendido principalmente à nova classe operária e à jovem burguesia, emergentes da Revolução Industrial: enfim, às classes médias. Acresce-se a isso, o fato de que as telenovelas brasileiras são importantes produtos simbólicos de comercialização no mundo todo, o que representa uma sinalização para a evidente globalização de gostos, culturas e tendências da latinidade brasileira.

A literatura popular é, às vezes, tratada com carga altamente pejorativa, por parte de certos segmentos culturais, motivo por que as adaptações televisivas costumam também ser tomadas como levianas e sem conteúdo. Como literatura para o povo, a estrutura melodramática conduz a dois pressupostos: a pretensão de intensidade e a complexidade. A primeira só pode ser alcançada com a segunda. Porém tais atributos não se referem a uma elevação intelectual culta ou erudita, pois o melodrama põe em funcionamento duas operações: a esquematização e a polarização. Pela esquematização, obtêm-se personagens esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas. Pela polarização, alcança-se o maniqueísmo, a redução valorativa que atinge a chantagem ideológica. Tais elementos movimentam, de modo simbólico, as angústias e os anseios humanos, operando muito mais no campo sentimental do que intelectual. Porém, são extremamente importantes na constituição do formato da consciência humana como o são a leitura de obras literárias pelos povos letrados e a audição de narrativas orais nas coletividades ágrafas: tais conteúdos contêm as leis, os costumes e os hábitos que regem a organização comunitária, definindo a tradição e sua manutenção para as descendências vindouras.

2.2.2. A televisão como aparato próprio do lar

A revista *Época*, em *Encarte Especial* da edição número 367, de 30 de maio de 2005, apresenta uma série de dados que nos auxiliam a repensar o fato de a adesão às telenovelas poder se justificar por outros motivos que não apenas o caráter constituinte de seus conteúdos e fórmulas. Trata-se do uso do lazer pelo brasileiro. Nessa reportagem, os brasileiros

¹³⁶ COSTA, 2000, p. 46.

responderam que, para o lazer, eles preferencialmente gostam de ficar em casa, o que representa o maior índice de respostas, com 62% dos entrevistados, como se pode ver no Quadro 1. Esse fator pode ser importante para explicarmos por que existe uma preferência pela televisão, que também está confirmada pelo público jovem.

QUADRO 1– Tempo livre ¹³⁷	
Ficar em casa	62%
Passear em shopping	49%
Reunir-se com os amigos	48%
Ir ao cinema	40%
Ler livros	38%
Sair para jantar	37%
Caminhar	35%
Assistir a eventos culturais	32%
Ir a bares	30%
Ir a praia/parque/lagoa	21%

Outra pesquisa, também apresentada nas páginas dessa mesma revista, atesta que essa preferência brasileira é também forte na infância.

As crianças brasileiras são as que mais assistem à televisão, cerca de três horas e 32 minutos por dia. Em segundo lugar estão as americanas, com três horas e 16 minutos. Já na Alemanha, onde 95% das casas têm TV a cabo, as crianças ficam apenas uma hora e meia na frente do televisor. Os dados da pesquisa, divulgada na França e feita em nove países, são da Eurodata TV Worldwide.¹³⁸

Portanto, pensar a formação da criança leitora no Brasil passa a ser um embate que envolve uma reflexão mais acurada sobre o que é ler, o que se lê, como se lê e por que se lê. Nesse sentido, é interessante abordar a televisão a partir do pensamento de Martin-Barbero que propõe três lugares de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

De acordo com Barbero, a televisão tem a família como unidade básica da audiência porque ela representa, para a maioria das pessoas, a situação primordial de reconhecimento. Assim, “não se pode entender o modo específico que a televisão emprega para interpelar a família sem interrogar a cotidianidade familiar enquanto lugar social de uma interpelação fundamental para os setores populares”.¹³⁹ O direcionamento da programação prevê o público ideal. Um dos elementos que fazem o sucesso da *Rede Globo*, por exemplo, é a cotidianidade de sua programação com fixidez de horários e de perfil. *Vale a pena ver de novo* reprisa a

¹³⁷ *Época* n. 367, 30 maio 2004.

¹³⁸ *Época*, 24 out. 2005, p. 11. A semana (Infância televisiva)

¹³⁹ MARTIN-BARBERO, 2003, p. 305.

telenovela de sucesso na parte da tarde, momento que atende àqueles que não a viram por não terem tempo disponível à noite. A *Soap Opera* “Malhação” atinge o público adolescente e envolve temáticas próprias para esse perfil de público. A telenovela das seis por muito tempo apresentou adaptações de romances de época, em sua maioria aqueles que continham elementos próprios para o direcionamento da juventude, sendo, portanto, leves e formadores de bom caráter e bons costumes no âmbito familiar. Vale a pena ressaltar que a *Rede Globo* iniciou a exibição de telenovelas no horário das 18 horas com uma programação definida: exibição de adaptações de obras literárias. Nesse horário foram apresentadas *Helena, Senhora, A moreninha, Vejo a lua no céu, O Feijão e o sonho* e muitas outras. Este ano, a telenovela *Alma Gêmea* que tem como argumento de fundo a obra *Encarnação*, de José de Alencar, alcançou o maior índice de audiência já observado para esse horário. O interesse de atingir a juventude fica claro quando observamos a telenovela *Livre para voar*, exibida em 1984-1985. Segundo Walter Negrão, para construir o romantismo da trama, ele se baseou na revelação de uma pesquisa feita pela agência McCann-Erickson de que 95% dos jovens brasileiros eram românticos e conservadores.¹⁴⁰

A telenovela das sete, antes do lançamento da telenovela do horário das seis, exercia esse mesmo papel, de ser uma programação direcionada a um público jovem e mais ingênuo. Mesmo porque a telenovela das oito era proibida para crianças. A censura definia que ela era imprópria para menores de 14 anos e era feito um alerta oral antes de sua exibição: “Senhores pais, terminou o horário livre”. Hoje o horário das dezenove horas é ocupado com um folhetim normalmente burlesco, engraçado, com comicidade fácil e declarada.

A “chamada novela das oito” mantém rigor na escolha dos temas polêmicos e apresenta uma centralidade maior na seriedade. Aborto, homossexualidade, barriga de aluguel, clonagem, pedofilia e outros temas são normalmente abordados, muitas vezes movimentando a opinião pública. Essa interfere decisivamente nos rumos dos capítulos, como aconteceu em *Torre de Babel*, cujo elenco incluía um viciado em drogas e duas lésbicas, que tiveram de ser extintos, antes que o público recusasse a telenovela, por não aceitar sua abordagem de tais temas. É pertinente, portanto, concordar com Martín-Barbero no quesito “cotidianidade familiar” uma vez que as telenovelas tendem a se adaptar ao perfil de telespectador dentro da família, de modo a serem aceitas.

Em relação à temporalidade social, também é visível o interesse das emissoras em organizar o horário de suas exibições norteadas pela presença da família em casa. Ainda observando a programação da *Rede Globo*, a mais fiel na manutenção de horários tradicionais,

¹⁴⁰ Dicionário da *TV Globo*, 2003, p. 139.

a exibição de telenovelas a partir das dezessete horas, intercaladas por noticiários favorece uma recepção e adequação à disponibilidade do telespectador. Presume-se que à noite a família, depois do trabalho, tem seu horário de lazer em casa, como atesta a preferência demonstrada na pesquisa que já citamos. Assim, as telenovelas mantêm o público cativo das dezessete às vinte e duas horas, aproximadamente. Daí em diante, a programação é variada, podendo exibir inclusive minisséries, seriados ou opções temporárias, dependendo da demanda. A fidelidade da programação e a do horário mantêm, para a família, a certeza do acontecimento do evento. Comodamente, ela aguarda, planejando suas atividades de modo a estar na frente da tela no momento de exibição. De certo modo, o tempo social de quem deseja acompanhar uma telenovela precisa ser adequado ao horário, mesmo sendo possíveis as gravações para se ver depois, o que nem sempre é interessante, pois faz parte desse processo, por exemplo, os comentários com colegas de trabalho e de escola, a respeito do capítulo já visto.

Do ponto de vista da competência cultural, é inegável que a contribuição das emissoras de televisão para o acervo cultural brasileiro é relevante. Por isso, neste nosso trabalho enfocamos a utilização de obras literárias não apenas como literatura, mas como parte da cultura. Além disso, a telenovela brasileira se mistura com a história do país, revolucionando costumes, criando moda, possibilitando a reflexão sobre a política e os temas polêmicos. As adaptações de obras literárias, assim como as telenovelas de época, são responsáveis por boa parte dos resgates da história.

Rompendo com as ultrapassadas considerações moralistas – a televisão corruptora das tradições familiares – e com uma filosofia que atribui à televisão uma função puramente reflexa, começa a se estabelecer uma concepção que vê na família um dos espaços fundamentais de leitura e codificação da televisão.¹⁴¹

O telespectador, como receptor, não apenas decodifica o que é exibido, mas também pode provocar a interlocução com a produção da obra uma vez que a opinião pública interfere nos rumos de um folhetim. Quando a telenovela não atinge o índice de audiência esperado, ou outra emissora tem sua audiência elevada no mesmo horário de exibição de certo produto, a programação pode ser alterada. A equipe responsável tem de agir para adequar aos desejos de recepção o quadro, os rumos do programa, os personagens e, nesse processo, autores, diretores e atores são substituídos. A empatia do público é a resposta para o efeito apelativo que a televisão exerce, pois ela se organiza sob o eixo da função fática, segundo Barbero.¹⁴²

¹⁴¹ MARTIN-BARBERO, 2003, p. 305.

¹⁴² MARTIN-BARBERO, 2003, p. 305 e 306.

Essa função opera não apenas pela dispersão da atenção que se apresenta na cotidianidade privada – diante da concentração da atenção na sala pública e escura do cinema – mas também como elemento vital para os contextos diários. Por meio do tipo de produto consumido e da relação do consumidor com esse produto, as identidades coletivas e individuais que formam a nação podem ser reveladas. Essa irrupção do mundo da ficção e do espetáculo no espaço da cotidianidade e da rotina, trata-se de algo menos psicológico, que talvez requeira o aporte da antropologia para seu estudo.

Também as telenovelas tendem a se incorporar aos eventos cotidianos, tais como as festividades datadas. Se for Natal e Ano Novo, os capítulos que vão ao ar nesse período englobam tais eventos, criando uma concomitância e facilitando a identificação do telespectador com o enredo do folhetim. A riqueza das festas coletivas brasileiras exibidas nas telenovelas dá a elas visibilidade, atualidade e verossimilhança. A TV procura explorar a proximidade e a magia *de ver* como um instrumento de familiaridade e sedução. É por isso que os *reality shows*, como “Casa dos artistas” e “Big Brother”, por exemplo, fazem tanto sucesso.

A televisão tem o visual como diferencial dos outros meios de comunicação, mas nela há um maior predomínio da linguagem verbal. Quase tudo é intermediado por uma fala ou por mensagens escritas que aparecem na tela. Muitas vezes, as duas formas, oral e escrita, são usadas juntas. As imagens narram juntamente com as palavras orais nas telenovelas. Para Martin-Barbero, “a predominância do verbal na televisão decorre da necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, devido ao caráter oral da cultura popular em que ela se insere”.¹⁴³ Essa proximidade intencionalmente elaborada tem surtido mais efeito na predisposição da população de ter contato com a literatura do que as estratégias de incentivo à leitura das obras. Por ser um aparato do lar, a programação televisiva cria proximidades por intermédio de recursos que garantam a presença de toda a família diante do aparelho de TV.

Portanto, ver e ouvir televisão, hoje, faz parte da programação da vida no lar, porque é econômico, confortável e seguro, não exigindo as formalidades necessárias para se ir ao cinema ou ao *shopping*. Além disso, enquanto se vê e se ouve TV, as pessoas desempenham outras atividades possíveis no aproveitamento do tempo, principalmente aquelas mecanizadas pela prática cotidiana, o que a confirma como um aparato próprio do lar.

2.2.3. Fases da telenovela brasileira e uso de obras da Literatura

¹⁴³ MARTIN-BARBERO, 2003, p. 306.

Segundo Ismael Fernandes, a telenovela diária da televisão brasileira teria passado por cinco períodos distintos. O primeiro período, inicial, teria começado em 1963 e perdurado até 1965. Para ele

a exemplo da inauguração da televisão no Brasil, que contou com a presença do frei José Mojica Marins – com uma história pessoal tão folhetinesca quanto a sua nacionalidade mexicana – o nascimento da telenovela diária também foi marcado pelos delirantes arroubos dos dramalhões latinos. Estaríamos marcados pelo estigma do frei Mojica? Pode ser. Nossa realidade pouco contava nas histórias que iam ao ar, exibindo cultura e tradição de outros povos.¹⁴⁴

Nessa fase, 53 telenovelas foram exibidas por 5 emissoras: *Excelsior*, *Tupi*, *Record*, *TV Cultura* e *TV Globo*. Essa última foi inaugurada em 1965 e contribuiu com apenas uma telenovela nessa fase. A primazia da *Excelsior* com 28 produções do gênero aponta para sua liderança no mercado, ironicamente derrubada, posteriormente, pelo vitória da programação de outras emissoras.

O sucesso de *O direito de nascer* transformou a televisão brasileira. A partir daí, caracterizou-se pela influência da telenovela e por programação horizontal – o mesmo produto de segunda-feira a sábado. As emissoras passaram a investir decisivamente no gênero milionário. Assim, a segunda metade dos anos 60 assistiu ao maior torvelinho de emoções que a nossa televisão tem para contar. *Tupi*, *Excelsior*, *Record* e *Globo* entraram no páreo para valer. Uma explosão de teledramaturgia tomou conta do país.¹⁴⁵

Nesse período, a presença de adaptações de obras literárias é significativa. Tomando como base as três emissoras que divulgavam telenovelas, das 53 produzidas, 27 foram adaptadas da Literatura (51%). Embora desse total apenas sete (26%) tenham sido obras brasileiras, é importante observar a presença da primazia latina nas escolhas. Na fase 1, a *Excelsior* utilizou sete obras latino-americanas de língua espanhola, enquanto somente três de suas 11 adaptações foram brasileiras. E na segunda fase também privilegiou três obras latino-americanas de língua espanhola e apenas duas brasileiras. Esse perfil está presente ainda no *SBT* que, na quarta fase, adaptou dez obras, sendo apenas duas brasileiras e oito mexicanas; e na *Tupi* que, na primeira fase, não fez uso de nenhuma obra literária brasileira, mas utilizou nove obras de outros países latino-americanos, privilegiando cinco adaptações de origem argentina, conforme se vê no Quadro 2.

QUADRO 2 – Adaptações feitas pelas emissoras de TV						
	1º período	2º período	3º período	4º período	5º período	Total geral

¹⁴⁴ FERNANDES, 1997, p. 37.

¹⁴⁵ FERNANDES, 1997, p. 65.

Rede	Total	Brasil	De outros países	Do Brasil	Geral								
<i>Excelsior</i>	13	4	7	2	3	2	-	-	-	-	15	8	23
<i>Tupi</i>	11	0	17	1	1	1	14	6	-	-	35	8	43
<i>Record</i>	3	3	1	1	1	1	4	4	-	-	0	9	9
<i>TV Cultura</i>	0	0	1	1	0	0	14	14	-	-	0	15	15
<i>TV Globo</i>	0	0	5	1	2	0	50	42	0	0	9	48	57
<i>Bandeirantes</i>	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	0	2	2
<i>TVS/SBT</i>	0	0	0	0	0	0	10	1	7	4	12	5	17
<i>Manchete</i>	0	0	0	0	0	0	5	4	1	1	1	5	6
Total por fases	27	7	31	6	7	4	99	73	8	8	72	100	172

O segundo período da telenovela brasileira apostou na venda de ilusões e esperanças. Ocorrido entre 1965 e 1968, esse período exibiu dramalhões patrocinados pelas empresas, por meio das agências de publicidade que movimentavam as contas dos patrocinadores e, na maioria das vezes, também escolhiam o que deveria ser exibido, determinando, portanto, o perfil das telenovelas, já que as custeavam.

É nesse cenário que ganha força a figura de Glória Magadan, uma senhora cubana que viveu nos Estados Unidos e ganhou notoriedade como grande conhecedora dos mistérios que transformavam uma telenovela em sucesso absoluto. Sua especialização, no entanto, estava intimamente ligada aos folhetins, já bastante conhecidos de nossos autores. Portanto, não trouxe nenhuma contribuição prática. Ao contrário, o estilo Magadan recheava os lares de condes, duquesas, ciganos, vilãs sem qualquer lógica, mocinhas ingênuas e galãs totalmente comprometidos com a bondade. Um estilo que só fez embrutecer o gosto popular e serviu de entrave às investidas modernizadoras dos autores nacionais.¹⁴⁶

Mas a inquietação era flagrante na *Rede Globo*. Muitos autores cobravam de “La Magadan” um posicionamento mais coerente com o Brasil e sua gente. Ela respondia que o brasileiro não era povo para lhe sugerir dramas e novelas. Sempre que questionada, a profissional erguia sua tabela de códigos primordiais para uma boa telenovela.¹⁴⁷ Também fez isso na *Tupi*, onde, depois de demitida pela *Globo*, manteve seu padrão de telenovelas com tramas inspiradas em romances de capa e espada. Mesmo assim, houve um alto índice de adaptações de obras literárias. No período, foram transmitidas 68 telenovelas pelas emissoras *Excelsior*, *Tupi*, *Record*, *TV Cultura* e *TV Globo* e as adaptações totalizaram 31 obras (45,6%).

Enquanto isso, os autores brasileiros em outras emissoras faziam telenovelas bem sucedidas com enfoques mais próximos do povo brasileiro. Ivani Ribeiro, na *Excelsior*, que operava no Rio e em São Paulo, se destacava. É considerada a Fase de Ouro da *Excelsior*. A *Tupi* liderava com a produção de 34 novelas, a *Excelsior*, campeã na primeira fase, passou

¹⁴⁶ FERNANDES, 1997, p. 67.

¹⁴⁷ FERNANDES, 1997, p. 67.

para a segunda posição, e a *Rede Globo* ocupou o 3º lugar com a produção de dez novelas. Das 31 obras utilizadas, somente seis da literatura brasileira foram privilegiadas, e a porcentagem total decresce em relação à primeira fase (19,3%).

Com a estréia de *Antônio Maria*, em 1968, os rumos da telenovela brasileira estariam definidos. “Os milionários não eram condes, mas empresários. Os pobres não eram ciganos, mas trabalhadores comuns”.¹⁴⁸

O sucesso de Antônio Maria trouxe a conscientização de que existiam novas fórmulas para se contar uma história de amor. Quatro meses depois veio a confirmação do que se previa, com a chegada de Beto Rockefeller. Era a ousadia de investir no anti-herói. A *Tupi*, sob a superintendência de Cassiano Gabus Mendes, acertava em cheio. Estava plantada a reformulação da telenovela brasileira.¹⁴⁹

O terceiro período, considerado o da renovação da telenovela, opta pela utilização de uma linguagem adequada ao povo brasileiro, impõe agilidade aos diálogos e segmentos livres da história. Considerou-se antiquado e fora de moda o gosto popular pelo dramalhão grandiloquente, em evidência nos períodos anteriores. As declarações de amor se apresentavam de modo mais coloquial, refletindo nosso modo próprio de falar e diminuiu-se a afetação, comum na linguagem até aquele momento, sendo substituída pelo modo descuidado e cotidiano de nossa expressão. Esse apelo para a cotidianidade é responsável pela substituição das fantasias e artificialidades, até então em vigor, pela adesão a um estilo despojado e com maior identificação com a factualidade brasileira. Iniciada em 1969, com término em 1970, essa curta fase teve muita importância para a definição do padrão de telenovela brasileira e foi decisiva para a afirmação da *Rede Globo* como líder de audiência. Nesse curto período, das 30 telenovelas exibidas, somente sete (23,3%) foram adaptações. Nesse cenário, a ausência de produção da TV *Cultura* pesou significativamente na quantidade de obras literárias utilizadas. Pode-se pensar também em uma outra explicação para a baixa incidência: a autonomia que as redes de televisão vão adquirindo em relação ao gosto do público, pois passam a produzir seus próprios argumentos e isso fica claro quando observamos que, na primeira e na segunda fases, a *Excelsior*, a *Tupi* e a *Record*, líderes no ramo, tiveram um índice de adaptação mais alto. Mas vale a pena observar que, das adaptações feitas, quatro foram de Literatura Brasileira e isso representa 57% do total. Também o índice de telenovelas exibidas por dia é alto. Durante o ano, os brasileiros tiveram 15 telenovelas no ar para escolher aquelas que lhes fossem mais interessantes.

¹⁴⁸ FERNANDES, 1997, p. 68.

¹⁴⁹ FERNANDES, 1997, p. 69.

O quarto período, que se inicia em 1969 e termina em 1994, confirma a liderança da *Rede Globo* que, após demitir Glória Magadan, aposta em Janete Clair para garantir o sucesso já consagrado

A *Globo* deu o impulso decisivo para retirar o gênero de seu caráter simplório e colocá-lo definitivamente no rol das grandes produções artísticas do Brasil. Para tal, soube aliar as inovações que irromperam na mudança dos anos 60 para 70 com um superaparato de produção e um moderno arsenal de equipamentos técnicos.¹⁵⁰

O setor de programação dos eventos da *Globo*, baseado nos anseios do povo e nos resultados de uma pesquisa de audiência eficiente que captava o desejo da população, implantou a telenovela das 18 horas cujo maior investimento foi nas adaptações de romances célebres da Literatura Brasileira. Exibidos com requinte e luxo, tais folhetins eletrônicos agradavam também à população jovem, além de contarem com um novo elemento diferencial: estava inaugurada a TV em cores. Foi um período de grande lucro das empresas de televisão, e a *Rede Globo* soube beneficiar-se desse momento.

O casamento perfeito realizado pela *Rede Globo* com dinheiro e inteligência enriqueceu a tal ponto a telenovela brasileira que hoje pode-se falar que ela passou a ser o néctar para milhões de abelhas espalhadas pelos oito milhões e meio de quilômetros do país.¹⁵¹

Podemos considerar que, pelo fato de oito emissoras estarem envolvidas com a produção de folhetins eletrônicos, houve um aumento no número de telenovelas. Ao todo, foram produzidas 279 unidades e percebe-se um aumento do número de obras adaptadas – 99 – o que perfaz 35,5%. Dessas adaptações, 73,7% das obras foram da Literatura Brasileira. Embora a maior contribuição tenha vindo da *Rede Globo*, esse cenário mostra o quanto a TV *Cultura* respondia por um equilíbrio no aproveitamento das obras literárias na TV, pois o decréscimo da 3ª fase pode ser atribuído a sua ausência de produção, já que, com suas 15 adaptações, o índice se acentua na quarta fase.

O quinto período, para Ismael Fernandes, teria se iniciado em 1994 e teria ido até 1997, quando o autor encerra sua pesquisa. Esse momento é considerado como o de atualização. Surge a mais duradoura *soap opera*, pela *Rede Globo*, *Malhação*, no ar até o presente momento, seguindo o estilo norte-americano e exibida no horário das 17h30.

A trama, dirigida especialmente para jovens, pretende abordar seus problemas mais frequentes na adolescência, como drogas, discussões como a virgindade, preconceitos

¹⁵⁰ FERNANDES, 1997, p. 130.

¹⁵¹ FERNANDES, 1997, p. 134.

raciais e sociais, separação de casais, divórcio dos pais, ciúmes dos filhos, intrigas, namoros, gravidez indesejada, preferências sexuais, entre outros conflitos humanos.¹⁵²

QUADRO 3 – Telenovelas por emissora e por fase									
Rede⇒	<i>Excelsior</i>	<i>Tupi</i>	<i>Record</i>	<i>TV Cultura</i>	<i>TV Globo</i>	<i>Bandeirantes</i>	<i>TVS/ SBT</i>	<i>Manchete</i>	Total de telenovelas por fase
Fases ↓									
Número de telenovelas da Fase 1	28	14	9	1	1	0	0	0	53
Número de telenovelas da Fase 2	19	34	1	3	10	1	0	0	68
Número de telenovelas da Fase 3	7	7	6	0	7	3	0	0	30
Número de telenovelas da Fase 4	1	52	18	17	148	17	14	12	279
Número de telenovelas da Fase 5	0	0	0	0	14	3	8	3	28
Total por Rede	55	107	34	21	180	24	22	15	458

Ou seja, a *Rede Globo* aposta na premissa maior da televisão brasileira que é a de desempenhar o importante papel de oferecer programações que se integrem ao lar, à família, à escola e à sociedade. No período coberto pelo arquivo de Ismael Fernandes, somente duas emissoras, o *SBT* e a *Manchete*, fizeram uso de obras literárias para a produção das telenovelas.

Portanto, faz-se necessário considerar que, quanto ao uso de obras literárias, é evidente que a televisão brasileira exerce um poder de apresentação, disseminação, conhecimento e divulgação de obras literárias nacionais e internacionais, como produtos simbólicos, por meio das telenovelas. Sendo os folhetins eletrônicos produtos de grande exportação, fica claro também que nossa telenovela alcança um público não-brasileiro. Portanto, o imaginário nacional, junto com o de outros países da América Latina, inserido nas telenovelas a partir das obras literárias, é disseminado dentro e fora do país, de modo que a cultura brasileira é preservada, globalizada e colocada em pauta no mundo inteiro. Ao elaborarmos as telenovelas, como produtos simbólicos de nossa realidade cultural, falamos de nossa aldeia para o mundo e provocamos uma troca cultural importante para a rede global da era atual. Isso tende a tornar tênues as fronteiras lingüísticas e territoriais, enquanto promove, principalmente pela imagem, a disseminação de obras literárias. Além disso, mesmo que consideremos que há muitas obras não-brasileiras adaptadas no conjunto de produção das telenovelas, esse produto é inteiramente nacional, uma vez que é produzido a partir de nossa leitura, em nossa cultura, e por ela intercambiado.

¹⁵² FERNANDES, 1997, p. 422.

2.2.4. Nacionalidade das fontes¹⁵³ utilizadas pelas redes de televisão em telenovelas

Do total de 458 telenovelas exibidas pelas 10 emissoras catalogadas no período de 1963 a 1997, 170 foram adaptadas de obras literárias. Dessas, 90 utilizaram obras brasileiras, o que responde por 37% de toda a produção nacional. As outras nacionalidades que mais aparecem são: argentina (22), francesa (8), inglesa (8), e mexicana (9). Porém, é visível uma preferência por obras sul-americanas de língua hispânica. Argentina, Cuba, Guatemala e México são os países mais incidentes nos dados reunidos no Quadro 4. Entre os 16 países identificados que tiveram obras adaptadas para telenovelas no Brasil, esses quatro mencionados respondem por 37 obras, o que representa 23% das nacionalidades. Considerando que o Brasil é também um país latino-americano, essa porcentagem sobe para 78,4% das nacionalidades identificadas por continente.

Para Daniel Filho, “existe uma ‘mexicanização’ nas novelas. As produções brasileiras já não dominam o mercado mundial como antes. Os ‘Bem-Amados’, os ‘Carlões’, ‘Dancin’ days’, talvez já não fizessem sucesso nem no Brasil”.¹⁵⁴ No entanto, esse mesmo especialista em televisão declara: “A novela mexicana assimilou bastante coisa da nossa. Algumas têm produção muito esmerada, cenários bem feitos, mas as histórias são profundamente simples – muito diretas e com no máximo 140 capítulos com 25 minutos cada”.¹⁵⁵ O produto simbólico que comercializamos em países do mundo inteiro carrega a marca da latinidade e da simbiose em sua constituição, sendo talvez esse o diferencial que possa explicar o sucesso do produto e seu alto consumo por telespectadores de outras culturas.

O maior uso de obras brasileiras para produzir telenovelas é o da *Rede Globo*, com 42 das 90, conforme o Quadro 4, que apresenta um resumo das nacionalidades das obras adaptadas pelas redes de televisão pesquisadas. Porém, em porcentagem, não é essa a que mais se destaca. De suas 56 adaptações, 75% (42 obras) são brasileiras, enquanto a TV *Cultura*, que realizou 15 adaptações, só o fez de obras brasileiras (100%). Mesmo assim, vale

Redes⇒	<i>Excelsior</i>	<i>Tupi</i>	<i>Record</i>	<i>TV Cultura</i>	<i>TV Globo</i>	<i>TV BAND</i>	<i>TVS/ SBT</i>	<i>Manchete</i>	Total
Nacionalidade⇓									

¹⁵³ Consideramos como fonte as obras que foram utilizadas para a produção de outras obras de arte, no caso as obras literárias usadas na produção de telenovelas, filmes e minisséries.

¹⁵⁴ FILHO, 2001, p. 72.

¹⁵⁵ FILHO, 2001, p. 349.

Argentina	9	11	-	-	-	-	2	-	22
Brasileira	7	8	3	15	42	2	6	5	90
Cubana	-	3	-	-	-	-	-	-	3
Escocesa	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Americana (EUA)	-	1	-	-	2	-	-	-	3
Francesa	1	3	-	-	3	-	-	1	8
Guatemala	-	2	-	-	-	-	-	-	2
Espanhola	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Inglesa	2	3	2	-	1	-	-	-	8
Irlandesa	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Italiana	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Mexicana	-	1	-	-	-	-	8	-	9
Russa	-	1	-	-	2	-	-	-	3
Sueca	-	1	-	-	1	-	-	-	2
Portuguesa	-	-	2	-	-	-	1	-	3
Alemã	1	-	-	-	1	-	-	-	2
Cubana	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Não identificada	1	5	-	-	2	-	-	-	8
Total de adaptações	23	43	8	15	56	2	17	6	170
Total de telenovelas	55	107	34	21	181	24	22	15	459

ressaltar que o investimento da *Rede Globo* merece destaque diante de outras emissoras como as extintas *Excelsior* e *Tupi* que adaptaram mais obras não-nacionais do que nacionais, seguidas do *SBT*, que ainda hoje aposta no filão mexicano.

Essa preferência por obras latino-americanas define o perfil de nosso produto, tanto na importação quanto na exportação, razão pela qual vendemos telenovelas para os demais países latinos e deles também as compramos. Observando que apenas 19 das obras adaptadas (11,2%) não são de língua neolatina, percebemos que a proximidade lingüística facilita o intercâmbio das obras literárias. Esse dado merece uma discussão à parte. A linguagem oral ou escrita de um povo está intimamente relacionada à sua cultura, pois é a forma de expressão mais corriqueira e mais funcional que existe, já que aí os acórdãos de colaboração mútua são desenvolvidos e utilizados para inteligibilidade e eficiência dos processos comunicativos. A língua carrega consigo uma estreita ligação com a cultura e, sendo as obras literárias produtos culturais expressos por meio da linguagem escrita, são elas espaços de armazenagem, preservação e interlocução dessa cultura com a população que representam.

2.2.5. A alma latina da telenovela

Inegavelmente, só se faz uma boa telenovela e um bom romance de folhetim, quando se tem uma boa história de amor, rodeada de outras histórias, muitas delas também de amor, todas temperadas com muitas pitadas de inveja, de traição, de ódio de ambição, de lágrimas e de suspiros. É a partir desse elemento como fio condutor que as demais tramas se enovelam. O maniqueísmo, característico dos romances românticos do século XIX e elaborado como

tendo, de um lado, o amor e tudo o que a ele se relaciona como o bem, e do outro lado, os elementos correlacionados ao ódio, como a face do mal, é garantia de sucesso das telenovelas dos séculos XX e XXI. Tal contraposição, muito presente nos romances de línguas neolatinas, tem suas origens muito anteriores ao romance de folhetim do século XIX. Os elementos que constituem esse tipo de trama são extremamente importantes para a manutenção do romance de folhetim e, conseqüentemente, da telenovela: o triângulo amoroso, a valorização do indivíduo em relação à ordem social e a possibilidade de ascensão econômica através do casamento, o desejo dificultado por um obstáculo e, por isso mesmo, renovado por ele.

O aparecimento do tipo de envolvimento emocional a que denominamos “amor” pode ser relacionado a um breve período de opulência da Idade Média conhecido como a Renascença da Idade Média, por volta do ano 1110, quando surge a idéia do amor cortês. Daí em diante, as histórias românticas desempenham o papel de disciplinar a sexualidade, de separar o permitido do proibido e, principalmente, de constituir a própria forma desejante da sociedade ocidental.

O amor é um tipo de sentimento que atinge a todos e, por isso, a telenovela consegue alcançar um vasto público cativo. Isso ocorre também porque a fórmula do folhetim, matriz da telenovela, constitui, ao lado do romance tradicional, dois tipos de narrativas de amor das mais populares. Porém, o romance revela uma esfera mais alta da cultura, enquanto o folhetim destina-se à cultura de massa, caracterizando-se por apresentar a intenção de prender a atenção dos leitores por meio de cortes ao final de cada parte apresentada no jornal. Isso provoca a expectativa necessária para a garantia de audiência seja como livro, se considerarmos os romances brasileiros publicados aos poucos, em jornais do século XIX, como os de Alencar, Macedo, Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida, seja como telenovela, por meio eletrônico.

O amor, tal como o vemos, foi inventado e vem sendo reinventado, embora com pouquíssimas inovações. O processo de utilização da linguagem como representação de uma realidade idealizada, conforme é a linguagem romântica, será instaurado pela cortesia. O movimento, criado por algumas linhagens nobres, especialmente no oeste e noroeste da França difundiu-se por todo o Ocidente cristão. A palavra “cortês”, historicamente, qualifica um conjunto de costumes adotados pelas cortes feudais mais suntuosas. Na prática, foi um conjunto de normas éticas e estéticas que governava a relação entre os sexos.¹⁵⁶ Para Simone Costa, o nascimento do amor como tema literário coincide com a aceitação, pela instituição eclesial, desse mesmo amor como base do casamento, acima dos arranjos paternos e das

¹⁵⁶ COSTA, 2000, p. 16.

diferenças sociais,¹⁵⁷ o que não acontece nos romances greco-latinos, já que não são nem o desejo e nem a imposição da família que impedem a união entre os amantes, mas percalços causados por fatores externos à organização familiar. Também a idéia de fidelidade amorosa e conjugal, presente nos modelos cristãos, difere bastante dos padrões pagãos ou semipagãos. Para os padrões cristãos, a fidelidade é uma escolha sentimental do amante e, depois, com o casamento, passa a ser consagrada pelas bênçãos divinas e registradas em cartório. Nos padrões greco-romanos, as práticas de parcerias sexuais se orientavam mais pelo desejo físico do que pelos vínculos afetivos. Vale aqui lembrar que na própria *Odisséia*, o relacionamento de Ulisses e Circe não impede que o consideremos um homem fiel à sua esposa, Penélope.

As narrativas herdadas a partir das formas épicas tais como a *Iliada* e a *Eneida*, em sua constituição, organizam-se em torno de uma coletividade cujo herói é privilegiado em sua grandeza sobre-humana e em seus valores coletivos de bravura e de entrega a seu povo. Os dramas enfrentados pelos heróis são em nome dessa coletividade e suas ações se estabelecem em torno do equilíbrio e da racionalidade. O amor não era tratado como sentimento propulsor das grandes batalhas, pelo menos esse tipo de amor que ora concebemos. A Guerra de Tróia não acontece pelo amor de Menelau por Helena, mas pela defesa da honra ou pelo desejo grego de se apossar de Tróia. Parece-nos possível, no entanto, observar que, entre o conjunto de narrativas consideradas como constituintes do romance greco-latino, produzido entre o século 2 a.C. e o século 3 d.C, há algumas obras nas quais se pode perceber o germe da mudança de escolhas de temas centrais, que já não são a saga de grandes heróis, mas as narrativas de homens comuns. Romances como *Metíoco e Parténope* (séc 1 a.C ou d.C), *Quéreas e Calírooe* (séc. 1 ou 2 d.C.) e *Dáfnis e Cloé* (séc. 2 a.C ou 2 d.C), já apresentavam personagens que vivem seus dramas pessoais ao invés dos embates coletivos. Partícipes diretos de uma esfera mais humana, embora em alguns casos a interferência dos deuses altere os destinos dos personagens e proteja os eleitos, a suposta banalização temática da narrativa ocidental se faz presente a partir daí, se tomarmos como grandiosos os temas coletivos e, como inferiores, os temas pessoais devido à escolha de personagens simples como centrais, ao invés de se privilegiarem os grandes heróis. Essa situação pode ser atribuída ao próprio processo de expansão do império romano por outros territórios, o que contribui para a incorporação de uma cultura pela outra. Isso fica bem evidente no fato de uma boa quantidade desses romances se dedicarem a narrativas de viagens. Embora o amor não seja ainda o tema literário por excelência, sua presença de forma bastante idealizada é notada, por exemplo, em *Quéreas e Calírooe* e *Dáfnis e Cloé*.

¹⁵⁷ COSTA, 2000, p. 17.

Segundo Simone Costa, o ideal de amor cortês foi resultado de uma rivalidade entre duas ordens a respeito da questão da mulher: a primeira, a aristocracia leiga, praticante um modelo de casamento que reservava a escolha dos parceiros aos pais, senhor ou tutor, a fim de manter intacto o patrimônio; a segunda, a cultura eclesiástica, que, se não era mais simpática às mulheres, ao menos era mais simpática aos cônjuges.¹⁵⁸

Assim, a Igreja do século IX cristianizou o casamento com o interesse de aplacar a luxúria, mas somente três séculos depois conseguiu impor definitivamente o casamento religioso para toda a população, configurando também o celibato para os padres e membros eclesiásticos. Essa postura da Igreja permitiu que o casamento passasse a ser um desejo e uma decisão dos envolvidos e não uma imposição familiar, o que legitimou a materialização de uma vontade, muitas vezes, embasada na rebeldia do casal que nem sempre fazia escolhas de acordo com o que seria conveniente para a manutenção do patrimônio e dos arranjos sociais. O Trovadorismo mostra bem essa rebeldia ao apresentar as cantigas de amigo, vazadas no fingimento amoroso representado pelo eu-lírico feminino, numa sociedade em que as mulheres não participavam da produção literária, não podendo, portanto, serem responsabilizadas pela autoria.

No século XVII, a Igreja instituiu o sétimo sacramento, a benção sacramental para o casamento. Até esse momento, embora houvesse a possibilidade de escolha dos envolvidos, os matrimônios arranjados ainda predominavam. Com a definitiva oficialização do enlace nupcial pela Igreja, por outro lado, institucionaliza-se o discurso em torno do adultério, agora uma transgressão às leis supostamente divinas. Esse discurso não era tão evidente antes de tal oficialização.

É nesse panorama que os casamentos extrapolam a esfera antes socialmente organizada. Nobres se casam com plebeus, jovens se unem casam-se a membros de outras famílias e se divulgam os contos de fadas, com o visível interesse de evidenciar a força da paixão em detrimento de todas as demais convenções. Mocinhas destituídas de seu *status* de nobreza por algum desvio da vida, como *Branca de Neve*, *Pele de Asno* e *Cinderela*, resgatam-se pelo bom comportamento e pela virgindade, sendo escolhidas por príncipes que, mesmo diante da condição social inferior da escolhida, aceitam-na. É comum também o caso das plebéias contempladas pelo amor do príncipe rico, como é o que acontece em *A bela adormecida*. No entanto, não são muito comuns as narrativas em que os homens pobres são escolhidos pela nobreza. Na verdade, o caso mais evidente é um acontecido na vida real: o da rainha Vitória que se casa com um primo plebeu por amor, e é o primeiro evento de

¹⁵⁸ BLOCH, 1995, p. 225.

casamento entre uma mulher de estirpe nobre e um plebeu. Assim, parece-nos que fica claro que o casamento religioso, conforme foi idealizado pela Igreja Católica, prevê o controle da sexualidade feminina, mas possibilita-lhe a ascensão social pelo bom comportamento e pela honra.

Nois folhetins e nas telenovelas, o papel social de homens e mulheres é ditado pelas mesmas histórias que parecem representá-los, ao modo dos enredos das narrativas medievais. Embora seja possível pensar que a televisão, por meio das telenovelas, dite as regras e normas da sociedade, sabemos que não é bem assim. Independente de suas bases históricas, Cinderela personifica o mito de que é possível ultrapassar as fronteiras sociais por intermédio do amor. Mito que viria a se tornar fundamental para as telenovelas, séculos depois.¹⁵⁹

Na verdade, a telenovela imita a sociedade, uma vez que, caso extrapole o permitido por seus telespectadores, sua audiência cai, porque o público a recusa. Os roteiros das telenovelas são intermediados pelo consumidor, motivo por que os capítulos são feitos na medida em que se recolhe a manifestação da opinião pública. Segundo Mauro Alencar, Janete Clair colhia as informações sobre a recepção de suas telenovelas enquanto se arrumava no salão de beleza. O espectador de hoje, assim como o ouvinte medieval de ontem, não vê a realidade, mas é instruído pelas representações ficcionais sobre como conceber essa realidade de forma culturalmente aceitável.¹⁶⁰

Por isso, o *kitsch* e o melodramático podem estar enraizados na alma dos habitantes deste continente tão afeito ao melodrama, o que constitui uma questão que insiste em ser pensada, em vista das evidências que percebemos no conjunto de adaptações de obras literárias latino-americanas, de língua portuguesa e espanhola. A cultura de massa cria máquinas imaginativas, como o rádio, o cinema e a televisão, que passarão a ditar o volume das emoções diárias, configurando os aspectos do melodrama. Não é de graça que a referência direta a esse maquinário aparece como antonomásias bastante sugestivas, assim como a referência a autores de telenovela. Vale lembrar o nome de algumas obras que tratam do assunto: a “Hollywood brasileira” (perífrase para televisão, dada como título por Mário de Alencar à sua obra, cujo subtítulo é *Panorama da telenovela no Brasil*) e “A maga das oito”, codinome dado a Janete Clair, que também foi chamada por Carlos Drummond de Andrade de “a usina de sonhos”.

Um dos caminhos para se pensar o fenômeno do sucesso das telenovelas seria observar a constante ressemantização da tragédia ao longo de sua permanência como texto,

¹⁵⁹ COSTA, 2000, p. 29.

¹⁶⁰ COSTA, 2000, p. 16.

fora de seu espaço canônico – o palco – o que discutiremos no Capítulo III , no qual tratamos da música como permanência dos gêneros lírico e épico. No nosso modo de pensar, a música que acompanha quase todas as imagens televisivas mantém as características do espetáculo como encenação.

Faz-se necessário considerar ainda que há, sobretudo, uma espécie de latinidade nas telenovelas que são vendidas com sucesso para o exterior e tornaram-se produtos simbólicos dos mais bem exportáveis do Brasil. Assim, populares, *kitsches* ou melodramáticas, nossas telenovelas se fazem aceitas no mundo inteiro, o que confirma a abordagem dos dramas humanos a partir do amor como uma premissa importante para o sucesso de um folhetim eletrônico.

2.2.6. Os elementos de sedução da telenovela no século XXI

*É chato falar, mas não vejo novela. Aquilo deixa a gente escravizado não sei quantas horas por dia. Prefiro ler.*¹⁶¹

Raul Cortez

Essa afirmação vinda de um dos mais consagrados atores de telenovelas brasileiras parece soar como uma ironia. No entanto, podemos compartilhar esse mesmo sentimento de tempo despendido porque decidimos seguir duas telenovelas para usarmos em nossa reflexão. Uma, encerrada em novembro de 2005 foi *América*. a outra, *Alma Gêmea*, terminada em 2006, O tempo gasto para assistir a cada telenovela é de, aproximadamente, uma hora e vinte minutos, porque a programação às vezes atrasa e é preciso ligar a TV um pouco antes.

Percebemos, no entanto, que esse tempo gasto passa despercebido e que, por esse mesmo motivo, uma das causas que nos levam à frente da televisão é a necessidade de descompressão dos tumultuados afazeres cotidianos que nos envolvem de forma ativa e intensa. Ver telenovelas figura como uma atitude passiva do espectador que se enleva e se esquece momentaneamente dos verdadeiros dramas reais da vida.

Exibidas em mais de cem países, em lugares distantes como a Romênia e a China, as telenovelas continuam parando cidades e provocando verdadeiras ondas de comoção nacional. Num mundo globalizado e voltado para o consumo, não é de se estranhar que certos gêneros narrativos se tornem transnacionais. Afinal, os sonhos românticos são praticamente os mesmos.¹⁶²

¹⁶¹ *Época*, 17 out. 2005 – Frases, p. 14.

¹⁶² COSTA, 2000, p. 10.

Seria a TV, portanto, principalmente com o uso das telenovelas, um suporte de um produto alienante da sociedade? Seria apenas porque esse tipo de produto descontraí e minimiza a dura realidade é que existem pessoas, principalmente as donas de casa, que assistem a até seis telenovelas diárias? Que elementos das telenovelas exercem tão grande poder, a ponto de até mesmo as obras literárias nunca lidas ou compreendidas serem perfeitamente aceitas quando veiculadas na TV? Para Cristiane Costa, há um motivo de valor universal que poderia explicar tal fenômeno: o amor, como já discutimos. Mas não é só o amor. Sedução, sensualidade, toque de malícia, família, sofisticação, êxtase, intimidade, charme, beleza, delírio, mistério, pele, carinho, calor, vibração, perfume, cheiro, elegância, leveza, felicidade, intriga, carícia, flerte, paixão, sentidos. É por meio desse conjunto de elementos que a *Rede Globo* elaborou sua chamada para uma de suas últimas telenovelas das oito, *Belíssima*.

SEDUÇÃO é um jogo. E como BELÍSSIMA, é repleta de SENSUALIDADE com um TOQUE de MALÍCIA nós propomos este: encontre abaixo as palavras em destaque no texto. Pois em breve você e sua FAMÍLIA irão assistir a uma história de AMOR e SOFISTICAÇÃO que vai deixar a todos em ÊXTASE durante bons meses. Vai entrar na INTIMIDADE de personagens com muito CHARME. Vai descobrir que para alguns é a BELEZA que leva ao DELÍRIO. E que para outros o MISTÉRIO da tal questão de PELE, é o CARINHO, o CALOR ou a VIBRAÇÃO de alguém. Vai conhecer pessoas que guardam um PERFUME, um CHEIRO e gente que nunca perde a ELEGÂNCIA, a LEVEZA, e a FELICIDADE mesmo com toda a INTRIGA. Uma novela que combina CARÍCIA, FLERTE e PAIXÃO e que vai mexer com seus SENTIDOS.¹⁶³

Nesse anúncio, a própria emissora aponta os elementos que farão a sedução do telespectador e o manterão fielmente seguidor da telenovela. Tais elementos, aliados àqueles constituintes do romance de folhetim já mencionados, não apenas explicam o sucesso global das telenovelas brasileiras no mundo todo, como também a escolha e a aceitação de obras literárias para a televisão, as quais povoaram o imaginário de gerações e gerações ao longo dos séculos, antes da era da TV. Penélope espera Ulisses que, em nome do retorno para Ítaca e para sua amada, abre mão até do direito à imortalidade que lhe é oferecida por Circe. Em nome do amor por Jasão, Medéia se torna a estrangeira, sendo capaz de matar os próprios filhos, e Romeu e Julieta morrem um pelo outro. Todas essas narrativas são ainda regadas pelos elementos apresentados no anúncio da *Rede Globo* para a telenovela *Belíssima*.

Os sonhos românticos vêm acompanhados de uma série de elementos organizados para dar o formato da telenovela que conhecemos, e que são os mesmos dos romances de folhetim. Narrativa como mercadoria, fragmentação dos episódios que constituirão a série,

¹⁶³ *Veja*, edição 1930 – ano 38 – n. 45, 9 nov. 2005, p. 112.

recorte dos episódios de modo a provocar o suspense, multiplicidade de tempo, de espaço e de ação, procedimentos centrípetos, maniqueísmo, apresentação de personagens simples e arquetípicos, submissão do personagem ao espaço em que circula, geografia mitológica, uso excessivo da linguagem, de exotismo e de evasão, busca do insólito, de idéias e de paixões motoras tais como o amor, o ódio, a cobiça, o patriotismo: são esses os ingredientes responsáveis pela garantia de audiência.

Podemos dizer que o século XXI vende delírios e sonhos, no horário das seis com *Alma Gêmea*: Serena, uma índia desprovida de quaisquer adereços sociais da cultura urbana, sai de sua tribo e vai para a cidade grande, orientada apenas pelo chamado de seu coração, em busca de uma rosa branca que ela vê refletida nas águas. É escolhida por Rafael, um botânico rico e culto, para sua segunda esposa. Porém, Cristina faz tudo para separá-los. Cristina sempre desejou Rafael e foi quem, por inveja e cobiça, causou a morte de Luna, a primeira esposa desse homem, reencarnada em Serena, uma pessoa que não domina as especificidades necessárias para a convivência com um nobre como Rafael porque não dança, não toca piano, não sabe portar-se à mesa, usar saltos, vestir-se adequadamente, não sabe sequer falar. E embora tentem ensinar-lhe tais desenvolturas, seu maior argumento diante das repreensões de Rafael às suas falhas é ter vindo para ele apenas com o coração aberto, e que quem ama, ama a pessoa como ela é.

A sobrenaturalidade representada pelo regresso dos mortos ao mundo dos vivos, por meio de Serena e Alexandra, e os constantes diálogos sobre a paranormalidade e o espiritismo, feitos pelos envolvidos tais como Dr. Julian, Sabina, Agnes, Alexandra, Hélio e Serena, colocam em pauta a mediunidade, sub-tema que já foi sucesso em inúmeras outras telenovelas, como tema central, inclusive, nesse caso, concomitantemente com a novela das 8, *América*, em que Tião também acusa pressentir a presença do pai, já morto. E para entender melhor o que se passa, procura um senhor com mediunidade desenvolvida, com quem mantém um diálogo a respeito do assunto. Pegando carona no tema, em fevereiro deste ano, a *Globo* re-exibe em *Vale a pena ver de novo* a telenovela *A viagem*, de Ivani Ribeiro e Solange Castro Neves, que foi ao ar em 1994. Produzida pela primeira vez pela *Tupi* quando Ivani trabalhava nessa rede, essa telenovela aborda o espiritismo na visão filosófica de Allan Kardec.

O embate maniqueísta de *Alma Gêmea* eleva a telenovela aos melhores picos de audiência já alcançados no horário. Espíritos bons e maus se reencarnam, retornam ao mundo dos vivos, trazem à tona as condições necessárias para que as revelações perdidas possam ser recuperadas e para que o novelo seja desatado. O principal fio da meada é a descoberta do

assassino de Luna, que a matou quando lhe roubou as jóias da família. A cobiça da personagem Cristina pelas jóias e pelo lugar de Luna fez de si mesma uma mulher amarga, seca e cruel auxiliada por sua mãe, Dona Débora, uma megera assassina que pune os empregados sem o menor motivo e parece só gostar de fazer o mal de ter dinheiro. Para as duas maquiavélicas, quaisquer meios justificam os fins.

A pressuposição da existência de um amor capaz de sobreviver à morte de um ente querido, que continua materializado na preservação de pertences do par que já se foi, mote de *Alma Gêmea*, parece ter saído das páginas de *Encarnação*, último romance de José de Alencar em que Carlos Hermano perde a esposa Julieta no primeiro parto, a quem teria jurado amor eterno. Muitos anos depois de uma vida solitária, ao se casar com Amália, revela-se que esse protagonista sempre manteve um manequim da esposa pelos espaços da casa, assim como seus pertences, numa tentativa desesperada de tê-la viva e amada para cumprir o seu juramento. Diante dessa situação, não se torna possível a coabitação. O casamento só se concretiza realmente quando um incêndio provocado por Hermano, em busca do suicídio e da libertação de Amália, destrói a memória da primeira esposa e, num delírio, Hermano reconhece Julieta em Amália, quando esta o salva da morte.. Vários elementos se parecem com o enredo de José de Alencar. Porém, conforme afirma Daniel Filho, “o livro serve de base para a história. Mas cabe ao autor escrever uma nova obra, porque a maneira de narrar é outra. Contamos a mesma história numa nova mídia. Nas novelas, a história original servirá somente como base para o desenvolvimento posterior da trama”.¹⁶⁴ Nessa telenovela, não há qualquer menção direta ao romance de José de Alencar. Mas quem já leu o romance é constantemente surpreendido com as semelhanças que surgem aqui e ali.

Os núcleos de ações são organizados também em torno de espaços. Nessa telenovela, o roseiral, da família de Rafael, associado à família de Crispim e ao campo, é um importante espaço de encontro de personagens. A pensão da D. Divina é outro espaço característico. Representante da classe popular, esse espaço apresenta-se em oposição à classe culta, formada principalmente pela casa do Sr. Rafael, da D. Agnes e sua mãe Adelaide e pelo restaurante da Olívia, este outro espaço privilegiado de ações e acontecimentos. Na pensão, a família se mistura aos pensionistas enquanto cenas e comentários considerados impróprios e de mau gosto são apresentados. Ali, os tabus sociais e os problemas particulares são tratados sem qualquer reserva, de forma pública e escancarada.

O casamento ainda é o elemento de maior importância na organização social. Na telenovela *América*, em que Marias Breteiras beliscam o bumbum dos peões, assediam

¹⁶⁴ FILHO, 2001, p. 157.

publicamente os homens, disputam-nos como se disputa qualquer objeto de desejo, uma jovem carioca de 21 anos decidiu que conquistaria o pai de sua amiga, um senhor já grisalho e bem mais velho, a quem ela carinhosamente chama de “tio”. Diante de suas amigas, de sua mãe e do seu irmão, para convencê-los de sua seriedade, repete insistentemente o seu maior argumento: “Eu vou me casar com o Glauco”. É também esse o fator que mais abala a esposa Haydée, e a amante, Nina.

A manutenção da família e do casamento por amor é também elemento de extrema importância na atual telenovela das seis. Os núcleos familiares respeitam um código de ética e os que fogem a esse padrão recebem críticas. Olívia, abandonada pelo marido depois de esse roubar-lhe toda a herança, é chamada de “a separada” e sua filha de “a separadinha”. Cátia ou Anja, como Crispim a chama, carrega a marca de ser mãe solteira, sorte de que Dalila se escapou salva por Roberval, depois que ela ficou grávida do marido de Olívia. Criada pelo avô, a filha de Cátia não pode chamá-la de mãe em público não familiar, e o avô sofre as consequências morais do comportamento da filha.

É também interessante a constituição familiar nos núcleos grupais na telenovela *América*, com seus cenários, temas e contextos contemporâneos. A autora discutiu sobre pedofilia, entrada ilegal nos Estados Unidos, preconceitos variados e organizou seus núcleos afetivo-sexuais em torno da figura masculina, o que sugere que ou a população masculina anda escassa na sociedade brasileira ou as mulheres têm preferência pelo interdito. Vejamos. Em torno do Glauco giraram a amante Nina, a esposa Haydée e a ninfeta Lurdinha, sem contar a filha Raíssa; no entorno de Feitosa havia Islene e Creuza, além da mãe ciumenta; Tião, disputado por outras mulheres no início da trama, chegando a quase se casar com Gil, se divide no final entre Sol e Simone que o disputaram, além de ter seu núcleo familiar formado pelo irmão, o avô, a mãe e a presença mediúnica do pai falecido; também Ed foi desonestamente disputado por duas mulheres, Sol e May, do mesmo modo que Neto, após ser deixado por sua esposa Helô, passou a ser disputado por Ju e Rosário. Porém, nesse último caso, a estrutura familiar se reestabeleceu com a volta de Helô para o marido no final do enredo.

Há um grande número de mulheres sozinhas nas telenovelas, menos do que o de homens, e isso reforça que há uma população masculina reduzida no elenco. Só na pensão de Dona Consuelo, e isso após ela ter-se casado, contávamos quatro solteiras, algo não muito diferente do que acontecia na casa da viúva Neuta, com 4 mulheres sem pretendentes. Logo adiante, a viúva decide entregar seu coração ao peão Dinho e Maria Elis fugiu com outro peão, deixando Sinvalzinho com a suposta avó. Gil, com constante vigilância, consegue

manter Kadu, às custas de muita garra contra as Marias Breteiras. Tudo isso rodeado de tráfico de drogas em carregamento de peixes e doces, falsidade ideológica, entrada clandestina nos Estados Unidos e a ação criminosa dos coiotes, sonegação de impostos, homossexualidade, conflito de gerações, gravidez prematura e indesejada, preconceitos contra cegos e demais deficientes, maniqueísmo, vingança, traição, todos ingredientes que fazem das telenovelas um sucesso.

Poderíamos dizer que as telenovelas aliciam as mocinhas românticas e as desviam do caminho certo quando, à moda dos enredos medievais, vendem o sonho da ascensão social por meio do casamento sortudo e a esperança de encontrar o príncipe encantado. A personagem Amália, de *Encarnação*, foi alertada por um amigo culto de que não deveria se dedicar à leitura daqueles folhetins, no caso uma crítica de José de Alencar aos primeiros romances realistas naturalistas, apreciados por Amália. Lucíola também gostava de ler e entre suas preferências inclui-se *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, um dos autores de folhetins constantemente adaptados pela TV brasileira em suas telenovelas. Emma Bovary, personagem de *Madame Bovary*, seduzida pelos folhetins que lia, desejava uma vida incompatível com sua real condição e, após se enveredar de forma desvairada pelo desejo de consumismo e de participação nos meios sociais, acaba por destruir o pequeno pecúlio do marido e se mata. Não é o mesmo tipo de leitura de Helena, personagem do romance homônimo de Machado de Assis, que consumia os mesmos compêndios científicos que Estácio, seu suposto irmão, o que não impede que ela morra de amor pelo irmão interdito devido aos laços de família. Também Lenita, personagem de *A carne*, de Júlio Ribeiro, lia obras relacionadas à ciência, as mesmas que seu pai, médico, e seu namorado. Porém, no momento de escolher seu destino, abandona o amante separado, de quem se engravidara, levando-o ao suicídio e se casa por conveniência com um homem rico e de sua esfera social.

Segundo Cristiane Costa, são os romances de folhetins lidos por Emma Bovary responsáveis pela trajetória mal sucedida da personagem.

São esses romances que transformam a singela Emma numa *femme fatale*, com todos os atributos a que tinha direito, de voracidade sexual ao desejo de ser uma mulher independente (que tem até uma procuração do marido para assinar promissórias – o que só poderia levá-lo à ruína, como avisa a sogra intrometida).

Os dramas das telenovelas talvez possam exercer efeitos sobre a coletividade. Porém, consideramos melhor a perspectiva de que as telenovelas, por necessitarem da audiência, exibam exatamente os dramas como se delineiam na mentalidade e no imaginário dessa

mesma coletividade. Por isso é que as pesquisas de audiência coletam opiniões para que os autores dêem continuidade às tramas.

O Romantismo descobriu o povo e para ele elaborou os romances e os folhetins. “A televisão recorre a dois intermediários fundamentais para sua efetividade: um personagem retirado do espetáculo popular e um certo tom que fornece o clima exigido, coloquial”.¹⁶⁵ Também exhibe enredos facilmente compreendidos e com os quais os espectadores se identifiquem imediatamente. Por isso, “na televisão, a visão predominante é aquela que produz a sensação de *immediatez*, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano”.¹⁶⁶

Assim, a atração de Emma Bovary pelos romances que lia é exatamente o efeito da identidade entre o produto e seu consumidor, engendrada como requisito básico para a sua aquisição e consumo. As telenovelas também se adequam a esse perfil, sem o qual não sobreviveriam. Se as telenovelas aliciam e seduzem a população, pode-se também pensar numa cumplicidade entre ambos, porque autores, produtores e atores são seduzidos e aliciados, uma vez que, no fundo, somos todos co-autores de tais produtos.

2.3. A Literatura Brasileira na *Rede Globo*

A *Rede Globo* é uma rede de telecomunicação com 178 milhões de telespectadores e 118 emissoras afiliadas. Alcança 99% do territorial brasileiro, com cobertura de 5.445 municípios, tendo vendido mais de 60 telenovelas para cerca de 30 países: é um verdadeiro gigante que se sustenta no ar por meio de fibras ópticas e que entra livremente na casa de milhões de brasileiros.

Inaugurada em 1965, em 1970 já era considerada uma campeã de audiência, liderava o mercado monopolizado anteriormente pela *Rede Record* e ultrapassava a produção de telenovelas da *Excelsior*, que já tinha sido a maior emissora do Brasil. Dentre as emissoras pesquisadas, essa grande potência foi escolhida para aprofundamento de nosso estudo devido à sua permanência e hegemonia no mercado da indústria cultural brasileira, marcada pela produção de quase 100% do que leva ao ar, e pela sua capacidade de criar personagens inesquecíveis, bordões, modas, trilhas sonoras e tipos que ficaram na memória dos brasileiros. Os produtos de sua programação interferem diretamente nos modos de os brasileiros lidarem com problemáticas, às vezes tão polêmicas, que esbarram na censura federal, na crítica severa

¹⁶⁵ MARTIN-BARBERO, 2003, p. 306.

¹⁶⁶ MARTIN-BARBERO, 2003, p. 307.

da Igreja e na opinião popular, de modo bastante decisivo. Estamos falando da quarta maior rede de televisão do mundo.

O sucesso imediato da *Rede Globo* e sua fixação na indústria cultural, a partir de 1967, deveu-se

à aplicação do modelo norte-americano de exploração comercial, com vendas para a publicidade como um todo e não mais em programas isolados, e também à inauguração de sucessivas emissoras geradoras, em pontos estratégicos do país, capitaneando, deste modo, financeira e tecnologicamente, o sistema. “EnGlobo” vários outros sistemas, falidos ou com dificuldades econômicas sérias, como, por exemplo, a *TV-Paulista*, em 1966 e a *TV Excelsior*, em 1969.¹⁶⁷

A ampliação do consumo industrial impulsionado na década de 50 fez sentir seu efeito na de 60. Havia, então, 15 estações de TV concentradas nas capitais, apesar das tensões políticas e da inflação galopante. Já estava delineado um perfil urbano de consumo, e a televisão começava a assumir um caráter comercial, com disputas de verbas publicitárias, e busca por maior audiência. Acresce-se a isso o advento do *video-tape*, recurso eletrônico de repetição de imagem, fundamental na técnica televisual¹⁶⁸ devido à sua facilitação da redundância.

Para observarmos o papel dessa emissora como um meio de divulgação da literatura, fizemos um meticuloso levantamento de sua produção mais diretamente relacionada com a utilização de obras literárias. Nossas principais escolhas recaíram sobre as telenovelas, as minisséries e os filmes, pelo fato de esses produtos envolverem, diretamente, aqueles em cuja composição mais se evidencia a utilização de obras literárias com os mesmos elementos que compõem os textos de ficção.

Os recursos utilizados pela *Rede Globo* para a consagração das obras literárias são coincidentes com aqueles escolhidos para promover a vendagem de seus produtos: a acessibilidade, a redundância, a adequação, a citação e o índice de audiência. Além desses, a própria escolha do texto a ser adaptado envolve o requisito de que nele esteja presente um conjunto de elementos que possam provocar a empatia e a aceitação públicas, seu principal alvo.

A partir da pesquisa, percebemos que são várias as formas de utilização das obras literárias. As produções podem ser adaptadas, inspiradas, baseadas¹⁶⁹ nas obras literárias ou,

¹⁶⁷ CAMPEDELLI, 1987, p. 11.

¹⁶⁸ CAMPEDELLI, 1987.

¹⁶⁹ Consideramos “adaptação” a partir de duas acepções do *Dicionário Aurélio*: 3 – transformação de uma obra literária em representação teatral, cinematográfica, radiofônica ou televisionada, e 5 – transposição de uma obra para outro gênero. E “inspiração”, como é definido na acepção 3: qualquer estímulo ao pensamento ou atividade criadora.

ainda, atualizadas. Nesses processos, muitas vezes são mobilizados até seis autores para apenas uma produção. É comum também a utilização de duas ou mais obras literárias para uma única adaptação. No geral, prevalece o uso de textos comumente assimiláveis pelos telespectadores, com cujas personagens eles se identificam. A retomada das obras a serem utilizadas promove sua citação no momento em que se anuncia o produto e durante toda a exibição, como se vê nas aberturas diárias das telenovelas em que os nomes do autor e o da obra são evidenciados. Essa repetição cotidiana – a redundância – tem o objetivo de garantir a atenção do telespectador e, simultaneamente, promove a divulgação da fonte e de seu autor. Uma telenovela composta por cem capítulos leva ao ar o nome da obra e do autor da fonte cem vezes, pelo menos. O efeito desse processo de divulgação incide diretamente na trajetória da obra perante o público que a adquire, principalmente nos casos das adaptações para minissérie.

As obras literárias escolhidas para serem trabalhadas nas programações da *Rede Globo* atendem a uma demanda das expectativas do público, o que garante a acessibilidade. Nesse sentido, os folhetins e os romances de época têm sido privilegiados pelos autores das telenovelas, enquanto as sagas são as preferidas para as minisséries. Também essa escolha se realiza pelo gênero. As obras utilizadas compõem em sua maioria um conjunto de narrativas em prosa, embora alguns textos em verso possam ser utilizados, principalmente em se tratando de autos.

A partir do surgimento da técnica, da industrialização e dos meios de comunicação de massa, com a utilização de recursos imagéticos e a reprodução imediata e em grande quantidade de diversos produtos, tornou-se possível disseminar democraticamente o conhecimento sobre obras literárias, tanto canônicas quanto não-canônicas, por meio de outros suportes diferentes do livro, possibilitando o conhecimento da literatura por parte do iletrado.

É inegável que a utilização pela *Rede Globo* de obras literárias para filmes, telenovelas e minisséries alcança um público diverso, iletrado e menos letrado. Mas é necessário ressaltar que a relação da obra literária com as adaptações nem sempre é percebida ou armazenada na memória do povo. No questionário aplicado aos candidatos ao vestibular de 2005 das duas instituições de cursos superiores já citadas, solicitamos que os vestibulandos apontassem adaptações televisivas de obras da Literatura e que citassem o autor e o nome da obra usada como referência. A efemeridade da permanência da memória dos eventos televisivos fica evidente nas repostas incompletas ou com referências equivocadas e no esquecimento até daquelas obras recém-adaptadas. Isso confirma um dos tipos de memória

incitada pelos meios de massa: a memória de curto prazo. A própria televisão tem consciência desse apagamento que acontece com a memória auditiva e visual, com o passar do tempo. Por isso, ela insiste na redundância. No caso da *Rede Globo*, telenovelas de sucesso são reprisadas, relidas, compactadas e rerepresentadas ao público, conforme os dados que coletamos. Além disso, as minisséries e os filmes são distribuídos no mercado em fita cassete e DVD.

Até mesmo a edição de livros com as telenovelas já foi utilizada como forma de manutenção de uma memória mais acertada para tal produto. Sandra Reimão¹⁷⁰ apresenta um conjunto de telenovelas da *Rede Globo* romanceadas, das quais destacamos aqui duas coleções: *As grandes Telenovelas* e *Campeões de audiência*. A primeira coleção foi publicada em 1985, pela *Rio Gráfica Editora Ltda.* e continha uma série de doze volumes: *Irmãos coragem*, *Pecado capital*, *Carinhoso*, *Marron glacê*, *Dancin'days*, *Louco amor*, *Pai herói*, *Escalada*, *O Bem amado*, *Locomotivas*, *Anjo Mau* e *Água viva*, todas de telenovelas da década de 70, com exceção de *Louco amor*, que é de 1983. A segunda coleção trata-se da série “Campeões de audiência”, publicada em 1987 e 1988, da qual a pesquisadora localiza os dez volumes: *Roda de fogo*, *Água viva*, *Pai Herói*, *Roque Santeiro*, *Locomotivas*, *Escalada*, *Dancin'days*, *Anjo mau*, *Guerra dos sexos* e *Bandeira 2*. O interesse em tornar conhecidas as telenovelas por meio dos livros ou revividas pelos que as assistiram fica evidente nos dois *slogans* utilizados como estratégia fática nos livros das coleções. Da primeira coleção, o *slogan* “momentos de emoção que você guarda para sempre” evoca a possibilidade de se construir uma memória de longo prazo para um produto que, primeiramente, foi elaborado com as características dos produtos que exploram a memória de curto prazo. Já a segunda coleção evidencia, em primeira mão, os elementos que seduzem o telespectador para trazê-los às páginas dos livros, considerando, portanto, uma relação comum entre as duas formas de narrar por meio de seus suportes: a sedução que as narrativas folhetinescas eletrônicas ou em livros exercem sobre o recebedor. A frase utilizada era a seguinte:

EM CADA EDIÇÃO

Amor, ódio, ciúme, suspense.

Reviva todas essas emoções

num livro que você lê e

guarda para sempre¹⁷¹

¹⁷⁰ REIMÃO, 2004, p. 52-70.

¹⁷¹ REIMÃO, 2004, p. 67-68.

Porém, tal *slogan* mantém ainda como ponto de interesse, a excitação da memória de longo prazo, quando utiliza o verbo *reviver* em sua forma imperativa. A esse fator acrescentamos a idéia de que a proposta de se poder guardar o produto que continha as emoções era algo contraditório na época, passado o evento de sua exibição, pois as telenovelas não podiam ser divulgadas aos telespectadores para serem vistas e ouvidas, mas para serem lidas. Essa estratégia de manutenção de um produto na memória coletiva é bem explorada pela pesquisadora Sandra Reimão que aponta, ainda, outros processos de edições em livros de outras telenovelas e minisséries. Daniel Filho também percebe essa relação do produto televisivo com a mídia impressa. Para ele, “a tradição de adaptar romances para minisséries [e incluímos, para telenovelas] na televisão brasileira facilitou o acesso de um determinado público que possivelmente não entraria no mundo do livro”¹⁷² e “de certa forma, no nosso século, a literatura começou a sofrer uma influência do cinema. Os autores passaram a escrever praticamente transformando seus livros em roteiros cinematográficos”.¹⁷³

Há, portanto, a construção de um certo tipo de memória anteriormente veiculada pela literatura por meio dos livros, que agora circula também por meio da tela e ambos os suportes incorporaram os recursos de sedução dessa arte e se auto-complementam. A tela dá à literatura visualidade e disponibiliza o conteúdo das obras para os que não dominam o código usado pelos livros ou se sentem menos atraídos pela leitura. Os livros armazenam a literatura exposta nas telenovelas e dão perenidade a esse tipo de produto, cujo suporte inicial – a tela – torna menos possível a produção de uma memória duradoura.

A memória da televisão apresenta páginas que estão na memória coletiva e telenovelas apresentadas pela *Rede Globo* ditam modas, discutem valores éticos e morais, fazem críticas sociais, envolvem-se em polêmicas, marcam época. Essa identidade do público com as telenovelas, minisséries e filmes da *Rede Globo* tem também uma estreita relação com o público receptor. São constantes as mudanças dos planos de uma novela ou minissérie, em virtude da escolha do e pelo público. Escritores e adaptadores de novela são substituídos, outros são chamados para resolver problemas de audiência e diretores são massacrados se o público não gosta do produto ou não o consome. Essa massificação do gosto pode ser um sintoma da presença da coletividade na recepção e na co-produção, mas vem sendo duramente criticada.

A nosso ver, portanto, uma população crítica e conhecedora dos produtos divulgados em seu meio seria de grande auxílio no controle da qualidade e da pertinência dos programas.

¹⁷² FILHO, 2001, p. 63.

¹⁷³ FILHO, 2001, p. 63.

Por outro lado, a censura também não seria a melhor saída. Cabe, principalmente, ao telespectador não consumir aquilo que não tem qualidade, porque programas com baixa audiência são, normalmente, retirados do ar. No entanto, a abstenção dos que se mantêm na posição de apocalípticos ou na neutralidade pode, na verdade, anular a possibilidade de exploração dos produtos da indústria cultural de modo proveitoso, como propõem teóricos como Paul Gilroy, Arlindo Machado e Stuart Hall dentre outros, cujos posicionamentos confirmam a relevância do uso dos meios midiáticos para a promoção da cultura e a disseminação do conhecimento.

Não se pode desprezar que tais produtos da *Rede Globo* possibilitam à coletividade uma participação no conhecimento e na divulgação de autores e obras literárias nacionais e internacionais. Além disso, esses meios remetem imediatamente ao livro e promovem a venda das obras neles disseminadas. Isso está comprovado pela presença nas revistas *Veja* e *Época*, de obras divulgadas em telenovelas, minisséries e filmes e que é coincidente com o período de exibição desses produtos pela emissora de televisão, não se mantendo na lista posteriormente.

A *Rede Globo* tem contribuído para a disseminação e o conhecimento de produções literárias, como podemos observar pelas importantes adaptações de 58 obras de Literatura Brasileira para suas minisséries de televisão, com excelente aceitação de público e de crítica, na maioria das vezes com bons índices de audiência. Contudo, a adaptação da literatura para cinema e televisão, embora ofereça formas de leitura novíssimas e opção diferente de contato com a obra, não substitui a leitura textual, por ser metonímica, dada a contingência de tempo em que se processam as adaptações. Na verdade, são raras aquelas feitas na íntegra, como foi o caso de *Morte e vida severina*, apresentada pela *Rede Globo* sem cortes. Mesmo com tais ressalvas, sabemos que os recursos midiáticos são relevantes instrumentos intermediadores da Literatura para os iletrados, os menos letrados ou os poucos afeitos à leitura de obras literárias, como também é uma outra forma de contato com a ficção.

2.3.1. As telenovelas da *Rede Globo*

A *Rede Globo*, desde sua inauguração, é considerada aquela que iniciou o sistema televisual brasileiro, produzindo, desde o início, cerca de 60% de sua programação que atinge hoje a casa dos 90%. É nesse cenário que as obras literárias adaptadas estão incluídas e em que melhor se observa a propriedade da afirmativa de que embora a Literatura tenha substituído em parte a oralidade primária, ela reencontra sua vocação inicial de existir pela

força ativa e pela magia da palavra também oral, que evoca as cenas visuais e os sons e, de certa maneira, subsiste também na oralidade.

É inegável que assistir a telenovelas é também ouvir e ver narrativas, vocação latino-americana para a manutenção da história, da memória e do imaginário de seu povo. Herdeiros de uma liricidade nata, incorporada à própria formação como povo, a partir das perspectivas românticas do século XI, e como países colonizados por povos de origem latina, os latino-americanos trazem resquícios medievalescos do Trovadorismo em sua cultura. Eles narram histórias de amor nas telenovelas recheadas de peripécias e interferem no imaginário e nas emoções das famílias em seus lares. Em nosso levantamento de dados, observamos que essa rede levou ao ar, no período de 1965 a 2003, 280 telenovelas conforme o Quadro 5, considerando também as reapresentações, *remakes*, readaptações e atualizações.

QUADRO 5 – Usos de fontes para a produção de telenovelas pela Rede Globo					
Total de telenovelas exibidas de 1965 até 2003.	Total de autores das telenovelas	Total de fontes usadas para a produção de telenovelas	Total de uso de obras brasileiras para telenovelas	Total de uso de obras de outros países nas telenovelas	Total de telenovelas escritas para a Rede Globo
280	574	72	52	14	214

Nesse conjunto, percebemos, com evidência, alguns indícios dos processos de disseminação da Literatura Brasileira: a retomada, pelo uso de obras literárias para a produção de novelas; a repetição, pela redundância, que exerce a função conativa; a adequação, pela escolha de obras cujos elementos coincidem com aqueles próprios para o consumo da população, sob a forma de recortes diários; a citação e a reverência, na escolha de obras consideradas de relevância para os consumidores e, nesse sentido, privilegiando também escritores brasileiros. Das 280 telenovelas levadas ao ar, 72 tiveram uma ou mais fontes. Dessas, foram 52 aquelas que utilizaram fonte nacional, enquanto 14 utilizaram fontes estrangeiras. Isso confirma nossa tese de que a televisão dissemina a Literatura Brasileira e a privilegia em detrimento daquelas de outros países, pelo menos se o confirmamos pelas escolhas da nacionalidade das obras.

Outro aspecto para o qual apontamos é o número de escritores em relação ao número de telenovelas. Para produzir as 280 telenovelas, a *Rede Globo* mobilizou 574 autores, uma média de 2 autores por produção. Essa diversidade de escritores e a parceria, planejada ou não, tornam-se um importante constituinte que modela o produto para ser consumido pela massa. O número ampliado de escritores confirma um dos caracteres da telenovela como obra coletiva. No caso das obras literárias, são poucas as que envolvem mais de um autor.

Uma diferença entre o escritor de telenovela e o de romance, novela ou contos é que, nesses últimos, o escritor entrega a obra acabada, que é feita num universo fechado e o relacionamento autor-obra-leitor só pode ser feito posteriormente e, na maioria das vezes, isoladamente. Isso porque o livro é um tipo de suporte cuja potencialidade de contato coletivo é menor do que no caso dos aparelhos de TV, cuja facilidade de congregação de muitas pessoas diante de si é maior. Já o escritor de telenovela escreve aos poucos, enquanto o público recebe a obra, na medida em que ela é encenada e vai ao ar. Ele vive num sistema aberto em que sofre as tensões do que virá a ser a recepção e sofre o processo do “enquanto dura” o fazer e o receber. Por isso, é bastante incidente a substituição de autores, diretores, atores, personagens e *scripts* de telenovelas, com base na opinião pública. Autores e diretores são chamados com a função de mudar roteiros e alterar ritmos de telenovelas, em função da baixa audiência ou de custos excessivos. Recentemente, Mário Prata foi trocado por uma equipe de co-autores com um escritor no comando, porque a telenovela que redigia, *Bang Bang*, não conseguiu a empatia do público e atingiu índices de audiência indesejados. Como qualquer mercadoria que apresenta riscos para o fornecedor diante do consumidor, a audiência abaixo do esperado leva a mudanças no futuro da novela. Outro caráter da telenovela como obra coletiva é, portanto, a participação do telespectador.

A extensão da telenovela também merece um destaque. Comparada com os gêneros dos quais se alimenta, é uma história longa, com mais de cem capítulos e seus *scripts* ultrapassam três mil páginas.¹⁷⁴ As telenovelas costumam durar meses e os telespectadores se mantêm fiéis até o fim, mesmo que, se fossem ler o livro, demorassem poucos dias.

O aparelho de televisão oferece uma distração cômoda, prática e econômica. Para usufruto do lazer, ele dispensa o espectador de locomover-se e irrompe instantaneamente em qualquer parte.¹⁷⁵

Ao receber a imagem dentro de sua casa, o telespectador não se dá conta disso: ele crê no “real” da cena, porque a televisão simula um contato íntimo, direto e pessoal. Cabe a ela, por excelência, a função fática, na terminologia lingüística de Roman Jakobson. É o “alcance da cena”, é a familiaridade que se estabelece com o telespectador.¹⁷⁶

Quanto ao gênero, é perceptível que a *Rede Globo* tem preferências pelas narrativas e privilegia os romances, conforme o Quadro 6.

¹⁷⁴ CAMPEDELLI, 1987, p. 19.

¹⁷⁵ CAMPEDELLI, 1987, p. 16.

¹⁷⁶ CAMPEDELLI, 1987, p. 17.

QUADRO 6 – Tipos de gêneros utilizados pela <i>Rede Globo</i> para a produção de telenovelas						
Tipos de fontes	outras telenovelas	radionovela	filmes	contos	romance	teatro
Número de utilizações	16	4	4	4	25	12

O horário nobre da TV *Globo*, até 1970 quando da saída de Glória Magadan, investiu em superproduções, diretamente plagiadas ou ligeiramente adaptadas de folhetins do século XIX, de romances consagrados ou de filmes hollywoodianos. Nesse aspecto, o que poderia ser negativo – o plágio – permanece como maior proximidade das obras literárias utilizadas, o que se torna positivo para a referência literária, mesmo que da literatura de outros países.

2.3.2. As minisséries da *Rede Globo*

Retribua o carinho que sua mãe deu para você. Leve toda a emoção das minisséries da *Globo* em DVD. No Dia das Mães leve emoção, romance e aventura para sua mãe. Dê uma das minisséries da *Globo* em DVD. São cinco grandes sucessos a sua escolha: *Desejo*, *Os Maias*, *A casa das Sete Mulheres*, *Um só coração* e *Memorial de Maria Moura*. Sua mãe vai lembrar desse presente para a vida toda.¹⁷⁷

Nesse *slogan* publicitário, percebemos a vocação da televisão por tornar perene o contato da população com seus produtos, por meio da sua disponibilização ao público, dessa vez, pela utilização dos DVDs, ao invés dos livros. Mesmo com esse efetivo recurso, dadas as características audiovisuais da mercadoria, a emissora ainda insiste na apresentação dos produtos por meio de livros. Recentemente foi lançado o livro *Hoje é dia de Maria – primeira e segunda jornadas*, para auxiliar na rememoração da minissérie homônima exibida em 2005, em duas etapas. Outros pára-textos também são disseminados. Alguns exemplos são *A década de 40 através da minissérie “Aquarela do Brasil”*, roteiro de *A invenção do Brasil* e de *Presença de Anita*, e edição romanceada das minisséries *Anos Rebeldes* e *Decadência*.

A *Rede Globo* utiliza obras da Literatura Brasileira também em suas minisséries e, com isso, possibilita a sua consagração. Nas 81 produções dessa espécie observadas (1965 a 2003), foram utilizadas 94 fontes, sendo 58 brasileiras e 43 de outros países. Há um interesse em se fazer uso de importantes obras de nossa cultura. No conjunto das fontes adaptadas, podemos perceber a presença de obras como *A muralha*, *Cidade de Deus*, *Grande sertão: Veredas*, *Riacho Doce*, *Hilda Furacão*, *O pagador de promessas* e *1968: o ano que não terminou* dentre outras que podem ser conferidas nos anexos. Pelo Quadro 7, observamos um

¹⁷⁷ *Época*, n.363, encarte de propaganda.

índice alto de utilização de obras da Literatura Brasileira, até mesmo superior àquelas minisséries que foram escritas sem uso de fonte (18,5%).

Total de minisséries (até 2003)	Total de autores	Total de fontes usadas para as minisséries	Total de fontes de obras brasileiras	Total de fontes de obras literárias de outros países	Total de minisséries escritas para a Rede Globo sem uso de fonte
81	159	94	58	4	15
100%	1,97 autor por minissérie	1,16 fonte por minissérie	71,6 % das minisséries	4,9 % das minisséries	18,5 % das minisséries

A consagração dessas obras acontece pela acessibilidade. Pelas minisséries, o conhecimento sobre as obras chega a telespectadores diversos, intermediadas pelos recursos midiáticos oferecidos pela televisão. Várias das funções atribuídas à literatura são também propiciadas pelas minisséries. Além disso, a cultura expressa por meio da linguagem se impregna no texto literário, mesmo que, no caso dos iletrados, essa linguagem chegue pela oralidade e se apresente transformada pela imagem.

Para essa consagração, a emissora utiliza adaptações, inspirações, rerepresentações,¹⁷⁸ reedições, *remakes* e compactações, baseando-se diretamente em obras da Literatura e, muitas vezes, em adaptações já feitas dessas obras. De suas 81 minisséries, somente 15 foram escritas especialmente para a programação da *Rede Globo*, sem o recurso de uma ou mais fontes, como se pode perceber no Quadro 8.

Total de minisséries	adaptadas	inspiradas	remakes	Baseadas	reapresentadas	reeditadas	compactadas	referenciadas	para a Rede Globo escritas
81	19	7	2	12	19	1	5	1	15

O sucesso das minisséries deve-se também à sua extensão, não tão longa quanto as telenovelas, nem tão curta quanto os filmes. Além disso, a *Rede Globo* privilegia obras e temáticas da cultura brasileira que interessam ao público em geral. Assim, retoma uma

¹⁷⁸ O programa pode ser: reexibido sem nenhuma alteração; exibido depois de sofrer pequenas mudanças; refeito, ganhando nova interpretação, novos atores, cenários etc.; exibido recebendo cortes para se adequar ao formato do horário e do tempo que se tem para exibi-lo. Assim, uma telenovela anteriormente com 300 capítulos pode ser reduzida a 100.

diversidade de gêneros tais como romance, novela, peças de teatro, outras minisséries e folhetins, como se observa detalhadamente no Quadro 9. Aqui prevalecem os romances e a retomada de minisséries. Nesse último caso, a redundância reforça, no imaginário coletivo, tanto as próprias minisséries quando rerepresentadas, quanto as obras literárias em que se inspiraram. E, para garantir essa memória, a emissora as reproduz e disponibiliza no mercado em DVD e em fita cassete, como se vê na manchete que utilizamos como epígrafe. Curiosamente, vale ressaltar que três das cinco sugestões aí apresentadas são adaptações de romances – *Os Maias*, *A casa das sete mulheres* e *Memorial de Maria Moura*. As outras duas também envolvem o telespectador no universo da literatura de forma metalingüística porque *Desejo* se refere à tragédia que envolveu a vida de Euclides da Cunha e *Um só coração* apresenta um comprometimento sério com a reconstituição do movimento pré-modernista e com o modernismo de primeira e de segunda fases, no cenário de São Paulo. Esse compromisso leva essa minissérie a ter como plano imediato a cultura das artes e das letras no mesmo patamar que as cenas políticas.

QUADRO 9: Tipos de fontes utilizadas pela Rede Globo nas minisséries										
minissérieEscritas para	Romance	Novela	Teatro	Fatos reais cotidianos	Fatos históricos	Minissérie	Folhetim	Filmes	Outros	Total
18	24	1	3	2	5	23	1	1	3	81
22,2%	29,6%	1,2%	3,7%	2,5%	6,2%	28,4%	1,2%	1,2%	3,7%	100%

Ainda com relação a esse conjunto de minisséries utilizadas na propaganda, gostaríamos de lembrar que, observando a listagem dos livros mais vendidos das revistas semanais *Veja* e *Época*, *Os maias* foi a única obra clássica do século XIX a aparecer no conjunto das dez contempladas semanalmente. Mas não chega a perdurar a ponto de conquistar a incidência de cinco vezes. *A casa das sete mulheres* elevou sua autora, Leticia Wierzchowski, aparentemente desconhecida no mercado, a ser incluída e a figurar na lista por muito tempo, o que a leva a alcançar o 21º lugar entre as que mais aparecem na lista, com 18 aparições, o que indica uma permanência constante. Nossa pesquisa não cobre o período em que *Memorial de Maria Moura* foi adaptada para minissérie, mas de acordo com Sandra Reimão, esse livro encontra-se entre os dez mais vendidos no Brasil em 1994 (ano de sua adaptação) e entre os

cem mais vendidos da década.¹⁷⁹ Portanto, é inegável que existe uma relação evidente entre a adaptação da obra para a televisão e a disposição do consumidor em adquiri-la, conforme atesta a pesquisadora supracitada. Com base em outros fenômenos de venda de livros, a partir de sua aparição em adaptações, percebemos que muitas obras fora dos catálogos voltam a ser reeditadas após sua exibição em alguma adaptação para TV.

A diversidade de fontes utilizadas para a elaboração desse tipo de produto leva a concluir que as narrativas (29,6% de romances) aqui também prevalecem, assim como a retomada do mesmo produto (28,4%). Essas retomadas foram feitas por meio de rerepresentações, compactações e reescritas. Daniel Filho é categórico quanto à fórmula de produção de uma minissérie: “ Para criar uma minissérie, o ideal é usar um bom livro, um fato histórico ou uma história oportuna sobre algo que esteja acontecendo” e “a minissérie é o melhor veículo para a adaptação de romances, no sentido de haver o mínimo de traição possível ao original”.¹⁸⁰ E convenhamos, essa afirmativa é feita por alguém que, basicamente, trabalha na televisão brasileira desde o seu início, como ator, diretor, supervisor, co-diretor e produtor em 21 minisséries. Além disso, a partir de 1998 desempenhou atividades de Supervisor, Produtor Geral de Dramaturgia, Diretor Geral de Produção e Diretor de Criação da TV *Globo*.

A *Rede Globo* utilizou uma média de 2 autores por minissérie (Quadro 10). Na verdade, somente 28 das 81 minisséries foram escritas sem co-autoria, o que confere a esse tipo de programa o mesmo caráter coletivo das telenovelas, embora em menor proporção, porque, no caso, as minisséries sofrem menos interferências do público, pois, normalmente são levadas ao ar inteiramente prontas.

QUADRO 10: Total de autores de minisséries da <i>Rede Globo</i>		
Total de minisséries	Total de autores	Média de autor por minissérie
81	159	1,97

Quanto aos autores das obras literárias retomadas, faz-se necessário ressaltar nomes como Antônio Callado, Ariano Suassuna, Darcy Ribeiro, Dias Gomes, Dinah Silveira de Queiroz, João Guimarães Rosa, Jorge Amado, Jorge Furtado, José Lins do Rego, Rubem Fonseca, Paulo Lins, Érico Veríssimo e, desse modo, podemos confirmar que a emissora privilegia os clássicos endossados pela academia, pois a maioria deles encontra-se na lista dos

¹⁷⁹ REIMÃO, 2004, p. 90.

¹⁸⁰ FILHO, 2001, p. 63.

autores indicados para o vestibular, aqui considerado como espaço de escolhas de obras e autores pelas universidades e, portanto, com assentimento canônico. Atentamos mais uma vez para a qualidade na televisão, em contraposição à idéia de que ela, como um meio de massa, conforme afirmam alguns teóricos, distribui cultura de “valor inferior”, na intenção de atender ao público mediano e sem cultura, por se oferecer prioritariamente como lazer. Isso porque é sob a forma de lazer que os programas de TV, como as minisséries, oferecem-se simultaneamente à divulgação e à preservação das fontes da cultura, nos casos aqui observados.

2.3.3. Os filmes da *Rede Globo*

Dias Gomes, Clarice Lispector, Ariano Suassuna, Graciliano Ramos, João Cabral de Mello Neto, João Guimarães Rosa... São 71 escritores brasileiros retomados nos filmes produzidos pela *Rede Globo*, no período de 1963 a 2002.¹⁸¹ Esse valor representa 41,3% do total de filmes pesquisados, que são 173. Considerando que também os classificados como “escritos para a *Rede Globo*” são de escritores e roteiristas brasileiros, podemos dizer que a produção é 79,7% genuinamente brasileira. Na verdade, devemos considerar que 100% dos autores dos filmes são brasileiros, mesmo que tenham utilizado fontes de origens não-nacionais. Aqui, novamente, há uma preferência pelo cânone e os filmes são largamente consumidos, porque são lançados no mercado sob a forma de DVD e em fita cassete. A facilidade de reprodução e o baixo custo das locações viabilizam o trânsito tranquilo entre produtor – mercadoria – consumidor.

A média é de 1,2 autores por filme. Um total de 214 autores escreveu as 173 produções (Quadro 11). O número reduzido de escritores, se comparado ao número dos que escreveram telenovelas, pode estar relacionado ao fato de o filme ser menor. Estabelecendo uma relação dentre os três tipos de produtos da *Globo* aqui observados quanto à porcentagem de escritor por produção, concluímos que a telenovela utiliza mais escritores que o filme. A complexidade e a simultaneidade da produção e da exibição da novela exigem diálogo com o público e a manutenção de sua fidelidade por um tempo maior e um investimento também mais vultuoso.

QUADRO 11: Total de autores de filmes da <i>Rede Globo</i>

¹⁸¹ Esses dados não representam todos os filmes, mas uma parte catalogada, tomada por nós como amostra.

Total de autores dos filmes	Total de filmes	Total de autores de obras nacionais retomados nos filmes	Média de autor por filme
214	173	71	1,2 %

Os filmes privilegiaram a Literatura Brasileira também em quantidade. A porcentagem é de 41,3% de adaptações de obras nacionais, enquanto que as de obras estrangeiras atingem 20,3%, pelos dados apresentados no Quadro 12. O total de autores de obras nacionais também é significativo, (71) e a porcentagem de escritores por filme chega a 1,2%, o menor índice dos três produtos aqui observados. Menor ainda do que a minissérie e também com bem menos interferência do público, o produto confirma que o uso de muitos autores na produção de telenovela tende a atender à demanda própria do produto, com elaboração compartilhada, o que o confirma como um programa coletivo. O uso de obras literárias de maior conhecimento do público nas telenovelas indica a necessidade dessa co-autoria e também de compartilhamento coletivo. Muitas pessoas que conhecem os livros assistem à exibição de tais produtos e cada vez mais a correlação entre obras literárias e adaptações tem sido estudada no meio acadêmico.

Quanto às fontes, os autores utilizam os mesmos recursos já citados na análise das telenovelas e minisséries: adaptam e atualizam outras obras e nelas se inspiram ou se baseiam, conforme o Quadro 13. Essas formas de retomada mantêm em circulação textos eruditos e canônicos usados para a fabricação dos filmes. *Comédia da vida privada*, de Luís Fernando Veríssimo, *Feliz aniversário*, de Clarice Lispector, *Fogo morto*, de José Lins do Rego, *Inocência*, de Taunay, *Jorge, um brasileiro*, de Oswaldo França Júnior, *Morte e vida Severina* de João Cabral, *O alienista*, de Machado de Assis, *Lucíola*, de José de Alencar, só para ficar nos clássicos mais conhecidos, foram adaptados para filme pela emissora. A acessibilidade a tais obras adaptadas se faz presente, porque grande parte da população não as leu e não tem a disposição e as competências apropriadas para lê-las. Além disso, mesmo que o fizessem, a apresentação da obra por meio dos recursos dramáticos utilizados pela televisão compreende outra forma de leitura da obra que não substitui a letrada, mas que também tem validade para a vitalidade da Literatura e de seus autores.

QUADRO 12: Nacionalidade da fonte usada pela Rede Globo			
Brasileira	Outros	Escrito para a <i>Globo</i>	Total
71	35	67	173
41,3 %	20,3 %	38,4 %	100%

Esse trânsito também é possível pela redundância, porque os filmes, de modo rápido e simultâneo, vão para as locadoras mais diversas, facilitando o acesso do consumidor ao conhecimento sobre a obra adaptada. Outro fator importante, também relacionado à simultaneidade, é a possibilidade coletiva de conhecimento sobre a obra, pois os filmes podem ser vistos em grandes espaços, por muitas pessoas e discutidos em salas de aula e nas rodas de amigos. Deve ser levado aqui em consideração que 27,6% dos 163 candidatos ao vestibular do ano 2005 da UFMG, na segunda etapa, responderam que têm contato com a Literatura Brasileira por meio de conversas, e 57,7% dos respondentes declararam que o fazem utilizando telenovelas, minisséries e filmes. Na primeira etapa, 52% dos entrevistados afirmaram serem as telenovelas, os filmes e as minisséries os meios que eles mais utilizam como contato com a Literatura. Na 2ª etapa, são 94 os que marcaram essa opção (57,7%) e, no vestibular da PUC, 65,7%. Somente na 2ª fase da UFMG as respostas que indicaram as aulas como o meio mais utilizado de contato com a Literatura superaram as dos meios midiáticos em porcentagem, com 62,6% dos entrevistados.

adaptado	inspirado	baseado	atualizado	escrita	Total
90	9	6	1	67	173
52%	5,2%	3,5%	0,6%	38,7%	100%

O uso das fontes é diverso. Os filmes foram adaptados, baseados ou inspirados nas obras literárias. Apenas um deles foi atualizado e 38,7% desses filmes tiveram sua produção sem referência a alguma fonte. O número maior é de adaptações, já que apenas 38,7% da produção tiveram seus *scripts* produzidos sem nenhuma referência a alguma fonte.

Reapresentação 1 vez vez	Reapresentação 2 vezes	Reapresentação 3 vezes	Total de reapresentações	Total de filmes observados
47	16	4	66	173
27,2%	8,7%	2,3%	38,1	100%

Com relação à redundância, as reapresentações fazem parte do processo de rememoração do filme. Foram 66 reapresentações, o que perfaz 38% das 173 exibições (Quadro 14), sendo que alguns filmes foram levados ao ar por mais de três vezes pela emissora.

2.3.4. Diferentes produtos e diferentes modos de leitura

Nossa reflexão nos conduziu a retomarmos, de modo comparativo, alguns dados que comprovam a disseminação das obras literárias nos programas televisivos observados e os modos de consagração daí decorrentes.

A primeira observação diz respeito à comparação entre os números de produções, número de autores dessas produções e de autores de obras da Literatura Brasileira retomados. A incidência maior de autores por produção acontece nas telenovelas e a maior porcentagem de autores brasileiros utilizados se concentra nas minisséries. Vale ressaltar que, em quase todos os casos, a utilização de obra de autores da Literatura Brasileira como fonte é relevante. Nesse caso, confirma-se que a *Rede Globo* empenha-se na divulgação das obras de Literatura Brasileira, em se tratando da produção de filmes, minisséries e telenovelas.

QUADRO 15: Número de escritores por produção observada			
Nome	Telenovela	Minisséries	Filmes
Total da produção observada	280	81	173
Número de autores	574 2,0 % por telenovela	159 1,97 % por Minissérie	214 1,24 % por filme
Número de autores de Literatura Brasileira retomados	52 18,6 % das telenovelas	58 71,6 % das minisséries	71 41,3 % dos filmes

A segunda observação diz respeito à ausência de obras do gênero lírico, no conjunto observado. Trata-se de um importante dado que corrobora as discussões que faremos no Capítulo III, que tratará da permanência do lírico sob a forma de letras de música. A música popular brasileira estaria suprimindo essa ausência na sociedade, tanto para os letrados quanto para os não-letrados. A favor dessa afirmativa, contamos com as respostas dos pré-vestibulandos a respeito dos meios que eles utilizam para contato com a Literatura: na primeira etapa do vestibular da UFMG esses candidatos colocam a música em 5º lugar como meio de contato com a Literatura; na segunda etapa, esse mesmo item atinge o 4º lugar nas escolhas, e no Vestibular da PUC, ocupa o 3º.

Outro dado a ser retomado é a convergência canônica entre obras e autores utilizados pela *Rede Globo* e as listas de obras do vestibular. A emissora aposta na tradição canônica e sua inovação fica por conta das produções que não nos remetem à obra literária de forma

direta. Além disso, as novelas, as minisséries e os filmes que retratam as épocas, mesmo aqueles não adaptados de obras da Literatura, são bem aceitos pelo público, motivo por que há produções que, ainda que não nos remetam a obras literárias, investem nesse perfil, como é o caso de *Anos rebeldes*, *Anos dourados*, *Um só coração*, dentre outros.

Finalmente, faz-se necessário que repensemos as adaptações de obras literárias para a tela de forma mais produtiva, já que há vários preconceitos que norteiam a recepção desse tipo de produto. Tais preconceitos vêm da anterioridade da obra literária em relação à tela, sendo aquela considerada superior, seja como matriz – o livro –, seja como obra de arte. Essa tripla anterioridade sozinha, no entanto, não garante mais nem a disseminação literária, nem sua aura, considerando os recursos de retomada intertextual, hoje presentes na própria produção de obras da Literatura. Um segundo preconceito para com a utilização da obra para adaptações é o pensamento binário que considera que a TV vai acabar com a Literatura ou diminuir-lhe o contato com o leitor. Essa rivalidade termina quando observamos que são vários os escritores que participam das adaptações de suas próprias obras, de forma que seria mais interessante pensarmos que televisão e Literatura, por exemplo, podem-se complementar, já que o livro não oferece uma série de elementos que os recursos audiovisuais apresentam, sendo a recíproca também verdadeira. Muitos escritores consideram-se satisfeitos com as adaptações que foram feitas de suas obras e não se pode desconsiderar que boa parte deles – e aqui podemos citar Oswaldo França Júnior (*Jorge, um brasileiro*), João Cabral de Mello Neto (*Morte e vida Severina*), João Ubaldo Ribeiro (várias obras), Dias Gomes (várias obras), Rubem Fonseca (*Agosto*) e Jorge Andrade (*A escada*) – se sente homenageada e lisonjeada pela escolha da sua obra. Tanto é que todos os escritores acima relacionados trabalharam para a *Rede Globo* nas adaptações dessas obras.

O tabu contra a imagem centra-se no fato de que as adaptações para a tela podem-se apresentar como meio ideal de mostrar o enredo, mas não se demonstram tão apropriadas para a reflexão possibilitada quando se lê. Na verdade, são dois modos diferentes de se produzir reflexão. Pode-se refletir tanto diante das imagens quanto diante das palavras. Os aficionados à Literatura costumam alegar que a imagem pode trair a palavra, mas a própria Literatura utiliza imagens para produzir idéias, por meio das quais elabora as metáforas figurativas. A tentativa de menosprezar o contato das pessoas com as obras da Literatura, por meio da imagem e da oralidade, é improdutivo, pois ler romance é também desencadear uma série de imagens. A esse processo Italo Calvino chama de visibilidade, que é o recurso de ver de olhos fechados, de ver com a imaginação. A iconofobia, aventada por aqueles que alegam serem as adaptações leituras contaminadas por outrem, não se sustenta quando é contraposta ao uso

televisivo de obras literárias. Isso porque a leitura de imagens é também cultural e depende da capacidade de interação do observador, seja ele o cineasta na produção do filme ou o receptor.

Outro aspecto apresentado como negativo em relação às adaptações é aquele que tenta contrapor corpo e cérebro, alegando que ler Literatura é um ato intelectual, ativo, que exige esforço mental, enquanto assistir a adaptações para a tela é um ato passivo. Quando lemos uma obra literária movemos as sensações experimentadas pelos órgãos de sentidos, necessárias à decodificação e compreensão das mensagens codificadas sob a forma alfabética e, do mesmo modo que quando se lê na tela, a decodificação alfabética costuma ser um ato silencioso em um corpo estático. Ler é uma ação simultaneamente física e mental. Na verdade, a sensorialidade está presente em ambos os modos de ler, pois o corpo se manifesta em ambos. Quem chora ou se irrita diante de uma cena televisiva pode também fazê-lo diante de um texto. No entanto, o cinema tem possibilidade de oferecer uma experiência mais rica e sensorial do que a leitura. Além disso, a favor dos usos de recursos imagéticos e auditivos, podemos dizer que a sonoplastia presente nas adaptações televisivas pode atingir o físico, o que não se consegue com a leitura, a não ser de forma imaginativa.

É preciso ainda não desconsiderar que os atos cotidianos do processo de comunicação envolvem situações em que as mensagens só são compreendidas porque os vários modos de comunicar utilizam códigos diversos para que os elementos interajam. Nesse processo, gestos, cores, imagens, expressões, sons e ausências de sons são responsáveis pela inteligibilidade das mensagens, e os agentes dos processos interrelacionam porque aceitam tal conjunto de códigos como legítimos e, por isso, são capazes de estabelecer a colaboração necessária para o estabelecimento da comunicação.

Outro engano com relação às adaptações é pensar que ver filme ou telenovela é fácil e que não se usa a inteligência nesse processo. A decodificação de imagens, em muitos casos, sem dúvida, exige menos esforço e menos preparo do que a decodificação de letras em texto, porém necessita também que o receptor estabeleça relações não-presentes devido à ausência de um narrador que é suprimido, na maioria das adaptações, já que essas se tratam de variantes do gênero dramático. O que é “contado” no livro pode ser sugerido pelas seqüências e conexões imagéticas e, nesse caso, o cinema utiliza recursos inegavelmente interessantes e inovadores que possibilitam ao espectador a imaginação, o raciocínio e o exercício cerebral.

Se pensarmos as adaptações, como querem os teóricos mais desconfiados, apenas como produtos para a classe iletrada e operária, corremos o risco de vê-las como eles pressupõem, como produto inferior e vulgar. Isso se torna muito pouco endossável porque pelos meios de massa, hoje, circulam as mais diversas qualidades de produção que vão desde

o cinema considerado ruim até as mais ricas experiências do chamado cinema-arte. Oferece-se de tudo e, como toda produção artística, há as adaptações boas e as pouco endossáveis.

Cogitamos, ainda, que não se justificam as hierarquias costumeiramente apresentadas, com base na valorização diferenciada dos suportes para a Literatura. Todas as formas de comunicação e de viabilização da cultura devem ser consideradas importantes, sejam elas imagéticas, sonoras ou literárias.

Endossamos o interesse em preservar a Literatura como saber alfabético, cuja aquisição pelo livro resguarda, com coerência, a idéia da originalidade do suporte e do texto. Porém, essa postura restritiva é prejudicial para o reconhecimento de outras fontes, de outros suportes e de outras formas de expressão da literatura.

Além disso, uma mesma base narrativa pode dar origem a adaptações variadas, porque também o leitor pode criar imagens diversas no ato de ler, dependendo do momento em que ele se põe em contato com a obra. O leitor de Machado de Assis, no século XIX, não é o mesmo do século XX ou XXI. Também o uso de recursos como a música, a cena, os atores e o contexto pode ser diferente em épocas diferentes. Isso ocorre porque o livro oferece muitos signos que podem ser trabalhados pelos adaptadores. Os cineastas escolhem, adaptam, eliminam, acrescentam elementos e os resultados podem ser bons sem ser “fiéis ao original”. Porém, é preciso considerar que adaptações para tela e Literatura são artes diferentes, utilizam recursos diversos e variados e, por isso, também conseguem efeitos diferentes sobre o receptor, e que, assim como obras literárias são transformadas em telenovelas, minisséries ou filmes, comprovamos a existência da apresentação desses produtos também em livros.

A pressuposta fidelidade reivindicada na relação entre Literatura e adaptações não acontece do mesmo jeito que entre outras artes. As adaptações literárias para teatro, com suas inovações sempre foram bem-vindas, como o foram as adaptações de romances para ópera. As restrições quanto aos meios televisivos, como os filmes, as novelas e as minisséries – para ficar apenas naqueles com os quais trabalhamos – acontecem, provavelmente, devido ao meio que os dissemina, no caso, os midiáticos. Conforme já discutimos largamente no Capítulo I, tais meios são erroneamente tomados, muitas vezes, como negativos e disseminadores de cultura “inferior”, direcionada para receptores “inferiores”.

Muitos dos recursos utilizados pelos livros na divulgação da Literatura possuem referentes nas adaptações. Podemos citar os recursos paratextuais. O livro traz prefácio, ilustrações, capa, contracapa, entrevistas com o autor ou leitores renomados e comentários sobre a obra. O cinema usa cartazes, e, hoje, graças ao *making off*, também usa seqüências não-filmadas, versão não-definitiva, comentários, cenas não-incorporadas ao produto final

que são apresentadas junto com a versão definitiva, num diálogo com o receptor, que também passa a compreender criticamente a indústria cinematográfica e seus processos de produção. O cinema produz, ainda, paratextos como brinquedos e roupas, além da alusão de cineastas a objetos presentes em outros filmes, minisséries ou telenovelas, o que é muito comum na produção da *Rede Globo*. Um exemplo é a revitalização de personagens de sucesso de uma telenovela em outras telenovelas. Recentemente, a telenovela *Belíssima* ressuscitou *Jamanta*, personagem de sucesso do folhetim eletrônico *Torre de Babel*. Também o programa *Casseta & Planeta* parodia as telenovelas em quadros engraçados, como o fazia em “A merreca”, paródia de “América” e no quadro humorístico “*Baleíssima*” em que Bussunda, um dos componentes da trupe, parodia a modelo da abertura de *Belíssima*.

Assim como a Literatura utiliza recursos tais como intertextualidade, paródia, paráfrase e citação, também o cinema faz remissões a outros produtos culturais e aos próprios produtos cinematográficos e dentre esses destacamos o metacinema ou as bricolagens, pois é possível que uma produção cinematográfica critique, explique, releia ou elogie outros filmes, retomando-os de diversos modos.

Enfim, as adaptações podem, ainda, enriquecer a obra literária, dado que são leituras e releituras. Desse modo, a contribuição que a televisão pode dar à Literatura não deve ser desperdiçada, sob pretextos pouco produtivos, preconceituosos e limitantes do acesso ao conhecimento e à cultura geral.

Para reforçar, sobretudo a pertinência de nossa insistência em estudos sobre a recepção da Literatura nas demandas de hoje, consideramos que, pelas respostas dos 402 vestibulandos a uma das questões de nossa pesquisa, a Questão 28¹⁸², os jovens valorizam tanto os meios tradicionais quanto os alternativos para o acesso ao conhecimento da obra literária, sendo que, em alguns casos, as respostas mostram que há preferência por esses últimos, em detrimento da leitura da obra.

Os questionários foram aplicados nos dias das provas dos vestibulares, em frente aos vários prédios nos quais essas estavam sendo realizadas, no horário de saída dos vestibulandos. Contou-se com a disponibilidade voluntária dos candidatos de responderem à entrevista, depois de lhes termos exposto o tempo que gastariam para responder, o tipo de pesquisa e o destino que seria dado às respostas. Para todos os respondentes, foram preservados o anonimato e o sigilo das informações. A abordagem foi feita tentando abranger

¹⁸² Propusemos aos vestibulandos o seguinte: “Marque 3 dos itens abaixo, por meio dos quais você tem mais contato com a Literatura, numerando-os em ordem crescente de importância”.

candidatos a todos os cursos, motivo por que, ao final, para completar a cota desejada para cada curso, houve uma alteração no perfil da abordagem: passamos a interrogar primeiro sobre o curso a que se candidatavam, antes de solicitar que respondessem ao questionário, e recusamos aqueles cuja demanda já havia sido preenchida. Esses cuidados foram tomados para garantir a credibilidade nos dados e a abrangência necessária para que a diversidade pudesse ser contemplada, mesmo que considerássemos nossa amostra como pertinente por ser teoricamente homogênea: todos fizeram o Ensino Médio, prestavam exame vestibular para a mesma instituição, tiveram acesso ao mesmo programa de estudo, devendo estar inteirados sobre as obras literárias indicadas. Além disso, consideramos um fator relevante: quase todos os vestibulandos pertencem a uma faixa etária comum, portanto, sujeitos a efeitos semelhantes dos meios de contato com a literatura.

A manifestação da resposta obedeceu a dois critérios: o entrevistador anotava para o entrevistado ou esse o preenchia. Oferecemos-lhes a opção, e eles escolheram aquela que melhor lhes adequasse. Observamos cuidadosamente aos entrevistados que não deveriam consultar nada e nem perguntar a outras pessoas. Insistimos, ainda, na importância das respostas como dado e por isso que fossem as mais honestas possíveis. Seis aplicadores treinados, sob nossa coordenação e observação atenciosa, auxiliaram-nos no processo de abordagem e aplicação dos questionários em todas as fases, de que também participamos, fazendo entrevistas e controlando a entrega das respostas. Mesmo assim, alguns questionários desapareceram no ato da aplicação e os consideramos como não respondidos, excluídos daqueles considerados computáveis.

O objetivo de trabalhar com a classificação de 1 a 3 da importância dos meios, conforme a questão solicitava, não foi respeitado porque alguns respondentes apenas fizeram um X na área delimitada para a numeração ou marcaram todos os meios sugeridos. Desse modo, decidimos coletar todas as informações e ordená-las pela incidência geral de cada um dos meios, que é também uma demonstração dos entrevistados pela preferência, e compararmos as três coletas.

Na primeira etapa do vestibular da UFMG, cujo número de entrevistas foi 102, o Meio 1 (novelas, minisséries, seriados, vídeos na TV) e o Meio 2 (aulas de Literatura) são os mais apontados pelos vestibulandos, e tais respostas representam respectivamente 52% e 49% do total de entrevistas válidas. A seguir, jornais e revistas (Meio 7) atingem 46% das preferências, 3% a mais do que leitura das obras literárias, conforme o Quadro 16.

QUADRO 16 -Meios utilizados para contato com a literatura apontados pelos vestibulandos							
Evento ⇒	UFMG – 1ª etapa		UFMG – 2ª etapa		PUC–Minas 2º semestre		Total de número de vezes que os meios foram citados
Tipos de meios ↓							
Meio 1 Novelas, filmes minisséries, seriados, vídeos na TV	53	52%	94	57,7%	90	65,7%	237
Meio 2 Aulas de literatura	50	49%	102	62,6%	58	42,3%	210
Meio 3 Programas de TV como os da Rede Minas	26	25,5%	44	27%	54	38,4%	124
Meio 4 Teatro	19	18,6%	33	20,2%	36	26,3%	88
Meio 5 Letra de música	38	37,2%	68	41,7%	66	48,2%	172
Meio 6 Leitura de obras literárias	44	43%	94	57,7%	55	40%	193
Meio 7 Jornais e revistas	47	46%	71	43,6%	76	55,5%	194
Meio 8 Conversas	8	7,8%	45	27,6%	43	31,4%	96
Meio 9 Palestras	11	10,8%	21	12,9%	30	21,9%	62

Já na segunda etapa, foram realizadas 163 entrevistas. O Meio 2 – aulas de Literatura – sobe para o primeiro lugar. Coincidentemente, o conhecimento da obra literária pelos meios televisivos apresenta quase o mesmo número de respondentes que declaram usar a leitura de obras literárias: o primeiro, com 57,7% e o segundo com 57,6 %. Foram muitos os que declaram ter contato com a Literatura por intermédio da música (41,7%), e de jornais e revistas (43,6%). Essa diferença acentuada na preferência pelas aulas de Literatura e pela leitura da obra literária tem a ver com o próprio perfil da prova de vestibular da UFMG com relação às obras literárias. Na segunda etapa do concurso, as questões de Literatura são abertas, e a prova é obrigatória para todos os candidatos. Parece haver um investimento maior dos meios escolares para o contato com a Literatura pelos candidatos. O melhor seria pensar que, nessa etapa, estão os alunos que utilizam mais os meios escolares e tradicionais em sua aquisição de conhecimento das obras indicadas e detêm maior fluência como leitores, como é de se deduzir pelo perfil dos dados. Por isso, essa análise será mais bem trabalhada no Capítulo III, pois eles efetivam a necessidade de observação dos espaços de veiculação da Literatura observados nesta tese.

*Acho que os anos irão se passar
com aquela certeza
que teremos no olho
novamente a idéia de sairmos do poço
da garganta de um fosso
na voz de um cantador*

José Ramalho

CAPÍTULO III

NO EMBALO DA CANÇÃO:

A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA COMO SUPORTE

CONTEMPORÂNEO DO TEXTO LÍRICO

*Fala-se muito que vivemos numa era pouco propícia à poesia. Não obstante, o poeta conserva o fascinante prestígio que advém da magia da palavra, indissoluvelmente associada à linguagem e ao raciocínio poéticos. O seu exemplo não só se propaga, como também cala fundo. Isso é tão verdadeiro hoje, como o foi no passado, embora muitos ignorem que não existe civilização sem poesia.*¹⁸³

Florestan Fernandes

3.1. Considerações preliminares

Este capítulo foi planejado para tratar preferencialmente da relação entre letra de música e poesia utilizando três grandes nomes da cultura brasileira que teriam transitado com muita harmonia pelos espaços da Literatura e da música: Caetano Veloso, Chico Buarque e Vinícius de Moraes. Planejávamos, por meio da análise de suas letras de música e de suas produções em livros, estabelecer uma discussão que nos levasse a situar melhor o papel do compositor de letras de canções perante a estrutura canônica e acadêmica, que define o que pode ser Literatura e o que não pode; quem merece ser considerado poeta e a quem não se deve atribuir tal conceito; o que é considerado poesia e o que não figuraria no conjunto de produções poéticas. Essas discussões talvez fossem úteis para que elucidássemos o papel do letrista na produção de textos responsáveis pela reflexão cotidiana na sociedade, por meio da composição lírica e, assim, o reconhecêssemos a partir de sua missão como poeta popular. Isso também facilitaria a compreensão da inexistência de parâmetros definidores dos limites entre poesia e letra de música e, então, tais discussões seriam capazes de facilitar a eliminação de preconceitos contra o letrista, possibilitar-lhe alçar à condição de poeta – o que na verdade nos parece ser – e elevar, assim, as letras das canções ao mesmo patamar da poesia. Porém, os resultados das pesquisas que antecederam este capítulo nos levaram à constatação da

¹⁸³ FERNANDES. In CAMARGO, s/d., p. 21.

necessidade de expandirmos nosso debate para o campo cultural, ao invés de restringirmos a discussão ao campo estético e à exegese de letras de música, embora esses sejam também de urgência.

Tais resultados – obtidos a partir das análises das respostas dos vestibulandos entrevistados na primeira etapa do vestibular da UFMG, das listas de indicação de obras para os vestibulares dessa universidade e da PUC-Minas, e das obras utilizadas na produção de programas televisivos - apontaram para o fato de que não há um consumo muito evidente de livros de poesia nesses espaços. Essa constatação foi decisiva para que norteássemos uma pesquisa mais acurada a respeito da música popular brasileira e de sua capacidade de manter a coletividade em contato com o lirismo, à revelia das discussões acadêmicas sobre o que seja ou não poesia, poeta ou Literatura. Também o alto índice de consumo de música pela juventude, a se comprovar pelos fãs clubes, enormes índices de vendagem de CDs e lotação de shows de cantores e bandas das mais diversas épocas e estilos, contribuiu para que pensássemos a música popular brasileira como um elemento que deve ser mais bem estudado, já que se trata de uma expressão cultural, literária e artística capaz de atingir, de modo democrático, uma larga faixa da população. Além disso, ela exerce um papel decisivo de manutenção da poesia, principalmente nas faixas etárias e sociais, nas quais o gosto pelo livro não tem alcançado êxito significativo.

Assim, sem perder de rumo o interessante debate a respeito das questões estéticas relacionadas ao campo específico de cada uma das expressões – poesia e letra de música – e seus suportes específicos, ao invés de nos atentarmos à exegese das composições de três letristas-poetas, como antes pensávamos, nós nos dedicaremos ao estudo do fenômeno da disseminação lírica por meio da música na cultura brasileira.

3.2. Poesia: por onde andaré essa melodiosa senhora?

Os dados que apresentaremos agora e que são utilizados como arquivo nesta tese não são muito animadores, se quisermos defender a presença da poesia nos espaços legitimados e no mercado. A presença de obras líricas nas listagens com que lidamos é precária em todos os casos observados: entre as obras literárias usadas na produção de programas de televisão pesquisados; entre os livros de Literatura Brasileira indicados pelos vestibulares da UFMG e da PUC-Minas; e na lista de livros indicados pelos vestibulandos entrevistados.

Em se tratando das obras literárias utilizadas para a produção de telenovelas, minisséries e filmes, a evidência da não-presença de obras líricas é surpreendente:

simplesmente elas não aparecem. Dentre as 459 telenovelas produzidas, 170 foram adaptações, releituras, *remakes*, inspiração, e outros tipos de usos que são feitos da Literatura, cuja maior presença é de romances, seguida pelas peças teatrais. A telenovela aparece em terceiro lugar; e em quarto, a radionovela. Percebemos, em todos os casos, a preferência pelas espécies do gênero narrativo, o que nos parece coerente com o tipo de programação que é o folhetim eletrônico. No Quadro 17, organizado a partir da coleta de dados sobre as telenovelas de oito emissoras de TV brasileiras, no período de 1963 a 1997, fica bem evidente a ausência do gênero lírico.

QUADRO 17 – Gêneros das obras utilizadas para telenovelas									
Rede de TV⇒	<i>Record</i>	<i>SBT</i>	<i>Cultura</i>	<i>Bandeirantes</i>	<i>Excelsior</i>	<i>Tupi</i>	<i>Globo</i>	<i>Manchete</i>	Total
Gênero ↓									
Novela	-	1	-	1	1	1	3	1	8
Telenovela	-	2	-	-	-	2	10	1	15
Peça teatral	-	-	2	-	2	2	12	-	18
Radionovela	2	1	-	-	2	2	4	-	11
Romance	5	3	11	1	4	11	25	2	62
Folhetim	-	-	-	-	2	-	-	-	2
Ópera	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Tragédia	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Filme	-	-	-	-	-	-	2	-	2
Conto	-	-	1	-	-	-	4	-	5
Caso especial e filme	-	-	-	-	-	-	2	-	2
Não identificado	-	-	3	-	1	6	-	1	11

Na produção de minisséries e filmes a partir de obras da Literatura, percebe-se um panorama semelhante ao que apresentamos para as telenovelas. Não há nenhuma utilização de obra lírica na produção das minisséries e, no caso dos filmes, apenas a letra de música “As praias desertas” de Tom Jobim serviu de inspiração para o filme homônimo. Também o filme “Insensato coração” foi escrito por Ferreira Gullar, um poeta lírico.

Quanto aos vestibulares das universidades em estudo, o gênero lírico tem representação expressiva nas listas de obras, mas, mesmo assim, chega a ser até quatro vezes inferior à presença do gênero épico, que tem encontrado preferência na escolha dos organizadores dos concursos das duas universidades, pois este representa 71,5% contra 16,4% das obras líricas nas indicações de livros do vestibular da UFMG. Também no vestibular da

PUC-Minas, a maior parte das escolhas (74%) é de cunho narrativo, enquanto o lírico foi indicado apenas 18% das vezes, como se pode ver no Quadro 18.

QUADRO 18 – UFMG e PUC-Minas – Gênero das obras indicadas para os vestibulares pela Comissão Permanente do Vestibular										
Gênero⇒	Lírico	Sermões	Doutrinário/Didático/	Épico	Epistolar	Dramático	Misto	Outro	Não-identificado	Total
Universidade ↓										
UFMG	34	0	1	148	1	12	4	5	2	207
PUC-Minas	51	4	2	209	2	4	2	0	8	282
Total ⇒	85	4	3	357	3	16	6	5	10	489

O consumo de livros de poesia não parece ser evidente, e isso nos levou a concluir que a escolha espontânea de Literatura lírica em livros não está entre as preferências dos consumidores em geral, ou tais preferências não são incluídas nos índices das livrarias e editoras. No entanto, temos bons poetas e boas obras literárias do gênero em catálogo. Além disso, a indicação de livros de poesia para os vestibulares deveria provocar incidência nas pesquisas de mercado, e isso não acontece.

Nesse último caso, uma justificativa poderia ser a de que os jovens, devido ao fato de se indicarem poucas obras em versos, não leiam os livros de poesia, mesmo sendo escolhidos para vestibular. Por isso, aplicamos, em nosso questionário, a questão 13 na qual solicitamos aos candidatos ao vestibular das duas universidades que marcassem o tipo de relação que eles tiveram com as obras escolhidas para o vestibular de 2005, cujos resultados podem ser conferidos nos Quadros 19, 20 e 21.

QUADRO 19 – UFMG – 1ª etapa – Modos de contato com as obras do vestibular						
Nome da obra ⇒ Opções ↓	<i>A eterna privação do zagueiro absoluto</i>	<i>Minha formação</i>	<i>Flor da morte</i>	<i>A roda do mundo</i>	<i>Nove noites</i>	Totais de opções
Leu a obra toda	65	47	66	60	54	232
Leu parte da obra	8	18	7	10	11	54
Leu antes do vestibular	3	7	6	4	3	23
Releu para o vestibular	0	0	0	1	0	1
Desconhecia	5	2	5	5	4	21
Não lerá	10	12	10	10	12	54
Ouviu informações	12	14	11	14	14	65
Não respondeu	4	4	4	3	7	22

O maior número de respostas nas três aplicações de questionários é a de que teriam lido a obra toda, e a opção menos marcada foi a que se refere à releitura das obras. Entre a primeira e a segunda fase do vestibular da UFMG percebe-se que se acentua o número de respondentes que declaram ter lido os livros inteiramente. A diferença entre as formas de contato com as obras líricas e épicas também é muito tênue, o que demonstra que a obrigatoriedade de leitura para o vestibular tem importância decisiva no comportamento do jovem diante do livro.

QUADRO 20 – UFMG – 2ª etapa: Modos de contato com as obras do vestibular						
Nome da obra ⇒ Opções ↓	<i>A eterna privação do zagueiro absoluto</i>	<i>Minha formação</i>	<i>Flor da morte</i>	<i>A roda do mundo</i>	<i>Nove noites</i>	Totais de opções
Leu a obra toda	80	51	72	70	70	343
Leu parte da obra	30	30	22	17	22	121
Leu antes do vestibular	9	3	5	5	4	26
Releu para o vestibular	3	3	3	3	3	15
Desconhecia	12	14	12	13	15	66
Não lerá	10	10	12	12	10	54
Ouviu informações	19	25	23	22	11	100
Não respondeu	1	2	1	1	8	13

Também a diferença entre os que leram a obra toda ou parte dela e os que não leram, em ambas as etapas, reforça que as obras líricas são tão lidas quanto as épicas, quando indicadas para prova.

QUADRO 21 – PUC-Minas – Modos de contato com as obras do vestibular/ 2ª semestre 2005				
Nome da obra ⇒ Opções ↓	<i>Relato de um certo oriente</i>	<i>Laços de família</i>	<i>O livro das ignoranças</i>	Totais de opções
Leu a obra toda	47	45	48	140
Leu parte da obra	14	18	14	46
Leu antes do vestibular	10	13	10	33
Releu para o vestibular	3	4	4	11
Desconhecia	18	14	15	47
Não lerá	29	27	12	68
Ouviu informações	22	21	20	63
Não respondeu	12	10	11	33

Os vestibulandos da PUC-Minas também demonstraram que o gênero interfere pouco na disposição de leitura da obra indicada, pois leram inteiramente ou em parte todos os livros, com uma incidência pouco diferenciada. Com relação ao comportamento do jovem quanto ao modo de aproximação das obras, oferecemos, no questionário, opções nas quais pudessem marcar se compraram o livro novo ou usado, se tomaram emprestado da biblioteca ou de amigos, se xerocaram ou copiaram da internet e, ainda, se não conseguiram ter contato com a obra, cujos resultados estão nos quadros 22, 23 e 24. Em boa parte dos casos, entre 21,6 e 22,5% dos candidatos da primeira etapa do Vestibular- UFMG disseram ter copiado obras por meio do xerox. Já para os candidatos da segunda etapa, esse número sobe para 35,6 a 38,7%. Isso classifica a cópia xerocada como a segunda forma mais citada de se conseguir a obra e, em primeiro lugar, aparece a compra do livro, mas cuja incidência de respostas, embora razoavelmente alta nas duas aplicações de questionários aos vestibulandos da UFMG, não chega à metade dos entrevistados. Esse fato é também percebido na aquisição dos livros para o vestibular da PUC-Minas pelos vestibulandos, de acordo com o Quadro 24.

QUADRO 22 – UFMG – 1ª etapa – Formas de contato com o livro indicado										
Nome das obras ⇒	<i>A eterna privação do zagueiro absoluto</i>		<i>Minha formação</i>		<i>Flor da morte</i>		<i>A roda do mundo</i>		<i>Nove noites</i>	
Modo de aproximação das obras ↓										
Aquisição do livro novo	33	32,4%	34	33,3%	28	27,5%	28	27,5%	28	27,5%
Aquisição do livro usado	2	2,0%	2	2,0%	3	2,9%	2	2,0%	3	2,9%
Aquisição por meio de empréstimo em bibliotecas	21	20,6%	20	19,6%	20	19,6%	18	17,6%	17	16,7%
Aquisição por meio de	8	7,8%	7	6,9%	9	8,8%	10	9,8%	9	8,8%

empréstimo com amigos										%
Aquisição por meio de cópias xerográficas	22	21,6%	23	22,5%	23	22,5%	23	22,5%	23	22,5%
Aquisição por meio de cópias da internet	2	2,0%	2	2,0%	2	2,0%	2	2,0%	1	1,0%
Não conseguiu	11	10,8%	11	10,8%	10	9,8%	12	11,8%	14	13,7%
Outros	2	2,0%	2	2,0%	2	2,0%	2	2,0%	2	2,0%
Não respondeu	1	1,0%	1	1,0%	5	4,9%	5	4,9%	5	4,9%
Total	102	100%	102	100%	102	100%	102	100%	102	100%

Esse desapego ao livro como objeto a ser guardado e como bem adquirido aponta para o desinteresse pelo cultivo da preservação da leitura. A cópia xerox, até pelo modelo e formato que tem, não se adequa ao padrão tradicional de ordenação dos livros nas estantes e termina por ser descartável após o processo de utilização. Também os livros emprestados serão devolvidos e não incidem diretamente no mercado editorial.

QUADRO 23 – UFMG – 2ª etapa - Formas de contato com o livro indicado										
Nome das obras ⇒ Modo de aproximação das obras ↓	<i>A eterna privação do zagueiro absoluto</i>		<i>Minha formação</i>		<i>Flor da morte</i>		<i>A roda do mundo</i>		<i>Nove noites</i>	
	Aquisição do livro novo	38	23,3%	34	20,9%	33	20,2%	32	19,5%	31
Aquisição do livro usado	1	0,6%	2	1,2%	9	5,5%	10	6,1%	9	5,5%
Aquisição por meio de empréstimo em bibliotecas	24	14,7%	20	12,3%	16	9,8%	15	9,2%	17	10,4%
Aquisição por meio de empréstimo com amigos	19	11,7%	21	12,9%	18	11,0%	19	11,7%	18	11%
Aquisição por meio de cópias xerográficas	63	38,7%	58	35,6%	62	38,0%	62	38,0%	61	37,4%
Aquisição por meio de cópias da internet	0	0%	2	1,2%	1	0,6%	1	0,6%	1	0,6%
Não conseguiu	7	4,3%	16	9,8%	13	8%	14	8,6%	14	8,6%
Outros	9	5,5%	8	4,9%	8	4,9%	7	4,3%	8	4,9%
Não respondeu	2	1,2%	2	1,2%	3	1,8%	3	1,8%	4	2,5%
Total	163	100%	163	100%	163	100%	163	100%	163	100%

QUADRO 24 – PUC-Minas – Formas de contato com o livro indicado						
Nome das obras ⇒	<i>Relato de um certo oriente</i>		<i>Laços de família</i>		<i>O livro das ignoranças</i>	
Modo de aproximação das obras ↓						
Aquisição do livro novo	14	10,2%	15	10,9%	16	11,7%
Aquisição do livro usado	2	1,5%	3	2,2%	2	1,5%
Aquisição por meio de empréstimo em bibliotecas	28	20,4%	32	23,4%	26	19,0%
Aquisição por meio de empréstimo com amigos	20	14,6%	17	12,4%	23	16,8%
Aquisição por meio de cópias xerográficas	9	6,5%	12	8,7%	11	8,0%
Aquisição por meio de cópias da internet	7	5,1%	9	6,6%	8	5,8%
Não conseguiu	42	30,7%	34	24,8%	38	27,7%
Outros	8	5,8%	11	8,0%	8	5,8%
Não respondeu	7	5,2%	4	3,0%	5	3,7%
Total	137	100%	137	100%	137	100%

Porém, os mesmos jovens que responderam ter lido as obras líricas e épicas com a igual incidência parecem preferir outros gêneros que não o lírico, em todos os casos analisados: ao indicarem-nas para o vestibular, ao apontarem a obra preferida e ao elegerem as melhores. Com relação a esse último aspecto, pelo fato de termos deixado três lacunas para que fossem preenchidas em cada questionário, esperávamos obter, para a 1ª etapa, 306 nomes de obras, para a 2ª, 489; e para o vestibular da PUC-Minas, 411. Mas muitos vestibulandos deixaram de apontar as obras e não obtivemos o número de indicações desejado. A diferença entre o número esperado de citações e o número alcançado, conforme se pode ver no Quadro 25, é muito elevada e isso nos leva a crer que os jovens citam poucas obras porque não as conhecem ou delas não se lembram.

QUADRO 25– Total de nomes de autores apontados pelos vestibulandos como melhores obras da Literatura				
Momentos da pesquisa ↓	Quantidade de nomes citados	Incidências de nomes citados	Total esperado de citações	Diferença entre o total esperado de citações e as incidências de citações
UFMG – 1ª etapa	44	59	306	247
UFMG – 2ª etapa	138	213	489	276
PUC-Minas	72	83	411	328

Não há muita preferência pelo gênero lírico em nenhuma das etapas de aplicação dos questionários, pois das 44 obras citadas na primeira etapa, somente quatro são líricas; entre as 138 apontadas pelos vestibulandos na segunda etapa, apenas 12 e o fato se repete nas indicações dos vestibulandos da PUC-Minas, dentre as quais apenas três obras das 72 citadas representam esse gênero (Quadro 26).

QUADRO 26 – UFMG e PUC-Minas – Comparação entre os gêneros das obras indicadas como melhores pelos vestibulandos			
Momentos da pesquisa ↓	Outros gêneros	Gênero lírico	Total indicado
UFMG – 1ª etapa	40	4	44
UFMG – 2ª etapa	126	12	138
PUC-Minas	69	3	72

Também dentre as obras e autores que os vestibulandos disseram que indicariam para o vestibular, em resposta à questão em que solicitamos a citação de cinco obras para o vestibular da UFMG e três para o vestibular da PUC-Minas, a presença do gênero lírico é pequena e está demonstrada no Quadro 27; sendo que apenas na 2ª etapa há uma acentuação no número de indicações de obras e autores líricos.

QUADRO 27 – Comparação entre os gêneros das obras indicadas pelos vestibulandos para o vestibular						
Momentos da pesquisa ↓	Outros gêneros		Gênero lírico		Total indicado	
	Obras	Autores	Obras	Autores	Obras	Autores
UFMG – 1ª etapa	56	37	4	5	60	42
UFMG – 2ª etapa	152	79	24	19	176	98
PUC Minas	86	49	9	11	95	60

Diante dos resultados obtidos na primeira etapa do vestibular da UFMG, que demonstravam a pouca presença de obras do gênero lírico, decidimos, no questionário da segunda etapa da UFMG e do vestibular da PUC-Minas, pedir aos candidatos que apontassem obras e autores de poesia que conhecessem. Pelo próprio sentido do verbo “conhecer”, o livro indicado não deveria, necessariamente, ter sido lido, motivo por que deixamos dez espaços para autor e dez para obras, nos quais o entrevistado poderia anotar tanto o nome da poesia, isoladamente, quanto o nome da obra inteira. Com essa questão, queríamos elucidar se a

pouca ou nenhuma indicação pelos vestibulandos de obras e autores do gênero lírico para o vestibular, como melhor obra da literatura ou ainda como autores prediletos, seria apenas uma questão de opção e de gosto pessoal ou de desconhecimento. Os resultados, presentes nos Quadros 28 e 29 demonstram que a questão da leitura de obras líricas precisa ser cuidadosamente repensada, pois essa é a mesma população que declara ter contato com a Literatura por meio da música e, no entanto, quase não cita obras e autores de poesia,. De acordo com as respostas dos entrevistados da primeira etapa do vestibular da UFMG, as letras de música se situam em 5º lugar como meio de contato com a literatura; na segunda etapa, esse item atinge o 4º lugar nas escolhas; já no vestibular da PUC, ocupa o 3º lugar, só perdendo para novelas, filmes minisséries, seriados e vídeos na TV que ocupa o 1º lugar, e jornais e revistas, que ficam em 2º lugar, como já demonstramos.

QUADRO 28 – UFMG – 2ª etapa – Número de obras e autores líricos citados pelos vestibulandos							
	Pertencentes ao gênero lírico	Pertencentes a outros gêneros	Desconhecidos	Espaços não-preenchidos	Número esperado de citações	Número efetivo de citações	Nulos
Autores	225	23	3	1259	1630	251	120
Obras	227	33	23	1227	1630	283	120

O Quadro 28 resume os números de obras e autores líricos indicados pelos vestibulandos da segunda etapa do vestibular da UFMG. A primeira observação crítica é a alta porcentagem de espaços deixados em branco (77,2%, para autores e 75% para obras), descontados dez dos 200 questionários levados a campo e que se incluem entre os nulos, pois por falha mecânica do xerox, faltou a página referente a tal questão. Também é notável a citação de autores e obras não-pertencentes ao gênero lírico e de obras as quais não conseguimos identificar e preferimos relacioná-las como desconhecidas. No conjunto dessas obras e autores, há relevância na indicação de nomes canônicos presentes em vestibulares recentes, o que justifica o fato de Henriqueta Lisboa e Ricardo Aleixo e Edmilson terem sido os autores mais citados, juntamente com suas obras, *Flor da morte* e *A roda do mundo*, respectivamente. Também poetas e obras do vestibular da UFMG, realizado em 2004, foram bem lembrados. *Broquéis*, com nove indicações, e *Glaura*, com 14, fizeram com que autores pouco cultuados pela juventude também alcançassem representatividade entre as citações, sendo que Silva Alvarenga aparece quatro vezes e Cruz e Souza, sete. Fora esses casos

especiais, Vinícius de Moraes (oito vezes), Manuel Bandeira (13), Cecília Meireles e Castro Alves (seis) e Carlos Drummond de Andrade (42) foram os mais lembrados.

QUADRO 29 – PUC-Minas –Número de obras e autores líricos citados pelos vestibulandos							
	Pertencentes ao gênero lírico	Pertencentes a outros gêneros	Desconhecidos	Espaços não-preenchidos	Número esperado de citações	Número de citações	Nulos
Autores	88	8	5	1259	1360	101	0
Obras	70	14	22	1254	1360	106	0

Pelo Quadro 29, Podemos ver que o panorama das respostas dos vestibulandos da UFMG e da PUC-Minas, no Quadro 29, se comparado, não é muito diferente um do outro, embora o resumo numérico aponte para uma incidência ainda mais alta de espaços não-preenchidos (92,5% para autores e 92,2% para obras). Se considerarmos que utilizamos 137 questionários, não chegamos a obter nem uma citação de obra e de autor por candidato. Aqui também prevalece a opção pelos autores canônicos e indicados nos vestibulares, a se confirmar principalmente pela citação do poeta Manoel de Barros na lista de obras da PUC naquele vestibular, que foi citado nove vezes pelos vestibulandos, com sua obra *O livro das ignorâncias*, a mais lembrada (dez vezes). Além desses, a preferência por Carlos Drummond de Andrade (20 vezes) e Henriqueta Lisboa (sete) confirma a interferência de autores indicados em vestibulares nas escolhas e lembranças dos candidatos. O fato de Vinícius de Moraes ter sido citado 24 vezes pelos vestibulandos da PUC-Minas, acrescido de sua citação também pelos vestibulandos da UFMG, representa um gosto diferenciado dos demais casos: esse autor foi indicado apenas uma vez para o vestibular da UFMG, em 1993, e duas vezes para o da PUC, em 1972, portanto, distante da referência dos vestibulandos, pelo menos por meio do concurso em questão.

Os espaços escolares e a universidade, por meio do vestibular, interferem de forma decisiva nas escolhas dos estudantes em se tratando de livros para leitura. Há um número elevado de indicações de autores e obras relacionados com os livros didáticos e com a lista de obras para o vestibular, motivo por que a listagem de obras e autores resultada das citações dos vestibulandos aponta para uma preferência canônica. Praticamente não há escolhas de obras e autores contemporâneos, a menos que esses estejam coincidentemente na lista de vestibular, como é o caso de Ricardo Aleixo e Edmilson de A. Pereira, com a obra *A roda do*

mundo. A surpreendente supremacia da escritora Henriqueta Lisboa, em segundo lugar das citações como poeta, e sua obra *Flor da Morte* com o maior número de indicações (58), parece-nos decorrência de sua presença no vestibular em questão, já que, embora ela seja escritora de relevância, estava sendo reverenciada pela primeira vez no vestibular e não tem sido muito evidenciada nos espaços escolares. De um modo geral, a alta presença do cânone da poesia na lista de citação dos respondentes nos remete ao bom gosto de suas escolhas, mas sugere cuidado: se as preferências dos jovens continuam sendo as obras e os autores mais antigos, a tradição está sendo mantida, como se prevê nos espaços escolares, porém, se não há citação de poetas e composições novos, essa tradição pode não estar sendo renovada. Esse cenário nos pareceu bem diferente quando solicitamos que indicassem letras de música e compositores, pois lá estão nomes bem atuais, como veremos adiante.

Na listagem de nomes e obras apontados pelos vestibulandos também se pode perceber um certo desconhecimento quanto ao gênero, pois muitas das citações não pertencem ao lírico, como ressaltamos no Quadro 28 e 29. O Quadro 30 apresenta todas as citações dos jovens vestibulandos..

QUADRO 30 – UFMG e PUC- Minas – Autores e obras líricas citados pelos vestibulandos					
Autores			Obras		
Nº	Nomes	indicaçõesN. de	Nº	Nomes	indicaçõesN. de
1	Adélia Prado	1	1	<i>35 anos de Jornal Nacional</i>	1
2	Alphonsus de Guimarães	4	2	<i>E agora, José</i>	5
3	Aluísio Azevedo	2	3	<i>A balada do cárcere de Reading</i>	1
4	Álvares de Azevedo	4	4	<i>A casa</i>	1
5	Arnaldo Antunes	1	5	<i>A cinza das horas</i>	1
6	Augusto dos Anjos	7	6	<i>A dama das camélias</i>	1
7	Baudelaire	2	7	<i>A droga da obediência</i>	1
8	Bernardo Carvalho	1	8	<i>A educação pela pedra</i>	1
9	Bernardo de Guimarães	1	9	<i>A idade da razão</i>	1
10	Bruna Lombardi	1	10	<i>A poesia de Manuel Bandeira</i>	1
11	Camões	10	11	<i>A República</i>	1
12	Carlos D. de Andrade	62	12	<i>A roda do mundo</i>	33
13	Castro Alves	9	14	<i>Memórias P. de Brás Cubas</i>	1
14	Cecília Meireles	8	15	<i>A rosa do povo</i>	1
15	Chico Buarque	2	16	<i>Agosto</i>	1
16	Clarice Lispector	9	17	<i>Alguma poesia</i>	1
17	Cora Coralina	1	18	<i>Amar</i>	1
18	Cruz e Sousa	8	19	<i>Amar amaro</i>	1
19	Dante	1	20	<i>Antologia poética</i>	8
20	Edgar Allan Poe	1	21	<i>Antologia Poética de Carlos D. de Andrade</i>	9

21	Edmilson de A. Pereira	1	22	<i>Antologia poética de Florbela Espanca</i>	2
22	Emily Bronte	1	23	<i>As profecias de um ex-ateu</i>	1
23	Eu	1	24	<i>Através do meu espelho</i>	1
24	Fernando Pessoa	6	25	<i>Auto-retrato</i>	1
25	Fernando Pessoa e heterônimos	1	26	<i>Auto da barca do Inferno</i>	1
26	Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)	1	27	<i>Autopsicografia</i>	1
27	Ferreira Gullar	1	28	<i>Belo belo</i>	1
28	Florbela Espanca	4	29	<i>Boa noite</i>	1
29	Gabo	1	30	<i>Brejo das almas</i>	2
30	Gil Vicente	1	31	<i>Broquéis</i>	9
31	Goethe	1	32	<i>Bumerang</i>	1
32	Gonçalves Dias	1	33	<i>Cadeira de balanço</i>	1
33	Graciliano Ramos	1	34	<i>Caderno H</i>	2
34	Gregório de Matos	1	35	<i>Calabar</i>	1
35	Guimarães Rosa	4	36	<i>Canção do exílio</i>	1
36	Heinrich Heine	1	37	<i>Cantos da solidão</i>	1
37	Henriqueta Lisboa	53	38	<i>Carnaval</i>	1
38	Hilda Hilst	1	39	<i>Cartas chilenas</i>	1
39	Homero	1	40	<i>Cem anos de solidão</i>	1
40	Ignácio de Loyola Brandão	1	41	<i>Cine-olho</i>	2
41	Inglês de Sousa	1	42	<i>Claro enigma</i>	1
42	Isabel Allende	1	43	<i>Coletânea de melhores poesias de Alphonsus de Guimarães</i>	1
43	J.R. Tolkien	1	44	<i>Coletânea dos heterônimos de Fernando Pessoa</i>	1
44	Jean Paul Sartre	1	45	<i>Confidência de Itabirano</i>	1
45	Joachim Ringelnatz	1	46	<i>Confidência</i>	1
46	João Cabral de Melo Neto	1	47	<i>Confissão de Itabirano</i>	1
47	José de Alencar	1	48	<i>Confrontos do campo</i>	1
48	Kafka	1	49	<i>Contos amazônicos</i>	1
49	Paulo Leminski	5	50	<i>Coração selvagem</i>	1
51	Lord Byron	1	51	<i>Crônicas e poesias (CDA)</i>	1
52	Lya Luft	1	52	<i>Cruz na porta da tabacaria</i>	1
53	Machado de Assis	3	53	<i>Desejo</i>	1
54	Manoel de Barros	12	54	<i>Distraídos venceremos</i>	3
55	Manuel Bandeira	16	55	<i>Divina Comédia</i>	1
56	Mário de Andrade	1	56	<i>Dom Casmurro</i>	1
57	Mário Lago	1	57	<i>Ein Wintermatchen</i>	1
58	Mário Quintana	4	58	<i>Elegia (CDA)</i>	1
59	Naiara Moraes	1	59	<i>Elegia de 1968</i>	1
60	Olavo Bilac	1	60	<i>Eneida</i>	1
61	Oscar Wilde	1	61	<i>Eros e Psique</i>	1
62	Osvald de Andrade	4	62	<i>Erro de Português</i>	1
63	Pablo Neruda	1	63	<i>Espumas flutuantes</i>	2
64	Patativa do Assaré	1	64	<i>Estrela da manhã</i>	1
65	Pedro Bandeira	1	65	<i>Estrela da vida inteira</i>	4
66	Platão	1	66	<i>Eu</i>	1
67	Ricardo Aleixo e Edmilson	20	67	<i>Eva Luna</i>	1
68	Ricardo Aleixo	1	68	<i>Farewell</i>	1
69	Robert Frost	1	69	<i>Fausto</i>	1
70	Roberto (?)	1	70	<i>Feliz Ano Velho</i>	1
71	Rubem Fonseca	1	71	<i>Ficções do interlúdio</i>	1
72	Shakespeare	2	72	<i>Flor da morte</i>	58
73	Silva Alvarenga	5	73	<i>Flores do mal</i>	1
74	Thiago Antônio de Mello	1	74	<i>Fogo morto</i>	1
75	Tomás Antônio Gonzaga	1	75	<i>Glaura</i>	16

76	Vinícius de Moraes	33	76	<i>Grande sertão: veredas</i>	2
77	Virgílio	1	77	<i>Há uma gota de sangue em cada poema</i>	1
78	Não conhece poesia	10	78	<i>Iliada</i>	1
79	Não indicou	2516	79	<i>Iracema</i>	1
80	Nulo	120	80	<i>Ismália</i>	1

81	<i>José</i>	1
82	<i>Laços de família</i>	5
83	<i>Libertinagem</i>	2
84	<i>Livros da UFMG</i>	1
85	<i>Manifesto Pau-Brasil</i>	1
86	<i>Mar morto</i>	1
87	<i>Marília de Dirceu</i>	1
88	<i>Melhores poemas</i> (Vinicius de Moraes)	1
89	<i>Melhores poemas de Manuel Bandeira</i>	1
90	<i>Melhores poemas</i>	1
91	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	2
92	<i>Merda e ouro</i>	1
93	<i>Metamorfose</i>	1
94	<i>Meu anjo</i>	1
95	<i>Minha formação</i>	1
96	<i>Momento</i>	1
97	<i>Morte e vida severina</i>	2
98	<i>Mundo grande</i>	1
99	<i>Não conhece poesia</i>	10
100	<i>Não indicou</i>	2478
101	<i>Não lê poesia</i>	2
102	<i>Não lê livro de poesia</i>	1
103	<i>Não verás país nenhum</i>	1
104	<i>Navio negreiro</i>	4
105	<i>Noite na taverna</i>	1
106	<i>Nove noites</i>	2
107	nulo	120
108	<i>O amor é lindo</i>	1
109	<i>O canto do piaga</i>	1
110	<i>O coronel e o lobisomem</i>	1
111	<i>O cortiço</i>	1
112	<i>O corvo</i>	1
113	<i>O deus negro</i>	1
114	<i>O guarani</i>	1
115	<i>O guardador de rebanhos</i>	1
116	<i>O homem</i>	2
117	<i>O livro das ignoranças</i>	14
118	<i>O morcego</i>	1
119	<i>O morro dos ventos uivantes</i>	1
120	<i>O operário em construção</i>	1
121	<i>O perigo do dragão</i>	1
122	<i>O poema do haxixe</i>	1
123	<i>O ritmo dissoluto</i>	1
124	<i>O uraguai</i>	1
125	<i>O velho da horta</i>	1
126	<i>O véu</i>	2
127	<i>Obra completa de Mário Quintana</i>	1
128	<i>Obra completa de Vinicius de Moraes</i>	2
129	<i>Obras completas</i>	1
130	<i>Os cem melhores poemas do século</i>	1
131	<i>Os escravos</i>	2
132	<i>Os lusíadas</i>	6
133	<i>Paisagem do morto</i>	1
134	<i>Patativa do Assaré</i>	2
135	<i>Pau-Brasil</i>	1
136	<i>Pensar é transgredir</i>	1

		145	<i>Poesia reunida de Adélia Prado</i>	1
		146	<i>Poesias completas (Alberto Caieiro)</i>	1
		147	<i>Poesias completas (Mário de Andrade)</i>	1
		148	<i>Poesias reunidas (Oswald de Andrade)</i>	1
		149	<i>Porquinho da Índia</i>	1
		150	<i>Relato de um certo oriente</i>	1
		151	<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	3
		152	<i>Rosa de Hiroshima</i>	1
		153	<i>Sagarana</i>	1
		154	<i>Sangria de outono</i>	1
		155	<i>Cem razões do mal</i>	1
		156	<i>Senhor dos anéis</i>	1
		157	<i>Sentimento do mundo</i>	16
		158	<i>Só tu</i>	1
		159	<i>Soneto</i>	1
		160	<i>Soneto da fidelidade</i>	15
		161	<i>Soneto de infelicidade</i>	1
		162	<i>Soneto da infidelidade</i>	1
		163	<i>Soneto da separação</i>	1
		164	<i>Soneto do amor</i>	1
		165	<i>Sonetos</i>	1
		166	<i>Sonetos de Vinícius</i>	2
		167	<i>Sonho impossível</i>	1
		168	<i>Talvez</i>	1
		169	<i>Todos de Arnaldo Antunes</i>	1
		170	<i>Três coisas</i>	1
		171	<i>Ubirajara</i>	1
		172	<i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	1
		173	<i>Vaga música</i>	1
		174	<i>Várias (CDA)</i>	1
		175	<i>Versos de Camões</i>	1
		176	<i>Versos íntimos</i>	1
		177	<i>Viagem</i>	1
		178	<i>Viagem/ Vaga música</i>	1
		179	<i>Vida de menina</i>	1
		180	<i>Vidas secas</i>	1
		181	<i>Vou-me embora pra Pasárgada</i>	1

Diante dos resultados obtidos na primeira etapa e na segunda do vestibular da UFMG, em se tratando da permanência do gênero lírico entre os vestibulandos, achamos por bem perguntar a eles a respeito de sua relação com a música, de quais canções, compositores e intérpretes eles se lembravam. Isso foi feito na questão 12, logo após a questão em que solicitávamos que indicassem poesia, livros de poesia e poetas que conhecessem. Pedíamos que citassem títulos de música, discos ou CDs que conhecessem e nomes de compositores ou intérpretes de que se lembrassem. Não solicitamos a distinção entre compositor e intérprete porque, pelo fato de as canções nos chegarem principalmente pela audição, muitas vezes as pessoas ouvem a voz do cantor e a ele associam a autoria.

Utilizamos estratégia idêntica àquela em que solicitávamos nomes de poesia e de poetas, com 10 espaços a serem preenchidos por nome de composição e 10 por nome de autor/intérprete. Mais de 90% dos espaços deixados por nós para citação não foram preenchidos, o que é muito pouco diferente do que aconteceu com a citação de poesias e autores. Aparece também um número acentuado de citações de músicas internacionais e quase todos os autores/intérpretes e músicas/CDs foram lembrados uma só vez. Entre as músicas citadas, as que obtiveram maior incidência chegaram a apenas três vezes (*Oceano*, de Djavan e *Sozinho*, de Peninha). No caso de autor/intérprete, Chico Buarque é o mais citado – 12 vezes – Caetano Veloso é o segundo colocado, tendo sido citado dez vezes. Djavan e Legião Urbana foram citados seis vezes; e Cazuza, cinco.

QUADRO 31 – PUC Minas: Número de músicas populares, CDs, discos e compositores/intérpretes citados pelos vestibulandos.						
	Número de citações nacionais	Número total de citações internacionais	Número total de citações	Não indicaram	Número esperado de citações	Nulos
Compositores /intérpretes	138	37	175	1195	1370	0
Músicas/CDs/discos	122	39	161	1209	1370	0

Os jovens citam pouca música e pouco autor/intérprete talvez porque ouçam mecanicamente, em lugares públicos e nas rádios, sem atentar, muitas vezes, para o encarte que acompanha as edições. Por isso, muitos reclamaram que sabiam a música de cor, mas escapava-lhes da memória o respectivo nome, e nos solicitavam que o disséssemos, o que não era pertinente. Há um repertório, na memória desses vestibulandos, de música popular que é inominado por eles: confundem autor com intérprete e isso nos levou a desprezar tais classificações; não se lembravam dos nomes das músicas ou nem os sabiam, embora cantassem a letra de cor.

Pelo que se pode observar, há uma forte pulverização na indicação de letras de música e de CDs, já que 101 das citações ocorreram apenas uma vez e as duas que foram mais citadas atingiram 3 vezes. Isso demonstra que há maior dissenso nessas escolhas dos candidatos quando não há um direcionamento institucional, pois, quando solicitamos que

indicassem poesia e autores, ocorreram muitas repetições, o que denuncia consenso. Entre as citações de compositores ou intérpretes parece haver uma maior preferência comum, pois há até 12 indicações do mesmo nome (33).

O *Instituto cidadania*, em pesquisa desenvolvida entre os jovens concluiu que, entre os 3500 jovens ouvidos, o estilo musical preferido é o sertanejo.¹ Isso se confirma também pelas pesquisas da ABPD – Associação Brasileira dos Produtores de Discos.² Segundo seus dados de 1998, Zezé di Camargo e Luciano venderam 1,3 milhões do disco *Zezé di Camargo e Luciano*, enquanto *Um sonhador* de Leandro e Leonardo, vendeu 3 milhões. Nomes como Fagner, Chico Buarque, Gal Costa e Zé Ramalho ficaram na faixa dos 100,000 aos 400,000 discos. Nem sempre os grandes nomes da MPB figuram na lista dessa Associação. Entre os maiores vendedores da Polygram, WEA, Sony e BMG/Ariola figuram o grupo É o tchan, Chitãozinho e Chororó, Sandy e Júnior, Banda Eva, Banda Cheiro de Amor, Zeca Pagodinho, Roberto Carlos, Karametade, Martinho da Vila, Fagner, Fábio Júnior, Chiclete com Banana e Elba Ramalho.

Luis Tatit³ explica a questão da adesão ao gênero sertanejo. Para ele, as gravadoras adotam esse tipo de música com o intuito de apresentar temas passionais, esperando compensar o prolongado período de ausência dos temas acentuadamente românticos, durante o período da Tropicália, que também facilitou a aceitação do rock como expressão da música brasileira. Assim, a música caipira do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás ocupou razoável espaço na aceitação pública e o sucesso foi maior do que se esperava, pois tais canções passaram a suprir parte das funções românticas já integradas à coletividade. Isso porque, no Brasil, do início do ano até o período do carnaval, havia uma demanda pelas marchinhas carnavalescas que inundavam as emissoras de rádios e demais meios de comunicação. Acabado o carnaval, o meio do ano era embalado por canções de outros gêneros e temáticas e, nesse contexto, a temática romântica e sentimental sempre ocupava parte importante da fatia do mercado e do gosto popular. Justifica-se, portanto, que o gênero preferido dos jovens, conforme a pesquisa apresentada, seja o sertanejo.

No entanto, embora levemos em conta esse resultado da pesquisa⁴, com uma preferência dos jovens de 14 a 24 anos pelo sertanejo, não é o que se percebe entre os pré-acadêmicos, a partir de nosso questionário. Há uma acentuada variação entre as escolhas, mas nota-se que nomes de compositores relacionados com a MPB ou com uma ala mais requintada

¹ *IstoÉ*, n. 1804, 5 maio 2004. p. 54-60.

² MOURA, 2002, p. 104-110.

³ TATIT, 2004, p. 104-106.

⁴ *IstoÉ*, n. 1804, 5 maio 2004. p. 54-60.

da música popular são os mais citados, a exemplo de Djavan, Caetano Veloso, Chico Buarque, Legião Urbana/Renato Russo e Marisa Monte. Talvez o fato de que o questionário tenha sido aplicado nas imediações da academia, com o objetivo de coletar informações para uma tese de Doutorado – conforme foi esclarecido aos entrevistados e informado no cabeçalho de cada questionário – os respondentes tenham sentido a necessidade de citar nomes que se encontrassem numa linha mais próxima da aceitação acadêmica. Mesmo assim, o fato de se dedicarem a citar esses, e não outros, apresenta uma escolha que aponta para o perfil do vestibulando, com um nível de informação refinado pelo Ensino Médio, portanto, susceptível a interesse por compositores cuja produção de letras seja mais elaborada.

Essa constatação da pouca presença de citação de obras líricas nos espaços pesquisados nos poderia levar a crer que a poesia tivesse desaparecido, e que a sua expulsão sugerida por Platão teria finalmente se concretizado na atualidade. No entanto, isso tudo nos causaria um grande espanto porque estaria contrariando teorias interessantes a respeito das formas de manutenção da memória coletiva. Tais teorias utilizam constantemente, o argumento de que os elementos presentes no gênero lírico, principalmente quando compostos em versos, estão associados às estruturas mnemônicas das culturas ágrafas e prevaleceram mesmo na sociedade da escrita. Também nossa epígrafe inicial de pouco valeria, pois a afirmativa do sociólogo Florestan Fernandes de que não haveria civilização sem poesia estaria desacreditada.

Porém, no nosso entender, essa descrença na permanência do lirismo entre os jovens transformaria em angústia nossa confiança na possibilidade de que os sentimentos e as percepções humanos possam continuar sendo expostos e experimentados por meio da poesia, porque ela os sublima, de modo simbólico, para quem escreve ou lê. Além disso, sabemos o quanto a oralidade ainda é o melhor e o mais influente processo de comunicação contemporâneo e o quanto a poesia se utiliza dela, o que nos remete à técnica coletiva de arquivamento da cultura e do conhecimento, que foi sendo criada pela humanidade. A consciência de que a memória humana é um dos mais corruptíveis e efêmeros arquivos fez com que o homem sentisse a necessidade de armazenar informações para si e para as gerações vindouras, criando artificios para tal.

Mesmo considerando que nós vivemos, atualmente, num momento em que a larga disponibilidade de produtos televisivos e de outras demandas informativas leva o indivíduo à exaustão de informações, essa armazenagem de dados por meio da memorização e da representação imagética não pode ser ignorada, pois a seleção dos fatos memoráveis dependerá da forma como eles se incluirão na nossa memória coletiva e pessoal e da

importância deles para cada um de nós. Embora a capacidade humana tenha alcançado tecnicamente muita eficiência na montagem e na organização de arquivamento físico dos fatos, o ser humano e sua memória não têm essa mesma possibilidade.

Além disso, é necessário que tais representações sejam memoráveis, isto é, que sejam capazes de disponibilizar uma rede de associações na memória humana, de modo a parecerem verossímeis, mesmo diante da consciência de sua inverossimilhança. “A implicação emocional das pessoas face aos itens a lembrar irá igualmente modificar, de forma drástica, suas performances mnemônicas. Quanto mais estivermos pessoalmente envolvidos com uma informação, mais fácil será lembrá-la”⁵ e também aceitá-la, fato que se pode aplicar às técnicas de oferta dos produtos de consumo. Espera-se a adesão do consumidor, que é testada por meio das pesquisas de índice de audiência e de aquisição. É necessário um consenso coletivo para que um produto seja consumido. Assim, a partir dos próprios anseios da coletividade, o produto é moldado, o que a torna, indiretamente, sua co-autora. É preciso repensar a idéia de que os produtos de massa se diferenciam da cultura popular porque, nessa, o povo é produtor e consumidor anônimo e naquela, o produto é para o povo, a coletividade participa da construção dos produtos dos quais parece ser apenas consumidora passiva.

Finalmente, observamos que “uma infinidade de circuitos informais, pessoais, pertencendo à oralidade arcaica, continuará a irrigar as profundezas da coletividade. Ainda que processada por novos métodos, uma grande parte da herança cultural permanecerá”.⁶ Em função dessa herança, desejamos elucidar a permanência da poesia lírica, como importante forma de diálogo dos homens com seus semelhantes e consigo mesmo, na atualidade. Cremos, sobretudo, que é na canção popular que o povo alimenta seu lado emotivo e daí retira as doses diárias de sentimentalismo responsáveis por mantê-lo sensível, mesmo diante da aridez do excesso de racionalidade que impera no mundo em que vivemos.

Vários fatores contribuem para que pensemos desse modo. A sabedoria era representada pelos sumérios como uma cabeça com grandes orelhas, e para os gregos Mnemosina era filha de Urano e Gaia que representavam o Céu e a Terra. Podemos associar a idéia de que a memória para os povos ágrafos era construída a partir da capacidade auditiva, pois ouviam para guardar, para construir a memória. A música associada à canção, portanto, alimenta a formação do conhecimento e da sabedoria cotidiana e, desse modo, a da cultura. Segundo Edgar Morin, ⁷ser poético, enfim, não equivale a apenas saber arranjar palavras,

⁵ LÉVY, 1997, p. 81.

⁶ LÉVY, 1997, p. 131.

⁷ MORIN, 2001.

organizar versos, mas principalmente saber brotar e jardinar fenômenos no mundo da vida. Isso os nossos letristas fazem muito bem, e podem, por isso, ser considerados poetas.

Consideramos, ainda, os resultados de uma pesquisa realizada pelo *Instituto cidadania*⁸ em parceria com o Sebrae que ouviu 3.500 jovens de 15 a 24 anos em todos os Estados brasileiros. Alguns aspectos que compõem o retrato da juventude do país servem para nossa reflexão, porque a população de entrevistados por nós encontra-se em faixa etária semelhante. Nosso diferencial é que entrevistamos vestibulandos, uma população específica, com o curso do Ensino Médio completo.

Segundo a pesquisa do Instituto, os problemas que mais preocupam os jovens são violência e criminalidade (27%), desemprego e futuro profissional (26%), drogas (8%) educação, família e saúde (6%) e crise financeira (6%). A sociedade ideal para esses jovens deveria ter como principais valores: temor a Deus (17%), respeito ao meio ambiente e igualdade de oportunidades (12%), religiosidade (10%), respeito às diferenças e solidariedade (8%) e justiça social (7%). Todos esses ideais estão muito relacionados, de modo diferenciado devido ao momento atual, aos ideais românticos que predominaram no Brasil no século XIX. Talvez porque sejam mesmo valores humanos sempre desejados pela coletividade. Corroboram esses ideais o fato de 91% desses jovens se sentirem orgulhosos de serem brasileiros e de terem Airton Sena como a personalidade mais admirada. Trata-se de uma juventude apegada à família, conservadora, preocupada com a violência e o desemprego, que ainda luta por independência e valoriza a solidariedade.

Comungamos, ainda, com Edgar Morin,⁹ a idéia de que a poesia não seja apenas um modo de expressão literária, mas um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente, do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união. As encenações cotidianas são embaladas por música, quer queiramos, quer não, na maior parte do tempo dos brasileiros. O rádio é muito utilizado nos lares, nos carros, em recintos particulares e, nos meios públicos, a música vem sendo usada para atrair clientes e mantê-los no ambiente por mais tempo. Portanto, nada mais justo do que valorizá-la junto aos jovens, evidenciando as letras para realçar o lirismo necessário nas duras lides do cotidiano.

3.3. Música popular brasileira

⁸ *IstoÉ*, n. 1804, 5 maio 2004, p. 54 a 60.

⁹ MORIN, 2001, p. 9.

3.3.1. Duas breves considerações

*Eu quero cantar o meu cantar vagabundo
Praqueles que zelam pela alegria do mundo
E do mais fundo
Tins e bens e tais.*

Caetano Veloso

A discussão sobre a importância da sonoridade para a sustentação da poesia e, portanto, sobre sua ligação com a musicalidade leva-nos a refletir a respeito da capacidade que a música popular brasileira alcançou de divulgar e disseminar, principalmente o gênero lírico, para as grandes massas. Essa perspectiva parte do princípio de que, à margem do contato com o gênero lírico por meio da leitura, sempre houve um contato maior com esse tipo de textos em verso por meio da audição e da oralidade, em que são utilizadas, como principais suportes, a música e a rítmica. Também aqui o não-letrado e o menos letrado participam da construção da memória musical com que a nação se identifica, sem ter formação em música ou em Literatura, desempenhando, em ambas o papel de apreciador e usuário e, muitas vezes, o de agente.

Porém, o campo das relações entre Literatura e Música, inegavelmente, é vasto e escorregadio. Embora o comparatismo possibilite essa e outras aproximações, deve-se levar em conta as especificidades de cada uma das artes. É necessário, por isso, que restrinjamos nosso campo de atuação. Em primeiro lugar, não somos especialistas em música, embora apreciadores, e deixamos claro que nosso diálogo será feito a partir das discussões apresentadas por teóricos que dominam ambas as artes, Música e Literatura. E em segundo lugar, tomamos como música popular brasileira a produção musical popular que circula no Brasil.

Pensamos a música como veículo de disseminação democrática dos textos líricos, para os iniciados nessas artes, em apenas uma delas ou não iniciados. Por isso, consideramos que, mesmo indiferentes ao conhecimento técnico de Literatura e de Música, as pessoas comuns as apreciam, e que, quando o texto literário explora mais a sonoridade, atinge uma maior capacidade de atração sobre si mesmo, seduz com facilidade o apreciador e se aproxima mais da música. Também a música pura atrai menos o público comum do que aquela acompanhada de um texto. Esse fato estaria na gênese do próprio binômio literatura-música, nos espetáculos teatrais ou nas apresentações dos rapsodos, sendo sua principal função a de servir de suporte e evidência da palavra, para acentuar-lhe o efeito lírico ou dramático. No entanto, no início desse binômio, a música

era inconcebível sem o texto; não possuía as mínimas condições para viver como expressão autônoma. Então, mais do que em uma esfera estética, devia agir em uma esfera psicológica, valorizando as profundas ressonâncias da palavra consciente do ouvinte. Uma música meramente instrumental subsistia, desprezada pelos eruditos e confiada à prática artesanal de profissionais empíricos, culturalmente marginalizados. Essa música, por sua vez, estava vinculada ao elemento gestual da dança, à qual servia de suporte.¹⁰

No entanto, ambas as artes sempre se beneficiaram mutuamente e ainda o fazem quando uma utiliza os elementos estéticos da outra. Esse duplo benefício só é possível porque tais artes exploram recursos de sedução semelhantes e inerentes a um tipo de expressão humana, a expressão artística. Muitas vezes, os efeitos conseguidos são inexplicáveis e se circunscrevem no campo da magia, que “é residual na arte, advinda de sua gênese. Sem ela a arte perde algumas de suas características originais. Mas não é mais a sua principal função”.¹¹

O mesmo se pode dizer do texto literário, que exige de seu leitor a decodificação das metáforas e a aceitação do pacto ficcional. Quando se trata de texto lírico, cujo índice de recifração de sentidos atinge o nível simbólico de modo mais agudo, o leitor não iniciado nesse tipo de percepção estética apropria-se menos do texto, motivo por que o consumo de livros de poesia é o menos acentuado de todos os gêneros nos resultados de nossa pesquisa. Porém, sabemos que a constante residual lírica coletiva, armazenada no imaginário, é capaz de possibilitar ao fruidor um prazer que, se não esteticamente embasado pelo conhecimento técnico específico, ainda assim se apresenta muito agradável e sedutor. Não é necessário que sejamos especialistas em nenhuma das duas artes para que nossa intuição do prazer estético aflore, diante de um texto ou de uma música, ou desses dois tipos de expressões compartilhadas.

Desde a antigüidade, música e poesia viveram uma condição de simbiose; líricos e trágicos gregos e romanos compunham as músicas para suas próprias criações poéticas. Podemos pensar que o mesmo tenha se passado em civilizações anteriores, orientais, mesopotâmicas e mediterrâneas. A própria iconografia representa o poeta com a lira; o mito identifica poesia e canto como a imagem de Orfeu, e a pré-história épica representa Homero como um rapsodo, ou talvez um grupo de rapsodos – cantadores populares – cuja voz, provavelmente, improvisava as melopéias.¹²

Infelizmente, segundo Magnani, esse procedimento foi perdido posteriormente por causa do pedantismo gramatical das tradições literárias. Talvez seja por esse mesmo motivo que as possibilidades de aproximação entre letra de música e poesia se façam restritas e vistas com certa desconfiança pelos meios acadêmicos. No entanto, o fascínio evocativo necessário

¹⁰ MAGNANI, 1996, p. 68.

¹¹ SUZIGAN, 1990, p. 11.

¹² MAGNANI, 1996, p. 68

para que o texto lírico atinja as esferas coletivas tem sido alcançado, com maior evidência, pela música popular do que por todas as estratégias apresentadas em livros didáticos, indicações para vestibulares ou exegese acadêmica. No binômio “poesia-música”, torna-se evidente que Langer tem razão.

Langer sustenta que a aparição primária de uma arte pode manifestar-se secundariamente em outra, estabelecendo um terreno comum que possibilita a comparação. Assim sendo, o elemento temporal, essencial à música, aparece secundariamente nas artes visuais, que têm o espaço virtual como aparição primária.¹³

Se as duas artes estiveram juntas no início, a linguagem ritmada do poema encontra na música a sua sublimação, quando se unem os mesmos recursos sonoros e rítmicos sustentados no fluxo temporal. Lawrence Kramer chega a afirmar que o poder epifânico do poema lírico, quando aliado à música numa canção, repousa, sobretudo, na ininteligibilidade.¹⁴

A imaginação do poeta é inicialmente despertada pelo impulso de inserir suas próprias palavras na fenda lingüística encontrada na melodia. Uma vez inseridas, as palavras gradativamente se dissolvem como a própria canção, deixando o poeta mudo e transfigurado, usualmente numa postura de intensa audição.¹⁵

Quando consideramos a Literatura como a colocação da linguagem em primeiro plano, não é difícil encontrar os elementos que lhe são próprios e que, simultaneamente, estabelecem o elo com a música. Os recursos sonoros e onomatopaicos, os ritmos advindos da sintonia da construção das palavras, das estruturas frasais e da métrica, as rimas resultantes da busca da semelhança formal entre o desenho poético das palavras e a musicalidade, recurso planejado para o aguçamento da memória, todos estão presentes na linguagem literária, com prioridade para o gênero lírico. São esses mesmos recursos que o aproximam da musicalidade.

Sabemos o quanto a música interage com outras artes plásticas, principalmente com a dança e, atualmente, temos consciência de que o sucesso de muitos programas televisivos depende intrinsecamente da trilha sonora. Tais produtos como as telenovelas, os filmes e as minisséries são vendidos como teledramaturgia, mas envolvem um número bastante significativo de canções, responsáveis pela completude da mensagem, que atingem, paralelamente às cenas que narram, o universo sentimental dos telespectadores. Na verdade, quanto mais completas forem as mensagens do ponto de vista da utilização dos órgãos dos sentidos, mais evocativas elas se tornam e, portanto, mais memoráveis.

¹³ LANGER, apud OLIVEIRA, 2002, p. 10.

¹⁴ OLIVEIRA, 2002, p. 31.

¹⁵ LAWRENCE KRAMER, Apud OLIVEIRA, 2002, p. 31.

Essa interação entre os diversos recursos de expressão e recepção acontece porque, embora a linguagem escrita seja o espaço em que o pensamento melhor se organiza e se mantém, formando arquivos que compõem a história e a memória de uma coletividade, há alguns sentimentos não passíveis de representação pela escrita, e que exigem de nós o uso do corpo. Nesse caso, a busca da linguagem plástica se apresenta como um recurso satisfatório. Mas parece ser “na música que procuramos o significado geral e profundo que possa haver na relação da essência do universo com a nossa própria essência”.¹⁶

A música é a linguagem que mais viabiliza o consumo massificado. Ela aparece como pano de fundo em muitas atividades da comunicação de massa, como nas trilhas de novelas da televisão, onde as multinacionais distribuidoras de discos, que dominam o mercado brasileiro, a divulgam de forma subliminar, sem que o telespectador perceba claramente que tipo de música está recebendo e que acaba interiorizando como repertório do subconsciente. O cinema faz a mesma coisa.¹⁷

Não é por acaso que, para Nietzsche, a tragédia grega acontecia como um evento musical. É possível que a música e a atuação do coro tenham sido responsáveis também pelo sucesso das representações das tragédias nos jogos primaveris, exercendo forte poder de persuasão sobre a platéia. Na própria origem do teatro – os rituais sagrados – sempre se utilizou música como elemento de entorpecimento para o êxtase e a comunicação com o divino.

Não resta dúvida, todavia, de que à música era reservado um plano inferior, no qual ela se limitava a marcar ou ampliar os valores fônicos da palavra, sem, contudo, restringir-se ao papel de música de fundo – mero traço gráfico saliente entre os contornos sonoros, sem a preocupação com os valores semânticos e a carga de tensões do texto. De fato, perdida a música, as grandes obras líricas e trágicas ainda nos transmitem, do alto dos séculos, as suas mensagens poéticas.¹⁸

No entanto, como discutimos neste trabalho a desestabilização do livro como espaço exclusivo da circulação do conteúdo presente na Literatura, embora canônico, devemos considerar que, sendo a tragédia um espetáculo encenado no século V a.C., sem as atuais tecnologias de arquivamento visual e sonoro, o seu registro se manteve praticamente por meio da escrita alfabética, por desenhos em vasos e pelas edificações físicas onde ocorriam as exposições; portanto, fora de seu espaço oficial, o palco. Por isso, por julgarmos que os efeitos das telenovelas no cotidiano das pessoas envolvem também a literatura lírica por meio da música e que as novelas se realizam como um espetáculo por meio do qual, como nas tragédias gregas, as relações humanas e a reflexão sobre elas são colocadas em pauta,

¹⁶ SHOPENHAUER, apud SUZIGAN, 1990, p. 8.

¹⁷ SUZIGAN, 1990, p. 12.

¹⁸ MAGNANI, 1996, p. 67.

expostas e julgadas publicamente, consideramos que a telenovela hoje e a tragédia no século V a.C. podem ser pensadas como uma espécie de diálogo público sobre conflitos e ações humanas. E com muita música.

Nossa segunda observação diz respeito ao que estamos denominando música popular brasileira. De acordo com Carlos Sandroni, a sigla MPB teve abrangências diferentes. “De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos”.¹⁹ Essas músicas estariam relacionadas aos grandes festivais organizados por empresas e emissoras de TV. Para esse mesmo autor, a concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla “MPB”, liga-se, a um momento da história da República em que a idéia de “povo brasileiro” – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores.²⁰

Há, ainda, uma visão de MPB como etiqueta mercadológica, a partir dos anos 90. Assim, nas lojas de discos, agora CDs, era possível encontrar uma prateleira “MPB”, ao lado das prateleiras “brega”, “sertanejo” ou “axé”.²¹ É possível considerar também o conceito de Música Popular Brasileira em oposição à Música Folclórica Brasileira e à Música Erudita Brasileira. Essa é a idéia que preferimos em nossa discussão, mesmo sabendo que tal restrição não é suficientemente definidora do sentido de Música Popular Brasileira, porque, no Brasil, a música popular se alimentou das mais diversas fontes, tornando-se um produto híbrido e um espaço de interlocução entre etnias e classes sociais. Feitas essas considerações, preferimos registrar música popular brasileira assim, em letras minúsculas, quando se tratar da música produzida pelo povo, desde o início, considerando, sobretudo, o acasalamento entre texto e música. O registro como Música Popular Brasileira se restringirá, nesse caso, ao movimento específico do século XX, ligado aos grandes festivais acontecidos a partir da década de 60.

3.4. Música popular e canonização literária

3.4.1. A letra de música na literatura

*Quem canta refresca a alma
Cantar adoça o sofrer,
Quem canta zomba da morte,
Cantar ajuda a viver.*

¹⁹ SANDRONI. In: CAVALCANTE et alii, 2004, p. 29.

²⁰ SANDRONI. In: CAVALCANTE et alii, 2004, p. 29.

²¹ SANDRONI. In: CAVALCANTE et alii, 2004, p. 30.

A indicação da obra de Patativa do Assaré para o Vestibular 2006 da UFMG leva a uma reflexão bem mais profunda do que a surpresa de ver, escolhido pela academia, um poeta popular. Leva-nos à constatação de que não se indica apenas um poeta popular, mas um compositor de textos para serem memorizados e cantados, como o próprio Patativa fez questão de confirmar, ao garantir sua obra pela memória e pela dicção oral, ao invés de gravá-la em livro, principalmente por ser “homem de poucas letras”. Outro poeta popular, também compositor, Catulo da Paixão Cearense, esse já com formação letrada, tinha consciência de que o melhor suporte para os versos que compunha era a música, ao afirmar, sobre sua obra publicada em livro, que aqueles versos, desacompanhados das respectivas melodias, perdiam muito do seu valor.²²

A acolhida de Patativa e Catulo pela academia, o que endossa a produção de ambos, leva-nos a uma reflexão sobre o importante papel que a música desempenha na divulgação, disseminação e permanência da lírica na literatura e na cultura brasileiras. Esse aplauso, porém, não é garantia de consenso entre os críticos, de que letra de música e poesia se encontram no mesmo patamar, e ambas possam ser conceituadas como poesia, mesmo sendo a profunda relação entre poesia e música bem mais acentuada do que querem aqueles os quais conferem o mérito de poeta a alguns e a outros não.

É certo que o ser humano busca na linguagem plástica tentar entender ou expressar os sentimentos a partir das percepções espaciais, sonoras ou visuais. No entanto, a música parece atender de forma mais adequada à universalidade dos significados gerais e profundos que há na relação entre os homens. Isso se torna mais expressivo quando, à música pura acrescenta-se o texto capaz de dizer o que não é perceptível pelos não-iniciados na compreensão desse tipo de composição musical.

Seria possível, hoje, imaginar uma telenovela sem trilha sonora? Segundo Mauro Alencar, a música brasileira dá sentido às emoções as quais vivemos nos folhetins e, sem ela, talvez a teledramaturgia não tivesse sobrevivido. Por isso, as trilhas sonoras das telenovelas, minisséries e filmes envolvem letras musicais significativas para o enredo e, dessa forma, as obras literárias adaptadas para a televisão ganham uma releitura que é lírica e sonora, ao modo das óperas que se sustentavam como evento musical, em função, basicamente, do coro. Assim, a memória coletiva lírica se forma também na frente da tela, associada aos eventos dramáticos encenados, e ocupa o imaginário das pessoas.

²² CEARENSE, 1972, p. 19.

A verdade é que a música é a extrema catarse da palavra, o seu último horizonte. Leopardi queixava-se de sentir algo que só poderia ser dito em música, pois que a música é da substância imaterial do ar que penetra todos os espaços. Acrescentaríamos nós que, nessa penetração imemorial, a música aproxima a própria palavra – e qualquer palavra – das místicas revelações da matemática, renovando a intuição de Leibniz, que definira a música como um “cálculo inconsciente”.²³

Sabemos que a relação entre música e poesia na Literatura Brasileira não se deve ao evento da indústria cultural e dos meios de massa embora hoje ela esteja bastante comprometida com as estratégias mercadológicas. No Arcadismo brasileiro, as composições denominadas “liras” deixavam clara a musicalidade a que remetiam o leitor. Do mesmo modo, a poesia simbolista, associada à musicalidade em particular, fez uso constante da sinestesia, numa exploração dos deslimites de cada um dos órgãos dos sentidos. Ouvir cores, sentir luzes, apalpar aromas, degustar cheiros e ver sensações, por exemplo, constituíram pressupostos com os quais os simbolistas lidavam em suas produções textuais, e isso possibilitava a presença de uma consciência imagética e sensorial a partir dos textos não-limitados a uma manifestação apenas verbal das idéias, mas também a relações intersemióticas, sendo a musicalidade componente essencial da produção desse estilo. A exploração da sonoridade das palavras proporcionava a percepção intersemiótica da relação entre som, desenho e significado, uma vez que os poetas lidavam com a escrita fonética, sua semântica e sua sonoridade para, ao mesmo tempo, dizer com o sentido e com o som das palavras.

A poesia teria sua origem nas culturas consideradas ainda primitivas. Na cultura da Grécia, por exemplo, sabemos que, no início da primavera, as pessoas procuravam os oráculos e, enquanto acompanhavam o ritual em torno da pitonisa, os homens gritavam e dançavam evocando os poderes divinos, manifestados pela declamação da própria pitonisa, inspirada por esses mesmos deuses. Esse ato coletivo e aparentemente individual, já que cada um evocava seu deus e lhe dirigia seu próprio pedido, evoluirá com o tempo e com a sistematização da prática. Haverá um momento em que os cantos serão unificados o que dará origem aos hinos entoados nos rituais das diversas manifestações religiosas, (ditirambos, salmos e cânticos) sem perderem, contudo, o aspecto coletivo. Porém, à medida que a racionalidade se sobrepôs ao misticismo, devido ao próprio processo evolutivo científico e mecanicista, a poesia

deixou de ser a expressão coletiva de religiosidade para ser a manifestação dos poetas que se revoltam contra o caráter desumano e pouco solidário do seu tempo. Da atividade poética já não participam todos os homens, em conjunto, mas apenas aqueles

²³ MAGNANI, 1996, p. 72.

que, expressando seus sentimentos em versos, tentam responder à pergunta que em todos desperta: o que é viver, neste lugar e nesta hora?²⁴

A canonização da música popular perpassa caminhos diferentes daqueles utilizados pela poesia, pois essa utiliza recursos que dependem do fator presencial, por meio da apresentação do cantor, da gravação em discos ou da filmagem do evento. Sem esses recursos, a música articulada no improviso e produzida nos fundos de quintais, como o da casa de Tia Ciata, nas esquinas das ruas e nos redutos da mestiçagem, antes do surgimento da gravação, estava condenada ao apagamento, caso os parceiros não memorizassem a fala, modulada ao ritmo da música.

Isso favorece a ativação dos recursos da memória humana, mas não é o suficiente para que se garanta a perenidade, pois até as composições folclóricas e populares que parecem estar agregadas ao próprio modo coletivo de viver de uma cultura, devido a sua aceitação consensual, tendem a se perder com o tempo. Por isso, a consagração da música se faz por meio dos mesmos recursos utilizados pela televisão: a acessibilidade, a redundância, a adequação, a citação e o índice de vendagem, somados a outros elementos como o oferecimento do lazer, do prazer e da comodidade.

A acessibilidade tem a ver com a organização do texto que passa a ser elaborado de modo compatível com seu suporte. Talvez seja esse o artifício que tenha feito de Vinícius de Moraes um dos mais cultuados letristas de sua geração. “Corajoso, atrevido, Vinícius fez a passagem entre o Brasil afrancesado, soturno, de terno e gravata, para o Brasil moderno, solto, em mangas de camisa, praieiro, de copo na mão, água de beber, camará”,²⁵ “pois seu talento múltiplo para captar e poetizar as vivências humanas foi inspirador para que tantos se tornassem seus parceiros”.²⁶ Outro recurso importante da acessibilidade à música é a facilidade de sua reprodução em suportes mecânicos tais como os discos, CDs e outros, que a fazem transportável e de fácil aquisição. “Não é mera coincidência, portanto que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada”.²⁷ Ainda se pode considerar seu aspecto de produto simbólico que contribui para sua aquisição gratuita e democrática, já que veicula nas rádios, nos diversos meios de comunicação de massa, nos recintos públicos sem que, diretamente, se tenha que pagar por

²⁴ PAIXÃO, 1991, p. 21.

²⁵ *Estado de Minas*, Caderno Pensar, p. 16, 21 jan. 2006. A benção, Vinícius, de Marco Aurélio Baggio.

²⁶ *Estado de Minas*, Caderno Pensar, p. 16, 21 jan. 2006. A benção, Vinícius, de Marco Aurélio Baggio.

²⁷ TATIT, 2004, p. 70.

seu consumo. Mas o mais convincente de todos os atributos que a tornam acessível é o prazer estético do consumidor, pela sua empatia com a música e com o texto e o acasalamento dessas duas artes tão necessárias e agradáveis a qualquer povo. Por meio desse prazer, estabelece-se o poder de integração e interação dos fruidores, com a possibilidade de eles próprios também a interpretar, e no mesmo momento em que são receptores são também atores do processo.

A redundância também exerce poder de consagração da música popular. Muitos sucessos públicos são engendrados pelas emissoras de rádios e televisão, pelos produtores do disco e, quanto a isso, há severas críticas ao processo de massificação do gosto já que as pessoas que não diversificam seus canais de contato com a mídia acabam tendo acesso a um conjunto reduzido do que se produz e se disponibiliza nacionalmente. Mas até nesse caso, é possível se pensar em algo positivo: por haver uma forte demanda na concorrência entre produtores e meios de disponibilidade das produções, a população também tem escolhas diferentes e decide entre esse ou aquele produto, baseada no gosto pessoal, que pode até ser induzido, mas não no nível da imposição cega, exatamente porque há opções diversas. Para a composição das trilhas sonoras de telenovelas, por exemplo, escolhem-se as músicas de acordo com a possibilidade de aceitação de um público bastante extenso, por isso, elas devem ser vendáveis no mercado. Então, pode-se deduzir que, mesmo a massificação, quando assim entendido o processo de excessiva exposição de um produto para interferir nas demandas do consumidor, depende do assentimento coletivo. Por outro lado, toda e qualquer orientação da decisão dos indivíduos na coletividade, quanto a escolhas de produtos, pode parecer ideológica, até mesmo quando se trata do aconselhamento sobre o que se deve ou não consumir. Por isso, a aquisição da cultura, que deve ser disponibilizada democraticamente para todos, pode ser decisiva na articulação da produção artística de consumo massivo, pois possibilitará aos indivíduos o direito à opção consciente.

A música popular brasileira, que desde seu nascimento explora a adequação dos modos da fala aos artificios da música, adquiriu maior qualidade à medida que ela se despojou das artificialidades eruditas, tanto na letra quanto na música, sem, contudo perder valores tradicionais e imutáveis inerentes a ambas as artes. Também os gêneros musicais atenderam às demandas dos diferentes gostos da híbrida população brasileira, de forma que sempre houve ritmos e temáticas cancionais para todos os gostos, além de uma forte mestiçagem ou hibridação entre o erudito e o popular, provocada pelo trânsito dos artistas de um campo para outro.

As canções inaugurais da bossa nova marcam, por exemplo, um momento de intenso diálogo da música com a literatura, assim como informações musicais consideradas

eruditas penetram no universo da canção. Vinícius de Moraes, por exemplo, “poeta e diplomata”, como ele mesmo se definiu no “Samba da bênção”, composto em parceria com Baden Powell (1966), fez um percurso sem retorno da área nobre da poesia para o ambiente boêmio da música popular, alterando a sua condição de poeta para letrista, ou melhor, “poetinha”, como era carinhosamente chamado nos redutos musicais.²⁸

Essa mesma liberdade acompanhou a produção de Tom Jobim, que transitou com desenvoltura como músico, compositor e arranjador pelos domínios do erudito e do popular e experimentou os mais diversos estilos. Talvez a adequação seja um elemento interessante na obra do poeta e letrista Vinícius de Moraes e que tenha feito dele um nome muito citado pelos jovens vestibulandos em nossa pesquisa.

Muitos recursos de retomada são utilizados pelos letristas e compositores, os quais, principalmente a partir do movimento Tropicália, passam a utilizar estratégias metalingüísticas, tais como a citação, a paródia e o pastiche, na letra e na música. A citação de nomes de letristas, trechos de outras letras, referências a outras músicas, principalmente, torna-se um recurso muito forte de associação da Literatura com a Música e também de disseminação do nome dos próprios artistas e dos seus companheiros.

3.5. A lírica na televisão

A televisão, como o próprio nome significa, é a visão à distância. Mas ela é também constituída pelos recursos da escrita e do som. Raramente, um momento de silêncio é percebido em todas as programações televisivas, sejam elas telenovelas, propagandas ou noticiários. Há sempre um barulho de fundo que acompanha as imagens, as falas ou até os textos escritos que aparecem na tela como recursos redundantes, uma vez que o enunciado é quase sempre expresso oralmente por um locutor. Isso nos leva a dizer que existe uma concomitância entre imagem, som e escrita na televisão e, nesse sentido, os textos orais e escritos ocupam um espaço significativo na elaboração e apresentação das mensagens. Observando melhor as telenovelas, por exemplo, percebemos que são apresentadas em imagens que narram simultaneamente às falas dos atores. Há, portanto, uma interação entre os diversos elementos semióticos (imagem, som, linguagem alfabética oral e escrita), responsáveis pela efetivação do processo comunicativo. É nesse espaço, compondo as trilhas sonoras, que a música popular brasileira tem exercido um papel de extrema importância na manutenção do gênero lírico. Para Daniel Filho,

a música é o apoio da imagem. Sem ela, qualquer produto sofre enorme perda. Grande parte da emoção está embutida no som e na música, que tanto contribuem para o

²⁸ NAVES, 2004, p. 58.

sucesso do produto como podem estragá-lo totalmente. Com a música é possível montar cenas maravilhosas. Certos filmes ficaram marcados e são lembrados muito mais pela música do que pela história que contavam.²⁹

Na televisão, espaço evidente do visual, no entanto, há a predominância da linguagem verbal, aspecto por que a televisão latino-americana vem sendo criticada. Se ligamos a TV e saímos do recinto, não vemos o que está sendo exibido na tela, mas, dependendo de nosso grau de inserção na programação daquele canal, podemos até adivinhar a cena, pelo fato de a televisão explorar a redundância. Porém, para Barbero,³⁰ “a predominância do verbal na televisão decorre da necessidade de subordinar a lógica visual à lógica do contato, devido ao caráter oral da cultura popular em que ela se insere”. O Brasil ainda é um país que tem um número muito alto de analfabetos, e muitos “alfabetizados” não conseguem decodificar de forma adequada um texto, o que confirma o índice de deficiência da escola básica em tornar os cidadãos leitores eficientes. Esse panorama, no entanto, compõe a adversidade que tem propiciado uma rica produção, vasto consumo e concorrido mercado de música popular, produto brasileiro de exportação e de grande consumo interno. Os elaboradores de programas televisivos não ignoram que, ao lado das narrativas apresentadas nas telenovelas, faz-se necessário que um certo fundo de lirismo entorpeça a alma do telespectador. Assim, “a fórmula novela-trilha sonora seria mesmo patenteada pela *Rede Globo*. A cada novo lançamento no vídeo, a partir de 1971, dois novos LPs, um nacional e outro internacional, passam a ser lançados no mercado”.³¹

O tema musical é o que ajuda a levar a novela para o inconsciente popular. Por isso, a percepção de que a música também era importante para o sucesso da trama (reforçando a idéia original de folhetim e melodrama) é um fator fundamental para tornar a novela um sucesso de público.³²

O nome inicial desse tipo de teledramaturgia vindo dos Estados Unidos também reforça o caráter musical do evento: *Soap Opera*. Embora ligado aos primeiros patrocinadores - as indústrias de sabão - o termo “opera” evoca os elementos musicais com que é estruturada, sendo, portanto, a música, um relevante componente desse evento.

Não foi diferente em relação à tragédia grega, que provavelmente se apoiava na música como elemento primordial. Para Magnani, possivelmente o papel da música tenha sido inferior ao do conteúdo das tragédias, exercendo ela, portanto, mero papel incidental. Ainda

²⁹ FILHO, 2001, p. 323.

³⁰ MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 306.

³¹ ALENCAR, 2002, p. 5.

³² ARAÚJO. In: ALENCAR, 2002, p. 104.

assim, sabemos que as melodias podem alcançar diferentes esferas de sentimento e de envolvimento das pessoas, que são inatingíveis por outros tipos de expressão artística. E acrescentamos que a magia do texto organizado de forma metrificada e rimada, obedecendo aos movimentos da evolução da melodia, como eram os textos das tragédias e das epopéias, permanece com bastante vitalidade nos dias de hoje, mesmo depois das várias tentativas românticas e modernas de libertação da poesia das suas diversas amarras formais.

Nossa angústia inicial em que perguntávamos onde andaria a poesia se não a encontrávamos nos arquivos em que normalmente deveria estar, encontra alívio quando nós nos deparamos com o número de telenovelas que lançaram trilhas sonoras no país e embalaram o imaginário nacional, acompanhando os pares românticos, a mocinha, o mocinho e o bandido como elementos que, enquanto acompanham o desenrolar das tramas, alimentam o cotidiano das pessoas e passam a simbolizar os eventos que representam a coletividade. A massificação só pode ocorrer porque encontra consenso, pois o povo recusa aquilo com que não se identifica.

A produção da trilha sonora de qualquer evento televisivo, hoje, é decisiva para o sucesso da venda do produto. Essa preocupação com a sonoplastia leva as emissoras a terem um núcleo dedicado ao trabalho de sonorizar os programas. Concordamos com João Araújo, da Som Livre, para quem seria difícil imaginar uma telenovela sem trilha sonora.

Nesses mais de trinta anos de Som Livre, lado a lado com a *Rede Globo* de Televisão, o que testemunhamos não foi apenas o mercado fonográfico girar em torno do sucesso das trilhas das novelas, vimos a música brasileira dar sentido às emoções que vivemos nas histórias da teledramaturgia de nosso país.³³

Trata-se de mais uma constatação de que a lírica permanece em nossa cultura, despertando e mantendo emoções, numa coletividade que, incontestavelmente, parece preferir a épica. A trilha sonora é um pano de fundo extremamente importante para a criação das personagens e sua identificação com o público ao qual pretende atingir, permanecendo, no entanto, no plano simbólico. Não é difícil perceber o quanto a música *Alma Gêmea*, interpretada por Fábio Júnior, teve responsabilidade no desenvolvimento da trama da novela homônima. Ou vice e versa. “A música é fundamental para o sucesso de uma abertura. Sem uma boa música raramente a abertura funciona”.³⁴ É por isso que as trilhas sonoras de telenovelas expressam um nível de abstração necessária para que possam significar e continuar significando, mesmo que os rumos do folhetim devam ser mudados.

³³ ARAÚJO. In: ALENCAR, 2002, p. 6.

³⁴ FILHO, 2001, p. 320.

Nas novelas, a música deve refletir apenas um belo sentimento ou um estado d'alma, pois existe uma evolução muito complexa dos personagens, não sabemos para onde eles vão. Personagens que seriam principais deixam de sê-lo, vilão vira mocinho, mocinhos passam a ser vilões, pares perfeitos não dão certo. Então, as músicas devem ser usadas para remeterem imediatamente a uma situação, a uma emoção.³⁵

As cenas sensibilizam mais quando atingem o nível poético. Por isso, a dramaturgia se associa à música. No caso da teledramaturgia, a letra da música permanece como pano de fundo e facilita o envolvimento dos atores, dos autores e dos telespectadores, que vêm nas trilhas sonoras mais um objeto do desejo. Os CDs, anteriormente vinís, vão para os lares de todo o País, onde recriam as emoções das novelas, servindo de música de fundo e trilha sonora para a vida real e os romances do nosso povo. Nesse consumo, embora massificado, a poesia vem sendo encontrada. “A escolha da música é uma especialidade; afinal, ela tem que completar o aspecto dramático da obra, mas também tem que ‘tocar no rádio’. Ou seja, deve-se prever se aquela música fará sucesso, e pensar como se fosse a música para um disco ou CD”.³⁶ É claro que essa escolha perpassa pela preferência do consumidor.

São muitas as utilidades da música na composição de uma telenovela: avisar ao telespectador que os capítulos estão começando ou terminando; encorpar a construção das personagens e dar vida aos fatos; e avivar os sentimentos do telespectador em torno do enredo apresentado e até dar nome à novela, como se pode ver no caso de *Carinhoso* e *Meu bem-querer*. No primeiro caso, a música de Pixinguinha havia sido escolhida como tema de abertura de uma telenovela ainda sem nome. Como a escolha era por um enredo bem romântico, decidiu-se que o nome do folhetim eletrônico seria *Carinhoso*. O hábito de se tomar músicas antigas de sucesso para evidenciar uma novela tornou-se muito comum na *Rede Globo*. Foi isso o que aconteceu com *Meu Bem-querer*, cuja música de Djavan serviu de abertura e também de título, o que se repetiu com *Ti-ti-ti* (inspirado na música de Rita Lee) e *Meu bem, meu mal*.

Muitas vezes a música de abertura é inspiradora para os autores. Ela se torna um leme do caminho que a novela vai tomar. Não se pode dizer que “Brasil, mostra a tua cara...”, do Cazuza, estava inteiramente integrada à novela *Vale-tudo*. Ela já estava escrita, e quando Gilberto Braga a sugeriu como música-tema, ficamos um tanto indecisos. Agora, pensando bem, realmente não poderia haver melhor.³⁷

A telenovela, desse modo, já nasce junto com a trilha sonora, diferentemente do que acontece com os filmes, por exemplo, cuja composição musical pode ser incorporada depois.

³⁵ FILHO, 2001, p. 326.

³⁶ FILHO, 2001, p. 323-324.

³⁷ FILHO, 2001, p. 329.

A *Rede Globo*, inicialmente, encomendava sua trilha sonora, preferindo o ineditismo. Em muitos casos, a encomenda da música-tema costumava inquietar tanto, a ponto de ser solicitada a mais de um compositor. Essa emissora depois passou a incorporar músicas antigas, já lançadas no mercado, ou recentes. Guto Graça Melo³⁸ expõe um dos processos incorporados ao processo de composição da trilha sonora:

Tem uma história interessante comigo e Daniel [Filho], que acho decisiva na história da novela no Brasil. Eu tinha a intuição de que, se tivesse acesso ao enredo, à dramaturgia, ao que iria acontecer na novela, e tendo acesso ao que todas as gravadoras estavam produzindo, os resultados finais seriam muito melhores, inclusive comercialmente. Com isso, a emissora ficaria por dentro do que acontecia no cenário musical brasileiro.

Hoje as trilhas sonoras ainda são responsáveis pela apresentação de grandes sucessos que costumam ser regravados e relidos por novos nomes da música popular. E uma outra grande importância lhes deve ser creditada: a do resgate de músicas antigas, sucessos ou não, de outros momentos da história da música popular brasileira, o que enriquece a memória coletiva, enquanto a mantém viva e atual, devido ao processo de re-elaboração por que normalmente passam tais músicas. As telenovelas de época, as minisséries e os filmes relêem os fatos do passado e lhes imprimem verossimilhança, também pela escolha da trilha sonora, como se tornou evidente em *Hilda Furacão*, por exemplo.

Com tudo isso, no entanto, devemos considerar que existem acusações de protecionismo das emissoras de TV que optam pelas produções de seus eleitos e, desse modo, interferem nas opções de mercado. Mas ainda assim, a diversidade de opções minimiza a possibilidade dessas interferências e acreditamos, principalmente, que as boas escolhas podem ser feitas, desde que os consumidores sejam bem orientados e tenham conhecimentos que lhes possibilitem fazê-las adequadamente, de modo a evitar que qualquer demanda lhes seja imposta.

3.6. A ressemantização como estratégia de manutenção e disseminação de obras literárias

A discussão sobre a falta ou pouca representatividade da literatura lírica nos espaços culturais levou-nos a pensar que existe a manutenção de uma tradição narrativa nos dias de hoje, mas que vem também acompanhada por uma dose de lirismo muito acentuada. Principalmente no caso das telenovelas, minisséries e filmes, como ressemantização, pois o narrado se transforma em ato diante dos olhos do telespectador e parece ganhar vida. As adaptações são releituras que mobilizam um número maior de órgãos de sentidos no momento

³⁸ GUTO GRAÇA MELO. In: FILHO, 2001, p. 331.

da apreciação do que no da leitura. Por isso, são mais atraentes e exercem maior poder de persuasão sobre os interlocutores envolvidos, principalmente, como já discutimos, quando embalados pela música.

A associação música-narrativa-ação vem sendo utilizada com sucesso há muitos séculos: nos rituais primevos, na tragédia grega e romana, nas comédias, nas óperas, nos musicais, nos melodramas, e atualmente, nas telenovelas. Nesses espaços, a literatura é duplamente contemplada, principalmente no caso das telenovelas, quando essas envolvem música popular: pelo gênero lírico - por meio das letras das músicas que compõem o espetáculo - e pelo épico, representado pelo próprio modelo do folhetim que tem caráter narrativo. As heranças dos elementos que uniam as artes no início continuam sendo primordiais em sua evolução, mesmo depois que enclausuraram a Literatura no espaço da escrita alfabética, em parte, por elitismo, em parte, devido ao fato de ser esse tipo de arquivo muito propício e eficiente para o armazenamento dos textos literários e para sua democratização. É o caso do fenômeno acontecido com a tragédia grega, de que trataremos agora, para que melhor possamos pensar o processo de manutenção das obras de artes em suportes diferentes ao longo do desenvolvimento e da preservação da cultura.

Ao tentarmos entender o sucesso da teledramaturgia nos dias de hoje, buscamos a compreensão do gosto pelas encenações desde os primórdios e elegemos a tragédia grega para discutirmos sobre a ressemantização dos conteúdos a serem mantidos no arquivo da memória coletiva e a adequação ao suporte escolhido. A preferência por este suporte, a TV, se deu porque, conforme já discutimos no Capítulo II acerca do fenômeno das telenovelas, minisséries e filmes, tais elementos são instrumentos competentes para disponibilizar o conhecimento sobre as obras literárias de modo democrático. Neste capítulo, debatemos a música popular como suporte dos textos lírico e épico, que por sua vez, mantêm um estreito entrelaçamento com a dramaturgia, por meio das trilhas sonoras. É uma das sensações mais inquietantes a nos envolver quando mergulharmos nos estudos com que hoje contamos sobre a tragédia é exatamente a insegurança que permeia o discurso a respeito do que realmente teria sido esse gênero e como ele teria perdurado. Para Gerd Bornheim a tragédia se dissolveu no tempo, já que a primeira obra que a estuda, a *Poética* de Aristóteles, escrita no século IV a C., silencia sobre a elucidação da essência do fenômeno trágico. No resgate e na manutenção memorialística da tragédia, ao longo dos anos, seu sentido teria sido banalizado e, hoje, o que temos seria a ressemantização do sentido do que seria o trágico. No entanto,

(...) a principal dificuldade que oferece a compreensão da tragédia não reside tanto neste processo de dissolução, nem mesmo na divergência existente entre as diversas

teorias que pretendem interpretá-la. A principal dificuldade advém da resistência que envolve o próprio fenômeno trágico. Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos.³⁹

Assim, diante da dificuldade de se definir tal espécie dramática, nosso interesse em encontrar indícios nos textos teóricos que possam torná-la mais visível e mais compreensível em sua estrutura canônica nos leva a um campo excitante porque os estudiosos admitem que ela tenha alcançado seu máximo esplendor e sua forma mais perfeita na Grécia clássica, porém exerce influência na dramaturgia ocidental como modelo até hoje. Nesta discussão, o fato de que a exibição das tragédias fazia parte das festividades como evento concorridíssimo é forte argumento a favor da ressemantização dessa espécie dramática.

Ninguém há de negar que um fenômeno mantido nos debates há 25 séculos após seu auge tenha também canonizado autores e obras dramáticas por meio dos textos escritos para a encenação, já que é mais precisamente deles que se tem registro. Os textos teóricos que tentam elucidar a tragédia também se canonizaram, assim como seus autores. A *Poética* de Aristóteles é uma leitura discutida e questionada, mas obrigatoriamente tomada como parâmetro inicial dos estudos sobre o gênero.

A tragédia é uma espécie dramática de difícil compreensão devido à falta de informações sobre o espetáculo, já que é gênero representativo, constituindo-se de enredo (*mythos*), caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopéia (música) e “as peças gregas somente eram produzidas em celebrações”,⁴⁰ que davam oportunidades ao acontecimento dos festivais. “Freqüentemente esses festivais, o equivalente grego para as *tournées* ou excursões, rerepresentavam peças que haviam sido produzidas nas Dionísias Urbanas, mas não podiam ser repetidas em Atenas – até que um edito legalizou a rerepresentação de peças de Ésquilo após sua morte.” A encenação como evento era por demais importante e dependia do momento apropriado para o acontecimento, além de atender a uma série de regras de convenções de palco, pertinentes ao evento e aos aspectos ritualísticos próprios da origem da tragédia. Portanto, as peças teatrais de Ésquilo, bem como as de seus sucessores, não podem ser compreendidas adequadamente sem que se conceba um esboço das convenções de palco e um conhecimento sobre a ocasião para a qual eram escritas. Para Most,

[a] tragédia no seu sentido literal, é um gênero dramático específico de literatura que floresceu muito raramente na cultura ocidental: na Grécia antiga, sobretudo em Atenas

³⁹ BORNHEIM, 1975, p. 71.

⁴⁰ GASSNER, 1974, p. 28.

no século V a C., e então em algumas outras tradições literárias que foram profundamente influenciadas pelo modelo grego: Roma antiga, a Renascença por toda a Europa, a Alemanha na virada do século XIX. Mas apesar da produção esporádica de verdadeiras tragédias, a tragédia é o gênero que tem atraído a atenção de sérios teóricos da literatura e filósofos pelo período mais longo da cultura ocidental. Na antiguidade, nenhum outro gênero foi teorizado tão cedo e tão intensamente.⁴¹

Por que a tragédia teria despertado tanto interesse e recebido toda essa atenção? Trata-se de uma pergunta interessante. Em parte, devido ao fato de que, no século de Péricles, esse gênero era uma invenção recente, não obstante o quão antigas são suas primitivas raízes perdidas, que justapunha polimorficamente todos os gêneros poéticos anteriores e contemporâneos. A título de exemplo, o fato de revitalizarem a épica de Homero, retomando-lhe personagens e episódios. Desse modo, as encenações afirmavam uma tradição grega enquanto se firmavam na memória coletiva como parte da cultura, por já fazerem, de certo modo, parte dela.

Uma das acepções de *cânone* é a sua relação com a definição musical de *Cânon*⁴² que possui, em sua segunda acepção, a idéia de repetição rigorosa de um antecedente, feita pelos conseqüentes, de forma uníssona ou variada, conceito aplicado à música. Se Aristóteles conhece a tragédia apenas em sua forma textual, ele consegue acentuar aqueles aspectos da peça que são comunicados por meio da sua leitura ou mesmo da audição a seu respeito, minimizando sua teatralidade. Considerando essa espécie dramática como fenômeno literário, esse aspecto se aplica às obras dos escritores trágicos na forma escrita que nos resta, não como espetáculo. Sem dúvida, a fortuna teórica e crítica com que se tenta compreendê-la são elementos próprios da estrutura de investigação para a canonização de algum objeto. Também os textos das tragédias têm sido relidos, retomados para encenações, debatidos nas diversas áreas do pensamento humano tais como a Psicanálise, a Sociologia, a Filosofia, a Antropologia e a Literatura e retomados de tempo em tempo, de forma variada, como sugere a definição de cânone. Mas, ainda assim, o objeto de estudo escapa ao controle.

Desde o início do século XX, os filósofos, os autores literários e outros intelectuais passaram a usar e estabelecer discussões sobre palavras como “tragédia” e “trágico” de maneira mais prolífica – enquanto o corpo clássico das peças trágicas do passado desfrutava mais uma vez de renovado respeito da parte de diretores e da audiência, em vez de inspirar outra onda de produção textual intensificada.⁴³

Porém, vários teóricos, entre eles Gumbrecht, Gassner e Most, concordam que a tragédia não se repetiu como fenômeno, porque o trágico não surge de qualquer situação

⁴¹ MOST, 2001, p. 20.

⁴² FERREIRA, 1986, p. 337.

⁴³ GUMBRECHT, s/d., p. 14.

humana. Para Most, modernamente há dois conceitos de trágico: um coloquial e um filosófico. O coloquial usa o predicado trágico para acontecimentos que possuam as seguintes características: são geralmente tristes; não são apenas um tanto tristes, mas extrema e nobremente tristes; envolvem uma perda irreparável de um indivíduo único ou coisa (de valor semelhante); tendem particularmente a envolver morte, e especialmente a morte de um ser humano ou o que for considerado seu equivalente; entretanto, não é qualquer tipo de morte, mas apenas tipos particulares, excluindo a morte natural, ou uma morte que pode ser considerada justificável. Tal morte deve ser paga como o preço pela obtenção do que é percebido como um bem maior, particularmente a morte inesperada, desnecessária e prematura.⁴⁴

O conceito filosófico se desenvolveu entre filósofos e intelectuais com mentalidade filosófica nos últimos dois séculos.

Apesar de ter muitas variantes, nós talvez possamos caracterizá-lo como um complexo grupo de concepções relacionadas envolvendo todas ou a maioria das seguintes características: uma aparência de significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextricável nó do destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inconseqüência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação.⁴⁵

Ambos os entendimentos modernos do “trágico”, o coloquial e o filosófico, envolvem uma separação fundamental entre “tragédia” como um gênero que compreende um conjunto de textos específicos e “trágico” como um certo tipo de experiência, ou de traços básicos da existência humana como deve ter sido próprio de Atenas, no século V a C. Os poetas gregos antigos colocavam em suas tragédias “não tanto angústias metafísicas sobre o lugar do homem em um universo ininteligível, mas as tensões políticas entre o indivíduo e a comunidade associadas à democratização rápida e controversa de Atenas, que acompanhava, se alimentava e era refletida na tragédia ateniense”,⁴⁶ como uma espécie de consenso coletivo, o que pode ser também atribuído principalmente às telenovelas nos dias de hoje.

Essa situação própria do cenário cultural, político e social de Atenas não se repetiu. Assim, os conceitos modernos de tragédia são ressemantizações que mantiveram o gênero em debate. Most contrapõe ao conceito de tragédia como gênero dramático específico da

⁴⁴ Baseado em MOST, 2001, p. 22.

⁴⁵ MOST, 2001, p. 24.

⁴⁶ MOST, 2001, p. 23-24.

literatura a idéia de que “o termo [trágico] não é estético mas antropológico e metafísico: ele não define um gênero literário. Mas a essência da condição humana, em sua estrutura inimitável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas”.⁴⁷ Se pensarmos assim, o que fazemos ao estudar a tragédia como cânone é uma prática prontamente literária, porque é nesse estado que ela permaneceu: por meio de textos, embora devamos salientar que há nesses textos marcas próprias da encenação, por exemplo, as ordens de palco, de movimentação e o diálogo entre os atores. Mas não ficou para a posteridade a música que deveria acompanhar o coro. A tragédia teria surgido a partir do efeito do ceticismo sobre a superstição, que também libertou de seus entraves primevos o drama essencial que havia no rito. Elementos relacionados às danças ditirâmicas, como os versos cantados em uníssono, começaram a assumir a forma de um diálogo individual, mas nada disso restou. Na passagem de um aspecto primevo para um aspecto mais elaborado ou ressemantizado do rito, apresenta-se uma evolução do gênero dramático a partir da melopéia, estando, portanto, a tragédia estreitamente relacionada ao canto.

Nietzsche propõe a música como o núcleo da tragédia, considerando que ela nasce do coro, e que esse é um dos elementos mais percíveis do teatro, pois o que os espectadores viam e ouviam durante a representação só pode ser descrito de forma tosca, dado que a encenação é a parte mais percível do teatro. Mas não há dúvida de que os artistas do teatro grego esforçavam-se, ardentemente, por obter o efeito teatral como o fazem as redes de televisão de hoje, para manter os índices de audiência.

O povo, ao participar dos festivais, via aquilo que aos dramaturgos era permitido e louvável colocar nos espetáculos, de preferência que não fosse em desacordo com as regras da *polis*. Assim, é possível que a tragédia contasse com um aspecto importante do objeto canônico: gozar do assentimento coletivo, em seu momento de encenação, por representar o modo próprio de ser dessa mesma *polis*, como é possível perceber em relação ao que se exhibe na televisão hoje, principalmente nas telenovelas. Se não há identificação com o produto, o consumidor, por meio da recusa, altera os índices de audiência, e a emissora altera o produto para agradar ao público. É provável que a seleção das peças a serem encenadas levavam em conta a aceitação coletiva.

Os elementos dessa espécie dramática, tais como palco, sonoplastia, atuação e efeitos especiais, dentre outros, perderam como o evento em si. Perdidos esses elementos, resta-nos um texto literário em dormência, aguardando o momento de entrar no palco, de ganhar ação, que é seu modo próprio de ser. Quando Aristóteles escreveu a *Poética*, ele já não podia ter

⁴⁷ MOST, 2001, p. 24.

mais a viva noção do que a tragédia teria sido. Após essa primeira retomada teórica da tragédia, com a *Poética*, ela ressurgiu aproximadamente 15 séculos depois, na Renascença e, de novo, adormeceu por aproximadamente 4 séculos, vindo a renascer, na Alemanha, na virada do século XIX. Daí em diante, a tragédia parece não ter mais saído da cena das discussões teóricas, mas é um cânone retomado pelos textos literários e por informações que se ajuntam para caracterizá-lo e torná-lo compreensível. Porém tais textos são estruturados *a posteriori*, em um tipo de arquivo (o livro) que representa parcialmente o modo de ser do gênero dramático por não conter os elementos visual e auditivo, associados ao acontecimento do evento como integrado à *pólis* com seu conjunto de convenções, representada pelo coro e pelo público que desse evento participava, num momento específico.

As máscaras, tão freqüentemente empregadas no ritual primitivo, não eram apenas uma sagrada convenção escrupulosamente mantida pelo teatro grego, mas um poderoso meio de prender a atenção, criando excitação e expressando as características essenciais do drama, carregadas de elementos míticos e ritualísticos primitivos, capazes de despertar a empatia.

Aristóteles afasta a tragédia do rito. Para ele, a evolução da tragédia evidentemente se afasta do culto e se aproxima da literatura: a tragédia se torna tragédia ao se tornar descontextualizada institucionalmente, ao se tornar um texto livremente disponível ao invés de uma encenação que faz parte de um evento festivo. Esse canonizador da tragédia grega, ao desvinculá-la dos elementos próprios do gênero dramático como representação, dá-lhe passagem para a perenidade, porque ela pode ocorrer ressemantizada em outras épocas, mantida pelo texto escrito. Nesse aspecto, talvez pela duração do processo e pelo fato de não haver outra forma de arquivamento, o texto trágico tem tido melhor acolhimento acadêmico do que as adaptações de obras literárias para a tela. Talvez seja devido ao pensamento de que a canonização da tragédia, por meio do livro, seja um ganho para a literatura e o inverso, uma perda.

As tragédias dependiam de regras para serem repetidas e isso deveria limitar a memória coletiva de longo prazo sobre as peças. Pelo fato de a configuração de um cânone depender do assentimento por parte dos leitores, durante um período de tempo relativamente longo, em que se desenvolvem a leitura e a análise crítica da obra, não poderia ser de modo diferente com a tragédia quanto à sua aceção canônica, aqui representada pelos textos escritos, pois ela gozou de prestígio como texto. A encenação das peças como parte das festividades não teria seguido o processo de canonização, repetindo-se, porque a tragédia como evento

não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro.⁴⁸

A canonização procede por meio da aceitação da obra, de sua escolha, de sua consagração pela crítica e de um autêntico ritual de sagração. Os processos citados podem, em primeiro lugar, ser comprovados por meio de aceitação da peça pelo arconte, pela escolha da obra para figurar nos concursos, pelo julgamento dos juízes, pela classificação e pela premiação. Em segundo lugar, por meio da recepção pelo público. Naquela época, parte de tais rituais aconteciam em clima de festa. A aceitação da obra no seu tempo e sua permanência por um período longo e por um número significativo de leitores estabelecem-se como uma das muitas formas de acusar sua perenidade e sua imortalidade, motivo por que são denominados imortais os autores cujas obras se tornaram referência obrigatória e recebem reverência inevitável.

Antecipadamente, as peças eram julgadas pelo arconte, que lhes dava o aval, para ser encenadas e participar do concurso. Tal arconte inscrevia, por decisão sua, certa tragédia e certo dramaturgo no rol de obras apropriadas para serem encenadas. Esse assentimento contemporâneo pode ter assegurado a vitalidade de que ela goza como fenômeno. Isso porque os dramaturgos eram inscritos como aqueles que mereciam ser considerados de excepcionais virtudes. Assim, as festividades como evento cultural de que a tragédia participava revestem-na de uma certa grandiosidade própria dos rituais de canonização.

A compreensão do trágico ao longo de sua permanência em debates provocou sua ressemantização como nos apresentam Gerd Bornheim e Most. A canonização, portanto, vem precedida de um julgamento envolvendo parâmetros pré-estabelecidos, endossados em um conjunto de padrões, modelos, normas e regras, que estabelecem o que é tragédia. No entanto, são vários os estudiosos que apontam para a insegurança nesses elementos. Canonizar, de acordo com o dicionário já citado (p.338), é inscrever no cânon ou rol dos santos; é declarar santo. É ainda louvar, enaltecer, exaltar excessivamente, consagrar, autorizar, considerar ou declarar santo. A seleção das peças em concurso, em Atenas, atendia a esse rito de forma festiva.

Gassner relata que, “ao que parece, *Édipo Rei*, considerada como a maior das tragédias da antigüidade, perdeu o primeiro prêmio porque seu *coregus* ou mecenas era

⁴⁸ VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1977, p. 20.

avarento”.⁴⁹ Assim, o poder de seduzir a partir de recursos de palco era importante estratégia na obtenção de boas notas durante o festival, e o que chamamos de maior das tragédias da antigüidade *a posteriori*, no momento próprio de sua encenação, não recebeu o mesmo tipo de recepção.

Embora Gassner ressalte que “a *Poética* não apenas é a primeira obra significativa na tradição como os seus conceitos e principais linhas de argumentação influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos”,⁵⁰ esse estudioso assegura que “quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes”.⁵¹ Entre os aspectos que Carlson destaca estão a perda do texto grego original, responsável pela insegurança sobre a qualidade e a pertinência das traduções e sobre a própria autoridade da obra, a obscuridade das versões e o estilo elíptico, que sugere que a *Poética* seria constituída de apontamentos de classe, e a data exata da composição. “Sejam quais forem suas limitações, esta teoria aristotélica da tragédia – poética, textual, teleológica, psicológica e acima de tudo natural – permanece um marco importante da teoria de gênero antiga”.⁵²

Considerando tal obra como a referência primeira da tragédia, mesmo com todas as incertezas e dúvidas que envolvem sua compreensão, deparamo-nos com a ausência de opção mais segura. Provavelmente outros estudiosos trataram do gênero, antes mesmo de Aristóteles. Mas nos falta o arquivo e contamos com fragmentos que acrescem pouco para uma discussão mais acertada. Assim, restou-nos uma construção memorialística, resgatada de cacos, retalhos e fragmentos insuficientes para retratar um fenômeno tão acentuado da cultura grega.

Se após 25 séculos da decadência da tragédia, ainda nos debatemos tão ardentemente sobre tal gênero, essa é uma explicação para a sua vitalidade. Para Nietzsche, Eurípides, em cumplicidade com Sócrates, o primeiro gênio da decadência, é o primeiro responsável pela morte da tragédia. O pensamento racional próprio do pensamento socrático não permite um pensamento em construção com suas oscilações, incertezas e ambigüidades de que se nutre a tragédia. Gerd Bornheim alega que o subjetivismo a repele, e “na medida em que o subjetivismo dos tempos modernos se torna mais forte, menos exequível é a tragédia”.⁵³

Ao finalizarmos essa discussão sem, contudo, explicar a tragédia como instituição canônica, nós não nos sentimos impotentes, nem esvaziados, nem decepcionados, uma vez

⁴⁹ GASSNER, 1974, p. 33.

⁵⁰ CARLSON, 1997, p. 13.

⁵¹ CARLSON, 1997, p. 14.

⁵² MOST, 2001, p. 29.

⁵³ BORNHEIM, 1975, p. 83.

que nos resta a certeza de que as reconstruções sobre a memória dessa espécie dramática atestam seu valor canônico para a memória ocidental, fortemente marcada pela cultura grega e latina. Pelo contrário, toda vez que nos debruçamos sobre os estudos dessa espécie dramática, temos como lucro a inevitável tendência humana de tentar compreender não só o que nos resta nos arquivos, mas a nossa própria complexidade humana. E, sendo a tragédia grega, conforme vários estudiosos, uma reflexão profunda sobre o humano, exibida em um momento de festividades coletivas que propiciavam a aglomeração dos cidadãos de toda a Grécia, consideramos que o gênero nasceu canônico, devido ao assentimento coletivo, e isso bastou para que ecoasse até nossos ouvidos o que não ouvimos, encantasse nossos olhos aquilo que não vimos e nos seduzisse aquela atmosfera própria dos gregos em Atenas, que não vivenciamos.

Essa é a mesma percepção que temos para o sucesso das telenovelas, hoje, e aqui as evocamos não só em suas características épicas, mas também líricas. Insistimos no poder de permanência desse tipo de programa televisivo no imaginário coletivo por meio das trilhas sonoras cuja função musical não é mais incidental como parece ter sido no início, mas complementar. A duração diária de exibição de uma telenovela – 45 minutos em média – pode ser estendida ao longo do período que antecede os próximos capítulos pelas músicas das trilhas sonoras que tocam nas emissoras de rádios ou são adquiridas e ouvidas pela população, voluntária ou involuntariamente. Essa extensão da telenovela que perdura ao longo dos anos confirma que o povo não se interrelaciona só com cenas e enredos – embora, ao modo das tragédias, o sucesso televisivo se estabeleça prioritariamente pelo efeito da duração -, mas também com o lirismo já presente na alma coletiva, a partir da música que é, na verdade, importante arquivo cultural, sem corpo e sem monumento, porém, presente na memória, por ser parte dela.

3.7. A música e a globalização cultural⁵⁴

*O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar*

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

⁵⁴ Dedicamos este tópico ao professor Eduardo de Assis Duarte, que muito contribuiu para as discussões que aqui foram levantadas.

Ser negro e, ao mesmo tempo, estar vinculado a nacionalidades européias ou americanas é uma problemática imposta aos descendentes de africanos que, ao cruzarem o Atlântico em situações diversas e adversas, foram marcados pela escravidão, num momento de constituição do capital das potências européias nas Américas do Sul e do Norte. O aviltamento deixou-lhes marcas que, hoje, mais de 500 anos depois, ainda são inatingíveis por políticas afirmativas da africanidade e de valorização dos direitos humanos. O conceito de *Atlântico Negro* de Paul Gilroy⁵⁵ oferece uma metáfora positiva e produtiva do fenômeno e auxilia nos modos de repensar a formação cultural transatlântica resultante de trocas entre as diferentes etnias, tendo o Oceano Atlântico como catalisador. Esse posicionamento referente à escravidão pelos europeus no Ocidente é relevante para o pensamento sobre a presença da contracultura na modernidade, porque a constituição do capital e a descoberta da América Latina inauguraram a Era Moderna da Europa, enquanto afirmaram, por outro lado, o “estado” de barbárie da África, da América do Sul e da América do Norte. A postura de Gilroy atenta para o processo de colonização da América do Norte e para a exploração do negro pela Inglaterra, mas serve para que pensemos a situação brasileira, pois tal processo se deu num momento em que Portugal e Espanha também colonizavam África e América do Sul. Esse processo implicou, para essas potências, o cruzamento do Oceano Atlântico e foi por meio dele que se processou a diáspora, metáfora preciosa de Stuart Hall, para pensar a dispersão dos africanos pelo mundo e o processo de transmigração cultural resultante dos contatos entre as potências culturais e econômicas da época em que, para constituírem o capital, reduziam à condição de animais, índios e negros.

Fascinado pelo modo como gerações sucessivas de intelectuais negros entenderam a junção do conceito de nacionalidade com o conceito de cultura e as afinidades e os parentescos que unem os negros do Ocidente a uma de suas culturas adotivas e originais – a herança intelectual do Ocidente a partir do Iluminismo – e pelo modo como esses intelectuais a projetaram em sua escrita e em sua fala na busca pela liberdade, Paul Gilroy destaca os intelectuais que promoveram ações afirmativas de descolonização negra. Ele vê nessas pessoas posturas diferentes, ora de branqueamento e apagamento das marcas negras pela adoção dos modelos brancos, ora de afirmação de sua ancestralidade, por meio do resgate da memória disseminada nas práticas cotidianas, à revelia da imposição opressora do colonizador.

Para Gilroy, as idéias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural são fenômenos tipicamente modernos que têm importância relevante para a crítica cultural e

⁵⁵ GILROY, 2001.

histórica resultante da colonização. O autor considera dois modos de pensar o processo resultante dessa colonização. Um deles são as diferenças étnicas como uma ruptura absoluta nas histórias e experiências do povo “negro” e do povo “branco”. E, contra essa escolha, o outro modo, a teorização sobre criouliização, *métissage*, *mestizaje* e hibridez, improdutiva ladainha de poluição e impureza, do ponto de vista do absolutismo étnico. Sua preocupação é com as formas culturais estereofônicas, bilíngües ou bifocais originadas pelos negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que Gilroy tem chamado, heurísticamente, “mundo atlântico”, formas essas correspondentes ao que vivenciamos no Brasil.

Multiplicam-se, na contemporaneidade, graças ao evento dos Estudos Culturais, o interesse pelas diversidades culturais, e a cultura popular negra tem merecido mais destaque com os Estudos Pós-Coloniais. Stuart Hall abre sua discussão sobre “que negro é esse da cultura negra” com uma pergunta: que tipo de momento é este para se colocar a questão da cultura popular negra? Para ele, o momento de discussões tem especificidades históricas que podem ser definidas pela combinação do semelhante com o diferente. A proposta de Cornel West,⁵⁶ para uma genealogia do que é esse momento, pressupõe três grandes eixos: 1) o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura, provocado pela própria natureza do período de globalização, associada à ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças; 2) o surgimento dos EUA como potência mundial, como centro de produção e circulação de cultura; 3) e a descolonização do terceiro mundo com as lutas negras pela descolonização do corpo e da mente do terceiro mundo.

Stuart Hall propõe acréscimos de qualificações a esse quadro geral: a) a etnicidade européia pensada a partir do negro que passa a perceber que a cultura de massa americana envolve certas tradições que só podem ser atribuídas à cultura vernácula negra; b) a natureza de globalização cultural (o pós-moderno global) com o descentramento ou o deslocamento da alta cultura e a perspectiva de que o pós-moderno seja apenas o modernismo na rua que abre caminho para novos espaços de contestação e apresenta-se como importante estratégia de intervenção no campo da cultura popular; c) e a atração do pós-modernismo global pelas diferenças.

No Brasil, pensar a etnicidade a partir do negro significa elevar à condição de maioria o que sempre se pensou como minoria e discutir, de forma efetiva, a fragilidade do que se considera fronteira étnica e cultural e pressupostos de nacionalidade. Significa, sobretudo, aceitar que as margens são situações contingentes que não mais se limitam pelos

⁵⁶ Apud HALL, 2003, p. 335.

conteúdos. Esses, há muito, já extravasaram as fronteiras e são, por si, a mais autêntica constituição do nacional, considerando os três acréscimos de Hall.

Hall alerta para que observemos o estilo dentro do repertório negro, que se acredita como casca, mas que se tornou, em si, a matéria do acontecimento; que percebamos como o povo da diáspora negra tem encontrado a forma e a estrutura profundas de sua vida cultural na música, à margem do domínio da escrita; e, em terceiro lugar, que pensemos como o corpo é usado como único capital cultural que possuíam, como telas de representação. Esses aspectos apontados por Hall são os espaços performáticos de que dispunham os negros, tendo em vista que esses foram excluídos da cultura dominante e deslocados de seus espaços.

As culturas africanas remanescentes nos descendentes afros não mais acomodam o estigma de primitivas e não-civilizadas, nem mesmo pelos discursos resistentes daqueles que se propõem a mantê-las fora do centro hegemônico, principalmente no campo letrado, como é o caso do cânone literário. Nesse contexto é que se torna urgente a valorização das letras de músicas brasileiras, sejam elas poesia ou não, fator decisivo para sua inclusão incontestemente nas mesmas opções de estudo que exploram a Literatura, pois que são textos líricos, em sua maioria, e expressões culturais experimentadas pelo povo, muito antes que os poetas as pensassem.

Para Hal Foster,⁵⁷ o primitivo é um problema moderno, uma crise na identidade cultural e justifica a construção modernista do primitivismo. Segundo Stuart Hall, o retorno do primitivismo é como o do estranho para o modernismo e essa administração do primitivo pelo modernismo é um evento pós-moderno. O autor alerta que não é possível desconsiderar que a vida cultural no Ocidente tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens. Segundo Hall, muitas estratégias culturais não conseguem interferir nesse processo, dentre elas, há o conceito de que nada muda e que o sistema sempre vence; tudo isso impede que se desenvolvam estratégias produtivas. Os últimos movimentos da música popular brasileira demonstram que a contenção das margens não consegue estancar a palavra. Não se consegue mais controlar a globalização ocidental nem as ações individuais e grupais, o que contribui para a expansão e a disseminação da música popular pelo mundo.

Percebemos, tanto em Gilroy quanto em Stuart Hall, a referência à música como importante instrumento de manifestação, atualização, manutenção e diálogo entre as culturas afro-descendentes em sua trajetória diaspórica pelo Atlântico Negro, nesse momento em que se abrem novas questões sobre a cultura popular negra. Para Gilroy, a expressão musical negra tem como vantagem desempenhar um papel na reprodução de contracultura distintiva

⁵⁷ Apud HALL, 2003, p. 338.

da modernidade e reforçar a importância da música negra para o entendimento dos processos culturais que se encontram dilacerados. “A vitalidade e a complexidade da cultura musical oferece um meio de ir além das oposições correlatas entre essencialistas e pseudopluralistas, de um lado, e entre concepções totalizantes de tradição, modernidade e pós-modernidade, do outro”.⁵⁸ Em nosso modo de pensar, desde os sons dos tambores nas senzalas e os diversos instrumentos indígenas, já havia a tentativa de negros e nativos se contemplarem por meio de suas memórias. Vindos da África em porões dos navios, após a travessia do Atlântico, restava-lhes aquilo que o corpo podia preservar. A música e a dança lhes possibilitavam a encenação de suas memórias ritualísticas, ao mesmo tempo em que encenavam um discurso divergente do opressor, quebravam a unidade hegemônica pretendida pelos senhores e, mais tarde, pelo discurso da unidade nacional. Assim, abriam fendas na cultura hegemônica, e a música possibilitava consciência diária da raça negra sob a forma de resistência ao expatriamento, ao exílio e ao apagamento. Consciente ou não da importância da expressão performática pelos negros, no final do século XIX, Castro Alves, em seu “Navio Negroiro”,⁵⁹ apresenta-nos essa encenação, como ironia, mas que serve para pensar que, exatamente nas amarras da opressão branca, construiu-se a liberdade negra: “Preso nos elos de uma só cadeia/
A multidão faminta cambaleia/
E chora e geme ali/
Um de raiva delira, outro enlouquece..., /
Outro, que de martírios embrutece/
Cantando, geme e ri!/
No entanto, o capitão manda a manobra/
E após, olhando o céu que se desdobra/
Tão puro sobre o mar, /
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:/ “Vibrai rijo o chicote, marinheiros!/
Fazei-os mais dançar!...”

A música é importante instrumento no desenvolvimento das lutas dos negros devido à impossibilidade de alfabetização dos escravos, no momento da escravidão. Acresce-se a isso a barreira lingüística. No caso do Brasil, o choque entre as culturas que aqui se instalaram se sobrepondo à cultura indígena foi também intenso em se tratando de manifestações lingüísticas: primeiro a do colonizador, a portuguesa, já em choque com as várias línguas dos indígenas e, finalmente, a dos próprios negros vindos das variadas etnias e tribos com suas línguas próprias. Isso dificultou uma participação mais ativa das etnias dominadas na produção literária, devido à dificuldade com a língua escrita e, na maioria das vezes, até a impossibilidade de se expressar nessa modalidade. Poucos negros se destacaram no início de nossa Literatura, as manifestações mais evidentes foram de mestiços luso-africanos, com a incidência maior para os que aderiram ao discurso árcade, correspondente à fundamentação iluminista a que se refere Gilroy. Nesse caso, a música serviu de instrumento de resistência,

⁵⁸ GILROY, 2001, p. 93.

⁵⁹ ALVES, 1977, p. 178-179.

consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade. Para Gilroy, ela representava a dose de coragem necessária para prosseguir no presente e é, ao mesmo tempo, produção e expressão dessa ‘transvalorização de todos os valores’. A política da transfiguração revela as fissuras internas e ocultas no conceito da modernidade, empenha-se na busca do sublime, contempla-se em jogar a racionalidade ocidental em seu próprio campo, e seu foco hermenêutico avança para o mimético, o dramático e o performativo. A musicalidade popular da lírica dos poetas afro-descendentes e dos instrumentos musicais indígenas se manteve no samba, no pagode, na MPB. O Brasil exporta um ritmo próprio, num texto literário próprio, distinto do resto das Américas e da Europa e, no entanto, dialoga com todas essas culturas.

Gilroy propõe que façamos uma releitura da música e repensemos essa contracultura não só como *tropos* e gêneros literários, mas como um discurso filosófico que rejeita a separação moderna ocidental de ética e estética, cultura e política. A memória da escravidão ativamente preservada pela musicalidade faz crer que a história e a utilidade da música negra permitem que acompanhem parte dos meios pelos quais a unidade entre ética e política tem sido reproduzida como uma forma de conhecimento popular, considerada subcultura. Tal forma se mostra como expressão intuitiva de alguma essência racial, sendo, na verdade, aquisição histórica de expressão cultural que considera o mundo criticamente do ponto de vista de sua transformação emancipadora. Como afirma Gilroy,

para os descendentes de escravos, o trabalho significa apenas servidão, miséria e subordinação. (...) *Poiésis* e poética começam a coexistir em formas inéditas – literatura autobiográfica, maneiras criativas especiais e exclusivas de manipular a linguagem falada e, acima de tudo, a música. As três transbordaram os vasilhames que o estado-nação moderno forneceu a elas.⁶⁰

A nação se afirma pelas e nas fendas causadas pela associação da música ao texto lírico como modos de articulação do sentimento, da consciência de si, da expressão cultural formadora das identidades. Se, hoje, para Adão Ventura, a poesia pode-se processar sob a forma de *Litanias do cão* é porque a ironia já se faz possível, além do ritmo e das repetições sistemáticas próprias da expressão popular. As farpas pontiagudas de suas máximas são distribuídas em suas obras em recados breves e nos dão a evocação da ladainha que exige um responsório, que não está lá. Essa mesma idéia de vigília necessária à execução de uma litania está presente em *Vigília de Pai João*, de Lino Guedes. Essa composição teatral, do início ao fim, protagoniza a expressão musical dos negros acompanhada pela expressão corporal que, num mesmo momento, apresenta-se como momento de despedida (alguns escravos vão fugir), de burla do poder do opressor (enquanto se acredita que estão a dançar e a cantar, a fuga

⁶⁰ GILROY, 2001, p. 100.

acontece) e de contemplação da memória de África no corpo, por meio da expressão da alegria e da descompressão do trabalho escravo, como podemos ver na fala de Damiana, quando uma melopéia pequena é cantada: “Só isso? Mas que pouquinho! / Não sai mais um pedacinho? / Devemos aproveitar/ O real da felicidade/ Que Deus, na sua bondade/ Infinita nos quis dar.”⁶¹

Hall defende a importância da música na preservação de traços da cultura negra no seio da cultura popular dos Estados Unidos. Para ele, hoje, a cultura popular têm-se tornado a forma dominante da cultura global e torna-se ela mesma a mercantilização das indústrias da cultura, que se propaga pela tecnologia dominante que são os circuitos do poder e do capital. A cultura popular negra é um espaço de contradição e um local de contestação e nesse mesmo contexto é um espaço de integração, que não se explica apenas pelas oposições também no Brasil.

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades recorrem à experiência das tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuaremos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, no uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representações.⁶²

Não pode, portanto, ser diferente no caso da cultura brasileira em se tratando do mesmo assunto. Pensando essa cultura em nossa Literatura, percebemos a constância de atributos próprios da oralidade na lírica e se faz notar que esse gênero é predominante na produção literária afro-brasileira. É possível notar essas características principalmente nas primeiras manifestações referentes aos estilos barroco, árquade, romântico e simbolista, cuja principal produção literária foi de poesia, com raras exceções para as narrativas, e ainda hoje pode-se dizer que o sustentáculo mais efetivo do texto poético não é o livro e sim a música. Pode-se observar, ainda, que as coletâneas de poesia, como a dos *Cadernos Negros* evidenciam a prática da lírica, que aí se apresenta como manifestação pessoal e muitas vezes confessional.

Por isso, faz-se necessário observar as palavras ditas pelo poeta negro Solano Trindade, em 1961, sobre sua poética: “Apesar de tudo o que tenho ouvido e lido sobre poesias, resultado das teses e debates nos congressos de poetas e críticos – não me sinto

⁶¹ GUEDES, 1938, s/paginação.

⁶² HALL, 2002, p. 342.

disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular da minha poética.”⁶³ Nessa ação afirmativa de suas raízes, Solano consegue alcançar o reconhecimento merecido, conforme a posição de Roger Bastide que afirmou que esse poeta negro fazia de seus versos uma arma, um toque de clarim, que despertava as energias, levantava os corações, combatia por um mundo melhor. Bastide apreciava os poemas de Solano porque eles “realizam uma síntese entre o passado e o futuro, entre as aspirações de reis proletariados e as canções do folclore, entre o amor moderno às sombras das chaminés de usinas, e o amor místico, sob o olhar dos Orixás.”⁶⁴

Para Solano, sua poética não poderia ser diferente, não por renúncia à manifestação culta mas por opção:

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com eles, através de seus livros e de suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo de nosso populário, buscando no negro o ritmo; no povo, em geral, as reivindicações sociais e políticas; e nas mulheres, em particular, o amor.”⁶⁵

De acordo com Luís Tatit, podemos considerar que estes são pilares importantes da música popular brasileira, se comparados com os elementos que podem ser considerados o tripé da nossa música, presentes na lírica de Caldas Barbosa: o aparato rítmico, os meneios cotidianos da fala brasileira e as inflexões românticas.

O título de uma das obras de Solano, *Cantares ao meu povo*, deixa transparecer sua interlocução com a música popular e suas raízes brasileiras, resultantes da miscigenação cultural e da mistura entre modos de diferentes etnias se comunicarem pela melodia. E a obra não desmente essa sintonia. Para Solano “gemido de negro é cantiga/gemido de negro é poema”. A musicalidade é sugerida pelas formas textuais como em “Batuque da Jurema”, (Jurema á/ Jurema ô/banho me dá/ pai Xangô/ pra conquistar/ o meu amor), ou pelas formas onomatopaicas como em “Tem gente com fome” em que o trem de Leopoldina, enquanto perfaz seu trajeto pelo subúrbio do Rio, parece dizer, na compreensão do poeta, um refrão insistente, “tem gente com fome/ tem gente com fome/ tem gente com fome”,⁶⁶ o que, numa remissão direta ao poema “Trem de ferro” de Bandeira, contrapõe-se ao discurso branco que afirma ouvir “café com pão”.

É possível que Domingos Caldas Barbosa não tivesse o reconhecimento que teve em sua época, sem o acompanhamento musical, e não se manteve efetivamente nas listas

⁶³ TRINDADE, 1981, p. 7.

⁶⁴ TRINDADE, 1981, p. 11

⁶⁵ TRINDADE, 1981, p. 8.

⁶⁶ TRINDADE, 1981. p. 13.

canônicas pelo mesmo motivo: com o tempo a música se perdeu como suporte. O melhor da obra de Caldas Barbosa está na coletânea intitulada *Viola de Lereno* que, já pelo título, sugere sua origem. “São quadras muito simples e engraçadas. Muitas delas parecem poesia popular de hoje.”⁶⁷ Tanto que Silvio Romero o endossa por meio de sua aceitação pública, do mesmo modo que Brookshaw.

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando na viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lereno correm de boca em boca nas classes plebéias truncadas e ampliadas. Formam um material de que o povo se apoderou, modelando-o ao seu sabor.⁶⁸

Brookshaw ressalta que o comprometimento de Barbosa com o popular em oposição ao erudito originou-se, sem dúvida, em seu contato, como estudante e como boêmio, com negros mestiços, ao invés de expoentes da cultura musical erudita. “Por isso, seu conhecimento musical foi obtido abaixo da linha de comportamento, enquanto seus modelos literários provinham de acima da linha. Barbosa tentou combinar os dois, produzindo assim o primeiro trabalho de “mesticismo” literário do Brasil”⁶⁹ e o sentimento nativo de Barbosa, que levou Bandeira a chamá-lo de o ‘primeiro poeta autêntico do Brasil’, foi canalizado para o tema do calor e da sensualidade de sua terra tropical, de sua informalidade, especialmente em relações amorosas as quais, segundo o poeta, eram adoçadas com a doçura do açúcar do Brasil.⁷⁰

A música popular brasileira se oferece como um privilegiado espaço intercultural, devido às várias origens de sua rítmica e de seus recursos melódicos, cuja composição híbrida incorporou as diversas etnias com suas memórias e tradições. Além disso, trata-se de uma forma de expressão veiculada com inusitada facilidade pelas diferentes camadas culturais, sociais e econômicas da sociedade. Ao mesmo tempo, a música popular é um importante espaço erudito da cultura. Ela é um fenômeno de inegável importância na formação identitária do brasileiro e de uma certa memória cultural, a partir da era da MPB, tem sido um dos nossos melhores e mais vendáveis produtos culturais de exportação, principalmente na era da globalização em que as fronteiras entre os países se enfraquecem e os Estudos Culturais permitem uma melhor compreensão das diversidades e, por isso, uma apreciação mais significativa de fenômenos musicais, em culturas fronteiriças como a nossa.

⁶⁷ ASSIS BARBOSA, 1944, p. xvii.

⁶⁸ Apud ASSIS BARBOSA, 1944, p. XVII e XVIII.

⁶⁹ BROOKSHAW, 1983, p. 163.

⁷⁰ BROOKSHAW, 1983, p. 162. (adaptado)

Talvez não seja impunemente que se traz correndo nas veias sangue da África e, com o sangue, pedaços de florestas ou de descampados, a música, longíngua do tam-tam ou do ritmo surdo da marcha das tropas, reminiscências de magias e de danças, gris-gris e amuletos de madeira (...).⁷¹

O que essa memória significou para a coletividade e, portanto, para o popular implica a aceitação das culturas pós-coloniais como constructos complexos que precisam ser amplamente pensados. Para Hall, a cultura popular carrega o peso da palavra popular, por ter sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo, em seu cotidiano e, por isso, se liga também ao “vulgar”, – o popular, o informal, o lado inferior, o grotesco – nas palavras de Bakhtin. Em função disso, é contraposta à alta cultura ou cultura de elite, porém é ameaçadora porque é um local das tradições alternativas e suspeita-se que ela possa ser superada pelo que Bakhtin chama de *carnavalesco*.

No campo das artes e da literatura em especial, é corriqueiro o argumento pelo qual elas não tem sexo, nem cor. O conservadorismo estético propugna a existência de uma arte sem adjetivos, portadora de uma essência do belo concebida universalmente. Sob esse prisma, vigoram os preconceitos da arte pura, elevada e jamais contaminada pelas contingências ou pulsões da história.⁷²

No entanto, concordamos com Hall, quando esse nos afirma que não há elementos puros na cultura popular negra, pois são as sincronizações parciais de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, com mais de uma tradição cultural, envolvem negociações entre posições diferentes, estratégias de recodificação e transcodificação. São formas impuras, não a recuperação de formas puras, o que justifica a necessidade de uma estética diaspórica. Por isso, a proposta de Hall para que desconstruamos o popular é produtiva porque, nessa desconstrução, será provável perceber que, se é possível o discurso hegemônico de contaminação pelo negro na cultura branca, a recíproca também se faz verdadeira e que inadequada pode ser a atribuição da idéia de contaminação. Em nosso modo de pensar, em processos multiculturais como os que interagiram na formação brasileira, o comprometimento do corpo e de suas manifestações foi muito além de simples contaminação que implicaria a possibilidade de processo regressivo, uma descontaminação, ou branqueamento, para que se possa isolar o que é não-contaminado. Em nosso caso, a hibridação tornou-se, por si mesma, o processo e o produto, como é o que podemos perceber com o que aconteceu com a música, a lírica, a dança e a dramaturgia. “Trindade incorporou temas afro-brasileiros em sua poesia e nela tentou reproduzir o ritmo do tambor, como Guillén e os demais poetas afro-antilhanos

⁷¹BASTIDE. Apud DUARTE, 2002 p. 54.

⁷² Apud DUARTE, 2002, p. 49-50

estavam fazendo.”⁷³ O Atlântico Negro, como *Middle Passage*, catalizou para as Américas e a Europa o negro com seu corpo e seu discurso e não mais é possível uma identidade musical americana ou européia sem o reconhecimento das heranças africanas.

Por isso, estudos que nos ajudem a resgatar a produção afro-descendente na Literatura Brasileira podem-se configurar como estratégias culturais capazes de fazer diferença e promover uma discussão aberta e desrecalcada para a revisão do cânone literário brasileiro em seu caráter etnocêntrico e iluminista, e para a aceitação do hibridismo como forma de autenticidade brasileira e reconhecimento de nossa expressividade popular como representativa da maioria e, portanto, reveladora de identidades. “O papel do ‘popular’ na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor (...)”.⁷⁴ Nossa discussão aqui apresentada tem o intuito de reforçar que o tema merece pesquisa de maior fôlego, diante do extenso e rico material disponível para tratar do assunto. Se Hall propõe que os textos da música americana sejam revisitados, propomos o mesmo para o repertório brasileiro, e o propomos a partir da sua inclusão na produção lírica, pois acreditamos que uma acurada observação desse aspecto poderá revelar a força e o vigor que a cultura popular encontrou na música e na disseminação da poesia para iletrados e menos letrados. Isso nos revelará, com certeza, a importância de se efetivar em debate a música popular como espaço de diálogo dos elementos que ela própria transcendeu, tornando-se a linguagem do país, independente da classe social, da etnia ou do credo político. Não que a música popular brasileira, os letristas e os compositores necessitem disso. Tal como se encontram, hoje, os atores da música popular brasileira têm tudo aquilo que qualquer escritor ou poeta da literatura pode desejar e não consegue: prestígio na mídia, bons rendimentos financeiros, facilidade de exportação do produto, consumo elevado pela população, e uma demanda tão forte que eles não conseguem controlar as formas pelas quais as pessoas se apoderam deles. E finalmente, eles têm seus fãs-clubes lotados e se tornam ídolos, às vezes de gerações inteiras, o que não acontece com os poetas.

O lirismo é uma forma de transmitir sabedoria, dada a capacidade que a poesia tem de encantar. Isso porque mesmo que ela tenha perdido seus aspectos ritualísticos primitivos e coletivos, “a experiência transmitida nas palavras desses poetas não é apenas a experiência de uma só pessoa, mas de todos, pois o seu tema continua a ser coletivo. Se refere à minha, à tua,

⁷³ BROOKSHAW, 1983, p. 186.

⁷⁴ Apud HALL, 2003, p. 341.

à nossa existência.”⁷⁵ É impossível aceitar, compreender e tirar o melhor proveito da globalização cultural sem os aparatos que tal discussão pode fornecer para nossa afirmação diferencial na rede global.

3.8. Por um ser poético ou com licença poética

*A cidade é feliz/ com a voz do seu cantor/
a cidade quer cantar/ com o seu cantor.*

“Na leitura de algum poeta, cantando ou escutando as letras de música, vivemos momentos em que as palavras adquirem uma força incomum, estranha, como se das coisas banais ela revelasse um lado escondido, poucas vezes inusitado pelo nosso pensamento”.⁷⁶ A música popular brasileira corta a cidade e a revela, faz o retrato da nação e delinea seu sentido nas brechas encontradas na história oficial, clama por liberdade, justiça e paz, canta os amores, as desventuras e as desesperanças dos corações de todos, enleva e eleva a alma e a supre de sonhos e desejos.

A música parece ser a fração delirante e dionisíaca da alma do povo, diante da parte que pesa e pondera e, “ao invés de manter com a vida uma relação simbólica estagnada, como é o caso de muitas religiões, que oferecem aos seus seguidores uma visão de mundo pronta e acabada, na atividade poética, os símbolos transitam de maneira viva, brilhante, efêmera”.⁷⁷

É preciso que repensemos a poesia, não como o doce deleite dos privilegiados, dos iniciados esteticamente, mas como expressão cultural de todos os segmentos sociais; e que entendamos a música nesse mesmo contexto porque, por ser apoiada em sua força simbólica, a linguagem dos poetas se realça por ser um dos raros discursos correntes em nossa sociedade em que existe o tom de confissão e de sinceridade. A valorização da poesia fará possível percebermos que, assim como música e literatura oral eram largamente utilizadas pelos humanos considerados mais primitivos, para seu bem-estar e para a comunicação com o divino e o sobrenatural, também na atualidade o homem recorre a essa organização simbólica da concepção do mundo e das coisas para refletir sobre si mesmo, sobre seu semelhante e para melhor se articular diante do excesso de racionalidade necessário ao modo de viver atual.

O grande desafio dos poetas, hoje, está no fato de que devem levar a poesia aos espaços onde ela possa ser divulgada, em que se reúnam as coletividades e as aglomerações populares, uma vez que foi desse espaço que ela emergiu. Isso porque ela é a menos

⁷⁵ PAIXÃO, 1991, p.22-23.

⁷⁶ PAIXÃO, 1991, p. 7-8.

⁷⁷ PAIXÃO, 1991, p. 32.

divulgada, a menos publicada e a que tem despertado menos interesse, entre as expressões artísticas da linguagem, pois existe também uma acomodação criativa que não parece ser um bom caminho para a manutenção de leitura da poesia. Se na Grécia lendária a poesia era feita coletivamente, misturando-se à dança e ao canto, o mínimo que se pode querer hoje, neste tempo em que a repressão aparece travestida de liberdades relativas, é que a poesia penetre mais em nossas vidas e permeie pelo menos as nossas relações individuais.⁷⁸

Talvez nem fosse mais necessário argumentar em favor de uma melhor exploração da música para a melhoria da qualidade de vida das pessoas. Ao roçarmos a nossa língua na língua de Camões, Caetano nos resgata, neste Brasil do samba que dá bamboleio, que faz gingar. Vale dizer que

a oportunidade de apropriação das linguagens de expressão é um instrumento competente de liberdade de um povo. Viabiliza o acesso ao acervo cultural, científico e religioso da humanidade. Socializa o conhecimento que, por séculos, foi acumulado e sistematizado pelas diversas culturas da história do homem. Dá condições igualitárias de acesso ao maior legado da humanidade e permite que cada cidadão ou grupo de cidadãos faça “a sua hora e não tenha que esperar acontecer”.⁷⁹

Por isso, considerar que nas letras de música circula uma produção lírica importante para a cultura brasileira, com maior facilidade de veiculação e com mais possibilidade de acesso pelo povo não desmerecerá os conceitos canônicos do que é a Literatura. Pelo contrário, enriquecerá o acervo coletivo dos produtos simbólicos representativos de nossa expressão cultural. Além disso, reforçará que o mesmo tipo de arte da palavra armazenada pela letra nos livros para os letrados, encontra no suporte musical um outro modo de veiculação, desse modo também para os iletrados.

⁷⁸ PAIXÃO, 1991, p. 43.

⁷⁹ SUZIGAN, 1990, p. 11.

A linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal se atrofia. Se a literatura de uma nação entra em declínio, a nação se atrofia e decai.

Ezra Pound

CAPÍTULO IV

A ESCOLA E A ACADEMIA

4.1. O argumento de autoridade: o cânone nos espaços institucionais

*O povo foge da ignorância
Apesar de viver bem perto dela
E sonham com melhores tempos idos
Contemplam esta vida numa cela*

José Ramalho

Começamos este capítulo com uma epígrafe da canção *Admirável gado novo*, de José Ramalho, junto com uma pergunta provocadora: o que teria acontecido com nossa cultura ocidental se os textos tratados como romances greco-latinos, escritos no período que vai do séc. II antes de Cristo até o século III depois de Cristo, não tivessem sido guardados, mesmo sendo eles visivelmente fora dos padrões considerados adequados aos textos narrativos da alta cultura greco-romana? Perguntamos o mesmo em relação aos textos excluídos por aqueles que têm o direito de julgar que tipo de escrita pode ser tomado como Literatura – e alta Literatura – já que para se inscreverem na genealogia dos grandes nomes e obras esses escritos devem, sobretudo, ser avaliados pelos mesmos padrões que aqueles lá inscritos e a eles se adequarem. Perguntamos, ainda, o mesmo em relação a todas as obras e autores excluídos dos cânones de todos os participantes dessa miscigenada cultura brasileira de que fazemos parte. É provável que não seríamos tão ricos culturalmente e não teríamos produzido tal riqueza, se não nos tivéssemos dedicado, consciente ou inconscientemente, a burlar os padrões oficializados, de modo a romper com a monotonia da hegemonia que molda, engessa e tolhe, artificialmente, os movimentos naturais da cultura. Principalmente, pensamos quanta perda ocorreria se não houvessem existido os escritores predestinados a atentar contra os modelos.

A cultura da qual fazemos parte, a ocidental, nunca foi tranqüila e homogênea. Armazenada principalmente por meio da escrita alfabética, essa cultura sempre se caracterizou pela convivência multilingüística e multicultural, processo coerente com as misturas culturais oriundas das grandes viagens e invasões, por terra e por mar, principalmente de gregos, romanos, ingleses, franceses e portugueses no processo de expansão territorial e de domínio sobre outros povos. Sempre existiu uma língua popular ou vulgar com a qual o povo comum se comunicou no cotidiano, paralelamente à língua oficial e aos padrões clássicos de se dizer por escrito. As invasões territoriais ou até mesmo os encontros amistosos, ao provocarem o enfrentamento de um indivíduo pelo outro, separados pelos modos de viver e de se comunicar próprios de cada cultura, possibilitaram o diálogo entrecultural, de modo muito peculiar. A intranqüilidade, causada pela imposição dos dominadores sobre os povos dominados nesses encontros, ocorre devido ao fato de que, ao mesmo tempo em que se impõe uma cultura, como consequência tenta-se anular, enfraquecer ou diminuir a outra; embora saibamos que não proceda o estabelecimento de graus de qualificações em se tratando de conceituar cultura, se a consideramos como modo de viver e de se manifestar de uma população, as imposições culturais costumam-se pautar pelo demérito da cultura suplantada como inferior.

Pensamos, então, que lembrar e discutir os processos de canonização literária não precisa, necessariamente, ser uma atitude provocativa aos canonizadores e nem um atentado a tais padrões, até mesmo porque, por serem oficiais como um dos consensos, é a partir deles, que podemos iniciar nosso pensamento sobre os outros possíveis consensos discutidos nesta tese. Cremos ser necessário considerar que, embora o conceito de multiculturalismo tenha sido gerado a partir de processos transmigracionais modernos de culturas, o Ocidente pode ser considerado como multicultural, num sentido mais amplo, desde o seu início, apesar de as grandes e antigas instituições zelarem – e isso é muito proveitoso e louvável – por aquilo que lhes parece único, encenando rituais que rememoram a tradição nos espaços consagrados.

Assim, ainda que as discussões sobre o conceito de cânon já tenham ocupado parte razoável de nosso debate, em consonância com vários teóricos da Literatura e de outras áreas, faremos ainda mais algumas considerações necessárias para situar a tríade tradicional que vem sendo observada como capaz de canonizar a Literatura: o autor, a obra e o leitor.

A obra, como um objeto a ser considerado cânon, deve-se enquadrar em um conjunto de normas, padrões, modelos e regras, apropriados para a sua consagração. Tais atributos são definidos a partir das produções passadas e se devem adequar às do presente, motivo por que um dos aspectos para a canonização literária seja a expressão lingüística escrita de modo

surpreendente e especial, de acordo com a norma considerada padrão. Assim, a entrada de um autor ou de uma obra no cânone se daria pela força lingüística da obra que deveria, ainda, apresentar aspectos figurativos, originalidade, poder cognitivo, conhecimento e dicção exuberante.

O autor, nesse contexto, incluir-se-ia na genealogia, por cumprir exatamente os atributos designados para a qualidade indiscutível da obra. Tais atributos são colhidos da competência de seus antepassados aos quais se liga numa relação agônica e antagônica, em que a negação da filiação pode-se processar como recusa de um ou de qualquer progenitor.

O leitor, para muitos teóricos, tem importância primordial no processo de consagração da obra. Isso se considerarmos, principalmente, os canonizadores como leitores e, portanto, como juízes que são capazes de autorizar ou não, autor e obra a partir de sua leitura. Considerando o leitor como um dos elementos do tripé da consagração, os princípios tomados como canonizantes, embora se pretendam atributos universais para a valoração da obra e do autor, sofrem as incidências de outros fatores que são extremamente decisivos na aplicação desses atributos. Esses podem ser relativizados pelas contingências da época, pelo momento histórico, pelas condições sociais e culturais do leitor e pela comunidade de que esse leitor faz parte. Isso porque, apesar de os autores e as obras se situarem no tempo do escritor e da escrita, os leitores mudam com o tempo e apreciam produtor e produto a partir de demandas situacionais. Tais demandas são capazes de se alterarem de época para época, de situação para situação, de leitor para leitor, porque a obra passa a ser condicionada à cultura e ao tempo em que é desarquivada pelo leitor, seja esse *expert* em teorias críticas de Literatura e de Arte ou simplesmente apreciador desinteressado. A partir do leitor, é inegável que as regras estabelecidas para a valoração da obra e para a consagração do autor podem ser relativizadas, porque não é possível controlar as particularidades da recepção, uma vez que o receptor é sempre uno, mesmo que inserido numa coletividade e em suas demandas.

Diante dessa parte mais vulnerável da tríade de consagração literária – o leitor –, embora seja ela responsável pela ação de canonização, os órgãos oficiais se dedicam a disseminar os pressupostos canonizantes considerados apropriados para a valoração do autor e da obra, na pretensão de interferir incidentalmente sobre a ação e a decisão do leitor. Assim, os cursos superiores tendem a instituir a leitura, a discussão e o ensino do cânone ou das obras passíveis de canonização, na perspectiva de formar padrões de gosto e de apreciação por parte da comunidade acadêmica ou daqueles que se pretendam acadêmicos. Nessa mesma perspectiva, os escritores de livros didáticos e os professores de Língua e Literatura, por sua

vez, frutos da perlaboração acadêmica, também modelam escolhas para seus alunos, baseadas no consenso acadêmico de avaliação e de recepção da Literatura canônica.

Nesse evento, privilegiam-se a obra e o autor com base nos pressupostos consensuais da academia, em detrimento da opção do leitor, mas a preterição no processo de consagração de quaisquer obras de arte pode ser interpretada como imposição: se a obra não contém os atributos necessários para ser consagrada, se o autor não apresenta nessa obra a postura adequada para figurar entre os imortais e se o leitor não aprova a obra nem o estilo do autor, então a canonização não tem argumentos que a sustentem. No caso da prática acadêmica exposta nesta nossa reflexão, a individualidade do leitor comum vem sendo desconsiderada, em nome dos padrões de centralização dos atributos esperados para a obra e o autor.

No entanto, essa participação da escola e da academia no processo de conhecimento da Literatura tem dado bons frutos, em se tratando destas escolhas pelo público candidato ao vestibular, como se observa na lista conjunta de autores e obras citados por eles, quando solicitamos que apontassem os melhores autores e obras, os prediletos, aqueles que eles reverenciariam com sua indicação para o vestibular e, finalmente, aqueles que fossem líricos. Embora não tenhamos nenhuma garantia da leitura de tais obras pelos entrevistados, já que o critério básico de coleta desses dados foi o da citação, o fato de os candidatos se lembrarem delas e de seus autores e de os citarem apresenta uma memória seletiva muito parecida com aquela programada pela academia e pelos livros didáticos.

Esse fato nos leva a refletir sobre tal modelagem que tem interferido nas escolhas das leituras em vários espaços. Muitas vezes, quando a escola imprime sua ação, ela disputa a opção do leitor porque, estando sob a jurisdição das regras desses estabelecimentos de ensino, o aluno cumpre requisitos que são avaliados em provas, de cujos resultados depende sua aprovação, ao final do curso e, depois, no vestibular. Sem opção, ele lê ou se informa sobre obra e autor, por meio de outros artifícios, entre eles a conversa com os colegas, as aulas de Literatura, os debates, os programas de televisão, filmes, palestras e resumos. Nesses espaços, os acórdãos dos teóricos e dos críticos da Literatura são aplicados com o intuito de estudar a obra e o autor, de modo a fazer valer a inclusão deles entre os eleitos. Pelo menos é o que nos atesta o fato de os alunos indicarem Henriqueta Lisboa e Ricardo Aleixo/Edimilson, com suas obras, em várias opções, inclusive a de autor predileto, quando muitos, pela peculiaridade de primeira indicação dessas obras ao vestibular, acabavam de conhecê-los.

Porém, pelo que tudo indica, propomos como conveniente que passemos a considerar um quarto elemento responsável pela disseminação da Literatura: o esforço e a ação da mídia. Tais fatores têm poder decisivo nas opções dos leitores e agregam uma relação de vitalidade e

contemporaneidade ao conjunto de obras em circulação; e também no processo de manutenção de um conjunto de autores e obras da tradição, todos de valor para a preservação e o conhecimento da cultura e para o debate sobre ela.

4.2. O Vestibular e as instituições de curso superior – arquivo e anarquivo

Tomaremos o vestibular, neste diálogo, como um dos representantes da Academia Escolar. Isso porque, por serem decididas pelas instituições do ensino superior, a escolha das obras, a elaboração das provas e as correções de redações sobre tais obras também são controladas pelos professores de instituições de cursos superiores. São, ainda, formados, nesses espaços, os professores que ensinam Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, embora para os Parâmetros Curriculares, essa seja uma tarefa inter e transdisciplinar, porque “a proposta da interdisciplinaridade é estabelecer ligações de complementaridade, convergência, interconexões e passagens entre os conhecimentos”.⁸⁰

Desse modo, uma reflexão a partir do arquivo literário que se formou por meio da indicação de obras para os exames de seleção de duas das maiores universidades de Minas Gerais faz sentido, porque elas representam, simultaneamente, o Ensino Médio e a Graduação. A partir de uma reflexão sobre a obra de Jacques Derrida, *Mal de arquivo*, percebemos a ação arquivística de construção de uma lista canônica que inclui e exclui autores e obras, e que interfere na manutenção da memória literária brasileira. Esta pesquisa, prioritariamente quantitativa, levou-nos à percepção de que o processo de inclusão de obras na lista de indicação de leitura para pré-vestibulandos leva ao “anarquivo” de outras obras, coincidentemente representativas de minorias, já que essa lista se forma, principalmente, por modelos repetidos e eleitos pela cultura hegemônica, que contempla pouco as experiências das margens. Nesse sentido, faz-se pertinente um questionamento sobre a representatividade dessas listas de obras e de autores, perante a cultura brasileira que elas pretendem contemplar, se considerarmos que a prova de vestibular avalia conhecimentos do candidato sobre Literatura Brasileira.

Assim, o conjunto de obras presente nesses dois arquivos, que são a prova da existência também de um anarquivo – o conjunto de obras não-presentes – constitui um objeto propício para se pensar a respeito de algumas questões sobre o próprio arquivamento, as formas de manutenção da memória, a pulsão de armazenamento e de manutenção de certa memória desejável, às custas do apagamento de outra memória menos-desejável. Faz-se imperativo, por isso, entender certos aspectos do arquivo, dentre eles, quem seleciona para

⁸⁰ PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1997, p. 26.

constituir o arquivo, como seleciona, por que seleciona, como arquiva, em que espaço arquiva e o que significa, por isso, o conjunto de obras indicadas para, nesse caso, avaliar competências de leitores e produtores de textos, para o ingresso ao curso superior.

Quem seleciona e arquiva? “A quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo? Como fazer as correspondências entre o memento, o índice, a prova e o testemunho?”⁸¹ pergunta Derrida. Diríamos que aqueles que indicam as obras literárias e seus autores são os que selecionam o memorável, o que deve ser lido e mantido e, dessa forma, de modo inconsciente, os professores da COPEVE-UFMG⁸² compuseram o arquivo de 207 indicações, formado por 159 obras, que contemplam 108 autores de Literatura Brasileira. Também os da PUC-Minas compuseram seu arquivo de 282 indicações representadas por 72 obras que contemplam 72 autores. Aqueles que indicam as obras seriam os arcontes desse arquivo, denominados por Derrida como guardiães dos arquivos.

Se os arquivos dependem de interpretação, de guardião, de suporte e de residência, podemos considerar que essa listagem de indicações de obras constitui-se como arquivo cuja residência se torna a UFMG e a PUC-Minas, tendo como suporte as comissões de vestibular e, como guardiães, os componentes da equipe de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira; e, no caso da PUC-Minas, pela FUMARC⁸³.

Nesse caso, as universidades em questão instituíram os arquivos por elas constituídos. Neles estão presentes a indicação das obras, as questões elaboradas para avaliá-las, o manual do candidato com o programa a ser observado para a avaliação da leitura das obras e, no caso da UFMG, cadernos de respostas disponibilizados posteriormente para o público. Por meio do espaço denominado de *Seleção de vestibular*, ambas institucionalizam um dos lugares onde se efetua o processo de constituição de arquivo, a partir de 1970, quando o vestibular se torna unificado.

Desempenhando o papel de arcontes, já que escolhem as obras e fazem sua exegese que é também promovida entre os professores do Ensino Médio, os organizadores da prova de Literatura Brasileira dos vestibulares interpretam-nas, elaboram o programa para o candidato se preparar para a avaliação, redigem a prova e coordenam a correção das questões abertas. Vale dizer que a interpretação é feita a partir do arquivo de obras da Literatura Brasileira canônica, e com base nela são escolhidos essa ou aquela obra, esse ou aquele autor. Com base nessa interpretação, escolhem essa ou aquela obra, esse ou aquele autor. Derrida considera

⁸¹ DERRIDA, 2001, p. 7.

⁸² Comissão permanente do vestibular da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁸³ Fundação Mariana Rezende Costa, que elabora a prova de vestibular da Puc-Minas.

que “todo arquivo (...) é ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo eco-nômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (nomos) ou fazendo respeitar a lei”.⁸⁴ Arquivar, portanto, significa fazer uma espécie de cisão, de amputação em um *corpus* maior que é toda a Literatura Brasileira, já que essas indicações se fazem por meio da economia, pois os acadêmicos que as escolhem não podem nelas incluir todas as obras.⁸⁵

Que lei permeia a indicação de tais obras e tais autores? Como esses são selecionados? Ao observarmos o conjunto de nomes, percebemos uma estrutura canonizante que age de forma inconsciente, já que as bancas de vestibulares podem ser alteradas de um ano para outro. Porém, o arquivo formado pela indicação das obras pode não ter sido planejado ou constituído voluntariamente, mas representa sempre uma certa coletividade pensante das duas instituições, indicando o que seria bom ler e como se deveria ler. Dessa forma, pode estar inconscientemente arquivado nas escolhas das obras e dos autores, nas questões de provas e no programa de orientação ao candidato, por meio do Manual, o pensamento a respeito do estudo e do conhecimento da Literatura Brasileira nessas instituições e no cenário cultural brasileiro.

Os participantes das bancas de vestibular se constituem de professores dessas instituições, também selecionados de acordo com certos pressupostos de interesse e, dessa forma, a consciência coletiva, representada pelos arcontes, que estabelecem os parâmetros para escolha das obras e avaliação de sua leitura, antecede a escolha dos próprios arcontes e torna-se por si mesma a norma, a regra. Em função disso, esse arquivo pode ser também compreendido como ato consciente, baseado nas leis que regem essa coletividade pensante. Quem, dessa forma, constitui o arquivo e provoca sua exegese são os acadêmicos dos cursos superiores que têm poder institucionalizado para tal tarefa.

Há, portanto, espaços de canonização da Literatura que recebem autorização da cultura hegemônica para agendar a preservação dessa cultura e, portanto, são mantidos e reconhecidos pelos segmentos considerados cultos da sociedade – a universidade é um desses espaços e o vestibular funciona como um instrumento da própria universidade na sociedade para perpetuar certa tradição cultural, inclusive literária.

Porém, num país multicultural como o Brasil, há diferentes tradições que, pelo mesmo processo de organização do cânone, também tentam se manter vivas. Dentre elas, podemos situar o folclore, as lendas indígenas, os mitos africanos e a Literatura de expressão feminina que, por não se inserirem no padrão baseado na civilização greco-latina/judaico-cristã, são

⁸⁴ DERRIDA, 2001, p. 13.

⁸⁵ A UFMG recomenda cinco obras anuais e a PUC, em média, três obras semestrais.

deixadas à margem do processo de canonização, embora o cânone observado nas listas dessas universidades seja de excelente qualidade e, indubitavelmente, imprescindível aos conhecimentos de nossa Literatura e de nossa cultura. Mas tais tradições afloram nos espaços da desconstrução dos paradigmas ocidentais, por isso, há obras literárias que as expressaram no passado e as expressam na contemporaneidade, contrariando as expectativas dos centros hegemônicos de eleição do cânone e de seus arquivos de obras e autores “ideais”, formando, portanto, outros tipos de arquivo.

Assim, canonizar é preservar na memória um bem cultural para possível reaproveitamento, portanto, é também um processo de constituição de arquivo. Os pressupostos tomados para que se instale a escolha das obras e, por isso, a sugestão de um cânone ou de um arquivo, no caso da escolha de obras literárias, baseiam-se principalmente em padrões representativos daquele grupo que o organiza.

O cânone se instala por meio do vestibular de forma repetitiva. É perceptível uma constância na indicação de alguns autores e de certas obras da Literatura Brasileira. Essa frequência incita a formação e o desenvolvimento de uma determinada memória cultural, à medida que mobiliza o texto do passado, a partir das demandas do presente. Se a tradição é o passado que se filtra no presente, as releituras contemporâneas das obras tendem a alterar as leituras do passado, porque são realizadas em outras épocas, por outros indivíduos, que tiveram uma formação cultural diferente da época em que tais obras foram escritas e que, portanto, possuem outra memória com a qual a obra interage. Vejamos a frequência da repetição no vestibular da UFMG.

QUADRO 32 – UFMG: frequência de repetições ⁸⁶			
Obras mais indicadas para os vestibulares da UFMG		Autores mais indicados para os vestibulares da UFMG	
Nome de obras	N de vezes	Nome de autores	N de vezes
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	5	Machado de Assis	18
<i>Dom Casmurro</i> <i>Romanceiro da inconfidência</i>	4	José de Alencar	11

⁸⁶ Não há relação entre as obras da esquerda e os autores da direita, apenas foram organizadas pela ordem de maior incidência.

<i>Ana Terra</i>	3	Graciliano Ramos	9
<i>Iracema</i>	3	João Guimarães Rosa	7
<i>Macunaíma</i>	3	Érico Veríssimo	6
<i>Memórias de um sargento de milícias</i>	3	Carlos Drummond de Andrade	5
<i>O guarani</i>	3	Clarice Lispector	
<i>São Bernardo</i>	3	Lima Barreto	
<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	3	Mário de Andrade	
<i>Urupês</i>	3	Aluísio Azevedo	4
	3	Cecília Meireles	
		Aníbal Machado Autran Dourado Cassiano Ricardo Gonçalves Dias João Cabral de Melo Neto João Ubaldo Ribeiro Jorge Andrade José Lins do Rego Manuel Antônio de Almeida Monteiro Lobato Rubem Fonseca Silviano Santiago	3

O Quadro 32 mostra como o vestibular constitui um espaço de eleição que, de forma recorrente, retoma obras e autores da tradição literária canônica. Há autores sistematicamente indicados e repetidos com apenas uma obra, como é o caso de Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência*), Monteiro Lobato (*Urupês*) e Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*). Nossa pesquisa constatou que das 207 indicações, 115 constituem obras indicadas três ou mais vezes, com apenas 23 autores, para o vestibular unificado da UFMG.

Nesse panorama, a leitura da obra de Machado de Assis foi recomendada 18 vezes, a de José de Alencar foi indicada 11 vezes, seguida pelos textos de Graciliano Ramos, indicados nove vezes. Juntos, os cinco autores mais sugeridos pela UFMG perfazem um total de 51 das 207 indicações da lista, o que equivale a 24,6% do total. Nessa repetição, transparece o interesse da UFMG de cultuar determinados autores e certas obras, para que se mantenham sendo discutidos e conhecidos por gerações diversas.

Esse fato é mais acentuado nas indicações de obras pela PUC-Minas, porque ela promove dois vestibulares anuais. Se considerarmos que o conjunto de obras indicadas se repete no início e no meio do ano, 29 autores perfazem um total de 198 das 282, somando, portanto, 70% das indicações. Machado de Assis é o autor mais indicado e com o maior número de obras. Há também uma certa coincidência em relação à UFMG, no que se refere a autores e obras mais indicados, o que se pode ver, se compararmos o Quadro 32 com o Quadro 33

QUADRO 33– PUC-Minas: autores e obras mais indicados para os vestibulares			
Nome dos autores	Número de vezes	Nome da obra	Número de vezes
Machado de Assis	27	<i>Vidas secas</i>	8
José de Alencar	12	<i>Lucíola</i> <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> <i>Os lusíadas</i> <i>Romanceiro da inconfidência</i>	6
Carlos Drummond de Andrade	10	<i>Dom Casmurro</i>	5
Camões	8	<i>A bagaceira</i>	4
Cecília Meireles		<i>A casa do girassol vermelho</i>	
Graciliano Ramos		<i>A morte de D.J em Paris</i>	
Murilo Rubião		<i>Bichos</i>	
Oswald de Andrade		<i>Contos de aprendiz</i>	
Oswaldo França Júnior		<i>Hilda furacão</i>	
Roberto Drummond		<i>Jorge, um brasileiro</i>	
Fernando Sabino	7	<i>Mameluco Boaventura</i>	
Adonias Filho	6	<i>Memórias sentimentais de João</i>	
Autran Dourado		<i>Miramar</i>	
Eduardo Friero		<i>O convidado</i>	
João Guimarães Rosa		<i>O encontro marcado</i>	
Manoel Bandeira		<i>Pau- Brasil</i>	
Padre Antônio Vieira		<i>Poesias, de Castro Alves</i>	
Rui Mourão		<i>Poesias, de Gonçalves Dias</i>	
		<i>Poesias, de Manuel Bandeira</i>	
		<i>Primeiras histórias</i>	
		<i>Quincas Borba</i>	
	<i>Sermão da sexagésima</i>		
	<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>		
	<i>Urupês</i>		
Aluísio Azevedo	4		
Castro Alves			
Érico Veríssimo			
Gonçalves Dias			
Jorge Américo de Almeida			
José J. da Veiga			
José Lins do Rego			
Lima Barreto			
Mário de Andrade			
Miguel Torga			
Monteiro Lobato			
Total de autores: 29		Total de obras: 26	
Total de indicações: 154		Total de indicações: 154	

No Quadro 34, a seguir, registramos apenas os escritores que tiveram seus nomes citados duas vezes pelas Instituições. Percebe-se que, nos vestibulares da PUC-Minas, há maior incidência de escritores indicados duas vezes, pelo motivo já explicitado: a obra e o autor valem para dois vestibulares.

QUADRO 34 – UFMG e PUC-Minas: autores indicados duas vezes para o vestibular	
PUC-Minas	UFMG
Antônio de Alcântara Machado	Adonias Filho
Afonso Romano de Sant'Anna	Darcy Ribeiro
Affonso Arinos	Dyonélio Machado
Alphonsus de Guimaraens	Joaquim Manuel de Macedo
Ana Elisa Gregori	José Cândido de Carvalho
Ana Miranda	José J. da Veiga
Ariano Suassuna	Manuel Bandeira
Belchior Neto	Raquel Jardim
Benito Barreto	Raul Pompéia
Bernardo Guimarães	
Cyro dos Anjos	
Clarice Lispector	
Cruz e Souza	
Eça de Queirós	
Elias José	
Elza Beatriz	
Fagundes Varela	
Fernando Pessoa	
Garcia de Paiva	
Gregório de Matos Guerra	
Hugo de Lara	
Humberto Werneck	
João Cabral de Melo Neto	
Jorge Amado	
José da Rocha Paixão	
Lindolfo Paoliello	
Luiz Vilela	
Lya Luft	
Lygia Fagundes Telles	
Manoel de Barros	
Max de Figueiredo Portes	
Menotti Del Picchia	
Milton Hatoun	
Murilo Mendes	
Olavo Romano	
Padre Orlando Vilela	
Pedro Nava	
Pero Vaz de Caminha	
Vinícius de Moraes	
Yeda Prates Bernis	
Zulmira Ribeiro Tavares	
Total de autores: 41	Total de autores: 9

No embate entre os autores e as obras pela permanência no cenário cultural e nas demandas acadêmicas, a dupla indicação de cada autor e de sua obra pela PUC-Minas favorece a repetição, motivo por que, até o Vestibular 2006, para o segundo semestre dessa instituição, apenas um autor era indicado pela primeira vez, Paulo Henriques Britto, com sua obra *Macau*. E um conjunto de sete autores compuseram uma das três obras que também

figura como indicação única: *Missa do galo: variações sobre o tema*. Nessa obra de reconto, além do autor do texto-base *Missa do galo*, Machado de Assis, outros seis autores, Autran Dourado, Antônio Callado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Osman Lins reescrevem a obra citada, de modo declaradamente intertextual e intencional, o que provoca a renovação do conto machadiano. Chama-nos a atenção, nesse vestibular, um possível interesse em cultuar Machado pela renovação e pela releitura, já que, das quatro obras indicadas, duas do próprio autor – *Dom Casmurro* e *Missa do galo* – servem de motivo para duas outras obras: *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, e *Missa do Galo: variações sobre o tema*, composta por vários autores. A estratégia é louvável. O velho e o novo, a tradição e a novidade se encontram e se acasalam nesse conjunto de obras, como o próprio Machado desejara, ao saudar o espírito da mocidade que caracterizou a fundação da Academia Brasileira de Letras e a reverência ao passado, quando ele foi eleito como seu primeiro presidente: “Não é preciso definir esta instituição. Iniciada por um moço, aceita e completada por moços, a Academia nasce com a alma nova, naturalmente ambiciosa.”⁸⁷ Para Josué Montello, “em poucas palavras, Machado de Assis tirava, assim, ao instituto, a suspeição de velhice, própria das instituições de sua espécie”⁸⁸.

Percebemos que, nesse *agon*, a violência da pulsão de morte transparece no embate e na exclusão de certos estilos, gêneros literários, autores e autoras. De acordo com nossa pesquisa, podemos visualizar dados que nos levam à conclusão de que o vestibular configura uma porta estreita para as obras não-canônicas e mesmo para aquelas que apresentam indícios de inserção nesse panorama, já que privilegia a tradição e utiliza a recorrência como um dos critérios de escolha. A lista dos escritores de indicação única pela UFMG compõe-se de um razoável conjunto de autores, que perfazem 35,7% do total, de acordo com o Quadro 35.

Ao repetir, insistentemente, alguns escritores, as instituições acabam por limitar a inserção não só de obras novas, como também de outras obras de escritores considerados importantes no cenário cultural brasileiro. “Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.”⁸⁹

QUADRO 35 – UFMG: autores com indicação única para o vestibular
--

⁸⁷ <http://www.academia.org.br/academia/apresentação.htm>.

⁸⁸ <http://www.academia.org.br/academia/apresentação.htm>.

⁸⁹ DERRIDA, 2001, p. 13.

1	Adélia Prado	38	José Américo de Almeida
2	Cora Coralina	39	José Paulo Paes
3	Cruz e Souza	40	Laura Vergueiro
4	Dias Gomes	41	Luís Fernando Veríssimo
5	Diversos poetas	42	Luís Roncari
6	Domingos Olímpio	43	Luiz Vilela
7	Eça de Queirós	44	Lya Luft
8	Edimilson e Ricardo Aleixo	45	Lygia Fagundes Telles
9	Affonso Arinos	46	Manoel de Barros
10	Alexandre Herculano	47	Márcio Garcia de Paiva
11	Álvares de Azevedo	48	Márcio Souza
12	Ana Cristina César	49	Mário Palmério
13	Ana Miranda	50	Mário Quintana
14	Antônio Callado	51	Marques Rebelo
15	Antonio Pedro Tora	52	Martins Pena
16	Ariano Suassuna	53	Menotti Del Picchia
17	Bernardo Carvalho	54	Millôr Fernandes/ Flávio Rangel
18	Caio Navarro Toledo	55	Murilo Rubião
19	Campos de Carvalho	56	Nelson Rodrigues
20	Carlos Herculano Lopes	57	Núbia N. Marques
21	Carolina Maria de Jesus	58	Osman Lins
22	Castro Alves	59	Oswald de Andrade
23	Chico Buarque/ Ruy Guerra	60	Oswaldo França Júnior
24	Cyro dos Anjos	61	Padre Antônio Vieira
25	Cláudio Manoel da Costa	62	Patativa do Assaré
26	Fernando Gabeira	63	Paulo Leminski
27	Fernando Sabino	64	Pedro Nava
28	Ferreira Gullar	65	Pero Vaz de Caminha
29	Gregório de Matos Guerra	66	Raduan Nassar
30	Helena Morley	67	Raul Bopp
31	Henriqueta Lisboa	68	Rubem Braga
32	Ignácio de Loyola Brandão	69	Silva Alvarenga
33	Inglês de Souza	70	Tomás Antônio Gonzaga
34	Joaquim Cardoso	71	Tribo Kaxinawá
35	Joaquim Nabuco	72	Vera Lúcia Amaral
36	Jorge Amado	73	Vinícius de Moraes
37	Jorge de Lima	74	Zélia Gattai
Total de autores:74			

Tentar entender o arquivo pelo “anarquivo”, leva-nos a perceber o que não se incluiu na listagem e então o arquivo é a ausência de memória, ausência de lembrança dessa ou daquela obra não-indicada, que passará a constituir o que não se incluiu, e que é o “anarquivo”

Porém, faz-se necessário ressaltar que, da lista de escritores com indicação única pelas duas instituições, constam nomes de autores menos conhecidos, ao lado de outros consagrados da Literatura Brasileira. Dessa forma, as universidades sugerem a leitura e a discussão do cânone institucionalizado e também de obras pouco divulgadas ou nem citadas nos manuais de estudos de Literatura do Ensino Médio. Essa intenção de renovação tem sido mais intensa nos últimos anos com a indicação de mais autores e obras novas do que aqueles já indicados.

No vestibular da PUC-Minas, esse processo pode parecer um pouco mais efetivo porque o debate sobre tais autores e obras tem a duração de dois vestibulares e assegura uma diversidade relevante de receptores, embora não inferior à demanda de possíveis leitores das obras indicadas pelo vestibular da UFMG, considerando o número de candidatos que disputam as vagas na Universidade Federal. Para Derrida, “se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade de memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição”.⁹⁰ A repetição de autores e obras garante a memória necessária para instauração do arquivo e percebemos que ele se faz via repetição compulsiva.

A partir desse contexto, observamos que a lista de obras de indicação única pela COPEVE-UFMG também se compõe de obras com assentimento canônico ou em estágio já avançado de aceitação na academia, seja por sua qualidade literária, seja por sua importância na memória cultural e por suas especificidades, dentre elas as de gênero e etnia. Assim, *Shenipabu Miyui*, obra bilíngüe da tribo Kaxinawá, representa o modo de expressão indígena; *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, apresenta o discurso de uma minoria menos privilegiada pelos bancos escolares e pelas ações sociais e políticas do país, do mesmo modo que *A roda do Mundo*, de Ricardo Aleixo e Edimilson José, traz à tona aspectos da cultura africana remanescente no Brasil.

Para compreender isso, basta observar o conjunto de obras e autores indicados nos últimos seis vestibulares, pela UFMG. Foram inseridos 24 obras e 16 autores ainda não-contemplados, num conjunto de 30 indicações, conforme o Quadro 36.

QUADRO 36 – UFMG: autores e obras indicados de 2000 a 2006			
Obras	Indicação	Autores	Indicação
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	repetida	Machado de Assis	repetido
<i>Antologia poética</i>	1ª vez	Carlos Drummond de Andrade	repetido
<i>Felicidade clandestina</i>	1ª vez	Clarice Lispector	repetido
<i>Distraídos venceremos</i>	1ª vez	Paulo Leminski	1ª vez
<i>Minha vida de menina</i>	1ª vez	Helena Morley	1ª vez
<i>Primeiras estórias</i>	1ª vez	João Guimarães Rosa	repetido
<i>Macunaíma</i>	repetida	Mário de Andrade	repetido
<i>O livro das Ignorâncias</i>	1ª vez	Manoel de Barros	1ª vez
<i>Shenipabu Miyui: história dos antigos</i>	1ª vez	Tribo dos Kaxinawá	1ª vez
<i>Quarto de despejo</i>	1ª vez	Carolina Maria de Jesus	1ª vez
<i>Encarnação</i>	repetida	José de Alencar	repetido
<i>Sentimento do mundo</i>	1ª vez	Carlos Drummond de Andrade	repetido
<i>O amanuense Belmiro</i>	1ª vez	Cyro dos Anjos	repetido
<i>Poema Sujo</i>	1ª vez	Ferreira Gullar	1ª vez

⁹⁰ DERRIDA, 2001, p. 13.

<i>Um copo de cólera</i>	1ª vez	Raduan Nassar	1ª vez
<i>O coronel e o lobisomem</i>	repetida	José Cândido de Carvalho	repetido
<i>Tremor de terra</i>	1ª vez	Luiz Vilela	repetido
<i>Caderno H</i>	1ª vez	Mário Quintana	1ª vez
<i>O homem</i>	1ª vez	Aluísio Azevedo	repetido
<i>Glaura</i>	1ª vez	Silva Alvarenga	1ª vez
<i>Prosas seguidas de odes mínimas</i>	1ª vez	José Paulo Paes	1ª vez
<i>Os ratos</i>	1ª vez	Dyonélio Machado	repetido
<i>Vidas Secas</i>	repetida	Graciliano Ramos	repetido
<i>Cadernos de João</i>	1ª vez	Aníbal Machado	repetido
<i>Broquéis</i>	1ª vez	Cruz e Souza	1ª vez
<i>Flor da morte</i>	1ª vez	Henriqueta Lisboa	1ª vez
<i>Minha formação</i>	1ª vez	Joaquim Nabuco	1ª vez
<i>A Roda o mundo</i>	1ª vez	Edimilson e Ricardo Aleixo	1ª vez
<i>Nove noites</i>	1ª vez	Bernardo Carvalho	1ª vez
<i>A eterna privação do zagueiro absoluto</i>	1ª vez	Luís Fernando Veríssimo	1ª vez
<i>Patativa do Assaré</i>	1ª vez	Patativa do Assaré	1ª vez
<i>Um certo capitão Rodrigo</i>	1ª vez	Érico Veríssimo	repetido
<i>Contos amazônicos</i>	1ª vez	Inglês de Souza	1ª vez
<i>Grande sertão: veredas</i>	1ª vez	João Guimarães Rosa	repetido
<i>A carta</i>	1ª vez	Pero Vaz de Caminha	1ª vez
Obras repetidas: 6 Obras novas: 24 Total de obras: 30		Autores repetidos: 14 Autores novos: 16 Total de autores: 30	

A PUC-Minas também é inovadora, mais para a indicação de obras – 16 em 25 são obras novas – do que para escritores, já que 16 em 23 são repetidos (Quadro 37)

QUADRO 37 – PUC- Minas: autores e obras indicados a partir de 2000			
Obras	Indicação	Autores	Indicação
<i>Morte e vida severina e O cão sem plumas</i>	1ª vez	João Cabral de Melo Neto	repetido
<i>Vidas secas</i>	repetida	Graciliano Ramos	repetido
<i>Jorge, um brasileiro</i>	repetida	Oswaldo França Júnior	repetido
<i>Tarde da noite</i>	1ª vez	Luiz Vilela	repetido
<i>Iracema</i>	repetida	José de Alencar	repetido
<i>Pau-Brasil</i>	1ª vez	Oswald de Andrade	repetido
<i>O convidado</i>	repetida	Murilo Rubião	repetido
<i>Escolha o seu sonho</i>	1ª vez	Cecília Meireles	repetido
<i>Menino de engenho</i>	1ª vez	José Lins do Rego	repetido
<i>Poemas e Bumba-meu-poeta</i>	1ª vez	Murilo Mendes	1ª vez
<i>Alguma poesia</i>	1ª vez	Carlos Drummond de Andrade	repetido
<i>Memórias sentimentais de João Miramar</i>	repetida	Oswald de Andrade	repetido
<i>Urupês</i>	repetida	Monteiro Lobato	repetido
<i>Poemas, de Manuel Bandeira</i>	1ª vez	Manuel Bandeira	repetido
<i>Beira Mar</i>	1ª vez	Pedro Nava	1ª vez
<i>A casa do girassol vermelho</i>	repetida	Murilo Rubião	repetido
<i>O livro das ignoranças</i>	1ª vez	Manoel de Barros	1ª vez
<i>Relato de um certo oriente</i>	1ª vez	Milton Hatoum	1ª vez
<i>Laços de família</i>	1ª vez	Clarice Lispector	1ª vez
<i>Dom Casmurro</i>	repetida	Machado de Assis	repetido
<i>Amor de Capitu</i>	1ª vez	Fernando Sabino	repetido
<i>Macau</i>	1ª vez	Paulo Henriques Britto	1ª vez

<i>Missã do Galo: variações sobre o tema</i>	1ª vez	Vários autores	1ª vez
Obras repetidas: 7		Autores repetidos: 16	
Obras novas: 16		Autores novos: 7	
Total de obras: 23		Total de autores: 23	

Observamos que há uma vasta diversidade entre as 126 obras que compõem a lista de indicações únicas, além desse número representar 61% do total de escolhas, na UFMG. Bastaria apenas uma indicação, como é o processo que ocorre na ABL, para que o autor seja consagrado? Diríamos então que, de agora em diante, Carolina Maria de Jesus, Patativa do Assaré e Cora Coralina figurarão definitivamente no cânone?

Em níveis diferentes de canonização, algumas obras e autores contemplados ainda enfrentam o *agon* para se manterem na tradição. No entanto, gostaríamos de observar que, da lista de obras com indicação única, constam nomes de autores pouco conhecidos e nem estudados no Ensino Médio, o que se comprova por meio de três manuais didáticos de Literatura⁹¹ que consultamos. Dentre o conjunto de autores indicados uma única vez, desde o primeiro vestibular da UFMG, podemos citar, por exemplo, Joaquim Cardoso, Márcio Garcia de Paiva, Oswaldo França Júnior, Campos de Carvalho, Luís Roncari, Márcio Sousa e Carlos Herculano Lopes que não apareceram em nenhum dos três manuais didáticos. Outros como Millôr Fernandes, Chico Buarque, Adélia Prado, Ana Miranda, Ana Cristina César, Ignácio de Loyola Brandão, Lya Luft, Lygia Fagundes Telles, Zélia Gattai, Cora Coralina e Pedro Nava, aparecem em um ou outro dos três manuais didáticos que consultamos, mas de forma pouco evidenciada.

Isso nos leva a observar que, embora a Universidade interfira na canonização de obras literárias, há outros espaços que também têm seu cânone. Além disso, nem toda obra indicada para o vestibular passa a figurar nos livros didáticos. Aquelas com grau maior de canonização também constam desses livros para o Ensino Médio porque, ao que tudo indica, são consagradas não só pelas instituições universitárias, mas também por uma rede mais ampla de receptores, que inclui leitores de Literatura com suas demandas pessoais. Percebe-se que tais obras são importantes para a compreensão do literário, quer elas sejam recomendadas para o vestibular, quer não. Da lista de obras com indicação única, constam também autores consagrados pela crítica acadêmica, tais como Ariano Suassuna, Castro Alves, Antônio Callado, Oswald de Andrade, Tomás Antônio Gonzaga, Vinícius de Moraes, Álvares de Azevedo, Padre Antônio Vieira, Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima e outros, notadamente antológicos nos manuais didáticos. Tais conclusões mostram que,

⁹¹ CAMPEDELLI, 1999; NICOLA, 1998; INFANTE, 2000.

embora a UFMG cumpra rigorosamente os conteúdos programáticos para o Ensino Fundamental e Médio definidos pelo MEC, a escolha das obras literárias do vestibular é feita pela academia e não de acordo com as obras apresentadas nos livros didáticos, que também divergem entre si, na escolha daquelas que consideram importantes para serem estudadas. Esse dado possibilita uma reflexão importante em relação ao papel da escola na formação do leitor, que não se deve contentar em trabalhar apenas as obras da tradição, mas tornar o aluno capacitado para ler diversas obras, com diferentes estilos, gêneros e graus de inserção no cânone, de forma a estar preparado para ler qualquer obra indicada. Para isso, a leitura dos conteúdos programáticos de Literatura do *Manual do candidato* e sua aplicação no dia a dia, como auxiliar na organização dos objetivos com que se deva ler qualquer obra literária, auxiliariam na formação da postura interativa do leitor diante do texto que lê, e isso poderia ajudá-lo no contato com outras obras menos conhecidas. Devido à diversidade de formas de comunicação contemporâneas, o leitor precisa desenvolver diversas habilidades de leitura para que possa obter sucesso. É isso o que se espera que o educando adquira, de acordo com os objetivos estabelecidos pelos Parâmetros Curriculares para a prática de Linguagens, códigos e suas tecnologias, em seus três tópicos – representação e comunicação; investigação e compreensão; contextualização sócio-cultural:

Representação e comunicação:

- Confrontar opiniões e pontos de vista sobre as diferentes manifestações da linguagem verbal.
- Compreender e usar a Língua Portuguesa como língua materna, geradora de significação e integradora da organização do mundo e da própria identidade.
- Aplicar as tecnologias de comunicação e da informação na escola, no trabalho e em outros contextos relevantes da vida.

Investigação e compreensão:

- Analisar os recursos expressivos da linguagem verbal, relacionando textos/contextos, mediante a natureza, função, organização, estrutura, de acordo com as condições de produção, recepção (intenção, época, local, interlocutores participantes da criação e propagação das idéias e escolhas, tecnologias disponíveis).
- Recuperar, pelo estudo do texto literário, as formas instituídas de construção do imaginário coletivo, o patrimônio representativo da cultura e as classificações preservadas e divulgadas, no eixo temporal e espacial.
- Articular as redes de diferenças e semelhanças entre a língua oral e escrita e seus códigos sociais, contextuais e lingüísticos.

Contextualização sócio-cultural

- Considerar a Língua Portuguesa como fonte de legitimação de acordos e condutas sociais e como representação simbólica de experiências humanas manifestas nas formas de sentir, pensar e agir na vida social.

- Entender os impactos das tecnologias da comunicação, em especial da língua escrita, na vida, nos processos de produção, no desenvolvimento do conhecimento e na vida social.⁹²

No Quadro 38, fica nítida a exposição das obras, cuja indicação foi única no vestibular da UFMG.

QUADRO 38 – UFMG: obras literárias com indicação única			
1	<i>Estrela da manhã</i>	64	<i>Manuelzão e Miguilim</i>
2	<i>A bagaceira</i>	65	<i>Mar morto</i>
3	<i>A Carta</i>	66	<i>Marília de Dirceu</i>
4	<i>A civilização do açúcar</i>	67	<i>Memorial de Aires</i>
5	<i>A dança dos cabelos</i>	68	<i>Memórias do cárcere</i>
6	<i>A estrela sobe</i>	69	<i>Menino de engenho</i>
7	<i>A eterna privação do Zagueiro absoluto</i>	70	<i>Minha formação</i>
8	<i>A hora da estrela</i>	71	<i>Minha vida de menina</i>
9	<i>A hora dos ruminantes</i>	72	<i>Não verás país nenhum</i>
10	<i>A igreja do diabo</i>	73	<i>Nove noites</i>
11	<i>A igreja do diabo/O espelho</i>	74	<i>Novos poemas</i>
12	<i>A lua vem da Ásia</i>	75	<i>O alienista</i>
13	<i>A luneta mágica</i>	76	<i>O amanuense Belmiro</i>
14	<i>A moratória</i>	77	<i>O coronel de Macambira</i>
15	<i>A ordem do dia</i>	78	<i>O cortiço</i>
16	<i>A relíquia</i>	79	<i>O encontro marcado</i>
17	<i>A roda do mundo</i>	80	<i>O Estado novo</i>
18	<i>A teus pés</i>	81	<i>O fiel e a pedra</i>
19	<i>Ai de ti, Copacabana</i>	82	<i>O governo Goulart e o Golpe de 64</i>
20	<i>Anarquistas, graças a Deus</i>	83	<i>O homem</i>
21	<i>Angústia</i>	84	<i>O livro das ignoranças</i>
22	<i>Antologia 2</i>	85	<i>Ópera dos mortos</i>
23	<i>Antologia poética (Drummond)</i>	86	<i>O louco do Cati</i>
24	<i>Assim ao brinco mais</i>	87	<i>O moço loiro</i>
25	<i>Auto da compadecida</i>	88	<i>O mulato</i>
26	<i>Auto do frade</i>	89	<i>O noviço</i>
27	<i>Bagagem</i>	90	<i>O pagador de promessas</i>
28	<i>Beira Mar</i>	91	<i>O passo de Estefânia</i>
29	<i>Boca do inferno</i>	92	<i>O penhoar chinês</i>
30	<i>Broquéis</i>	93	<i>O pirotécnico Zacarias</i>
31	<i>Buriti</i>	94	<i>O quarto fechado</i>
32	<i>Caderno H</i>	95	<i>O que é isso, companheiro</i>
33	<i>Cadernos de João</i>	96	<i>O sorriso do lagarto</i>
34	<i>Calabar</i>	97	<i>Opulência e miséria nas Minas Gerais</i>
35	<i>Campo Geral/ Manuelzão e Miguilim</i>	98	<i>Os anos 40</i>
36	<i>Casa de Pensão</i>	99	<i>Os cavaleiros de platiplanto</i>
37	<i>Ciranda de Pedra</i>	100	<i>Os escravos</i>
38	<i>Clara dos Anjos</i>	101	<i>Os ratos</i>
39	<i>Clara enigma</i>	102	<i>Patativa do Assaré</i>
40	<i>Cobra Norato</i>	103	<i>Pau-Brasil</i>

⁹² PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 135.

41	<i>Conto de escola/Uns braços</i>	104	<i>Pelo sertão</i>
42	<i>Contos amazônicos</i>	105	<i>Poema sujo</i>
43	<i>Corpo vivo</i>	106	<i>Poemas de Gregório de Matos</i>
44	<i>Crescendo durante a guerra numa</i>		<i>Guerra</i>
45	<i>província ultramarinha</i>	107	<i>Poemas dos becos de Goiás e</i>
	<i>Distraídos venceremos</i>		<i>histórias mais</i>
46	<i>Em liberdade</i>	108	<i>Poesias</i>
47	<i>Eurico, o presbítero</i>	109	<i>Primeiras histórias</i>
48	<i>Expedição Montaigne</i>	110	<i>Primeiros cantos</i>
49	<i>Felicidade clandestina</i>	111	<i>Prosas seguidas de odes mínimas</i>
50	<i>Festa</i>	112	<i>Quarto de despejo</i>
51	<i>Flor da morte</i>	113	<i>Senhora</i>
52	<i>Glaura</i>	114	<i>Sentimento do mundo</i>
53	<i>Grande sertão: veredas</i>	115	<i>Sermão pelo bom sucesso das armas</i>
54	<i>I- Juca Pirama</i>		<i>de Portugal contra as de Holanda</i>
55	<i>Itinerário de Pasárgada</i>	116	<i>Shenipabu Miyui: história dos</i>
56	<i>Jeremias sem chorar</i>		<i>antigos</i>
57	<i>Jorge, um brasileiro</i>	117	<i>Sonetos (Gregório de Matos)</i>
58	<i>Juca mulato</i>	118	<i>Tremor de Terra</i>
59	<i>Liberdade, liberdade</i>	119	<i>Um certo Capitão Rodrigo</i>
60	<i>Lira dos vinte anos</i>	120	<i>Um copo de cólera</i>
61	<i>Livro de sonetos</i>	121	<i>Uma aprendizagem ou O livro dos</i>
62	<i>Luanda, Beira, Bahia</i>		<i>prazeres</i>
63	<i>Luzia-homem</i>	122	<i>Uma história de família</i>
		123	<i>Vastas emoções e pensamentos</i>
			<i>imperfeitos</i>
		124	<i>Vestido de noiva</i>
		125	<i>Vila dos confins</i>

A indicação de obras literárias suscita palavras como preservação, tradição, continuidade e permanência. Nesse caso, o arquivo com o qual lidamos constitui-se por esse mesmo parâmetro e tem o intuito de preservar certos autores e obras, mantendo sua permanência em debates associados a outras obras, de preferência aquelas que também dialogam com a mesma tradição para que possa garantir sua continuidade.

Por meio da análise dessas listas de obras, podemos nos preocupar com a acusação de falocentrismo, dirigida ao cânone. Observando a comparação das indicações de obras e autores quanto ao gênero, obtivemos os Quadros 41 e 42, que confirmam tal constatação.

QUADRO 39 – UFMG: Diferença entre o número de autores e autoras e entre o número de obras desses autores e autoras				
	Geral	Autores	Autoras	Diferença
Total de autores indicados	111 ⁹³	95	16	79
Total de obras indicadas	159	140	19	121

Total de indicações	210	186	23	163
---------------------	-----	-----	----	-----

QUADRO 40 – PUC-Minas: Diferença entre o número de autores e autoras e entre o número de obras desses autores e autoras				
	Geral	Autores	Autoras	Diferença
Total de autores indicados	72	54	18	36
Total de obras indicadas	72	62	10	52
Total de indicações	282	270	24	246

Pelo fato de o cânone se alimentar do arquivo disponível (Literatura Brasileira) e ser seletivo, há uma tendência para se escolher um maior número de obras onde há uma produtividade maior e mais diversificada, como acontece em todo critério de seleção: onde há maior safra, há também maior escolha. O sistema falocêntrico vigente na sociedade patriarcal brasileira contribuiu para uma produtividade menor entre as mulheres, porém não pouco significativa. E esse dado equipara-se ao que se percebe na cultura ocidental geral. Por isso, há mais indicação de autores do que de autoras na lista de vestibular. No entanto, não podemos deixar de observar o sintoma da pulsão agônica de morte da presença das autoras e de suas obras, já que algumas não são lembradas ou colocadas em debate e outras sobrevivem e perpetuam, no embate pela perenidade e pelo direito à permanência no arquivo. Por exemplo, na lista de 26 autores canônicos, organizada em *O cânone ocidental* por Bloom,⁹⁴ tendo Shakesperare como centro, figuram três mulheres apenas: Jane Austen, Emily Dickinson e Virgínia Woolf.

Também ao observarmos a lista de Leyla Perrone-Moisés,⁹⁵ em *Altas literaturas*, notamos que foram escolhidos por ela oito escritores-críticos, todos homens. Na lista geral das 224 escolhas de autores por esses escritores-críticos, há apenas uma mulher indicada, por Otavio Paz: Soror Juana. Essa lista de cânones pouco representativa do ponto de vista feminino revela, por si mesma, que o falocentrismo está presente no pensamento, na crítica e na produção literária ocidental.

A repetição da escolha de obra e de autoras para o vestibular não é um processo utilizado com constância para todas as autoras, tendo sido privilégio de Clarice Lispector, Raquel Jardim e Cecília Meireles, sendo que dessa última, *Romanceiro da Inconfidência* é insistentemente indicado para o vestibular das duas universidades e apenas *Escolha o seu*

⁹³ Consideramos que três obras indicadas foram escritas cada uma por dois autores: *A roda do mundo*, *Liberdade, liberdade* e *Calabar*.

⁹⁴ BLOOM, 1994.

⁹⁵ PERRONE-MOISÉS, 1998.

sonho constitui outra obra dessa escritora que faz parte da lista do vestibular da PUC, como se pode ver nos dois quadros seguintes (43 e 44).

QUADRO 41 – UFMG: Lista de autoras cujas obras foram indicadas ao vestibular		
	Obra	
Clarice Lispector	<i>Laços de família</i>	1974, 1996
	<i>A hora da estrela</i>	1988
	<i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	1993
	<i>Felicidade clandestina</i>	2000
Cecília Meireles	<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	1976, 1982, 1989, 1995
Cora Coralina	<i>Poemas dos becos de Goiás e histórias mais</i>	1986
Zélia Gattai	<i>Anarquistas, graças a Deus</i>	1986
Raquel Jardim	<i>Os anos 40</i>	1986
	<i>O penhoar chinês</i>	1988
Núbia N. Marques	<i>O passo de Estefânia</i>	1986
Lygia Fagundes Telles	<i>Ciranda de pedra</i>	1988
Lya Luft	<i>O quarto fechado</i>	1988
Ana Miranda	<i>Boca do Inferno</i>	1992
Ana Cristina César	<i>A teus pés</i>	1992
Adélia Prado	<i>Bagagem</i>	1994
Helena Morley	<i>Minha vida de menina</i>	2000
Laura Vergueiro	<i>Opulência e miséria nas Minas Gerais</i>	1995
Vera Lúcia Amaral	<i>A civilização do açúcar</i>	1995
Carolina Maria de Jesus	<i>Quarto de despejo</i>	2001
	Total de obras: 19	

QUADRO 42 – PUC-Minas:⁹⁶ Lista de autoras cujas obras foram indicadas para o vestibular		
Autora	Obra	Ano
	<i>Laços de família</i>	2005
	<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	
	<i>Escolha o seu sonho</i>	
	<i>Líquido e certo</i>	
	<i>Os barões da candeia</i>	
	<i>Pêndula</i>	
	<i>Ciranda de pedra</i>	
	<i>As parceiras</i>	
	<i>Boca do Inferno</i>	
Zulmira Ribeiro Tavares	<i>Jóias de família</i>	
	Total de obras: 10	Total de indicações: 12

Nesses arquivos, percebe-se também que a porta para o acesso à consagração pela obra, via vestibular, é estreita para o gênero conto e estreitíssima para a crônica. No vestibular da UFMG, em se tratando de conto, foram 15 autores indicados, com dezenove obras, que perfazem um total de 24 das 207 indicações. No caso da crônica, apenas Rubem Braga, com uma única obra, *Ai de Ti, Copacabana*, e Luís Fernando Veríssimo, com *A eterna privação*

⁹⁶ Ressaltamos que três mulheres – Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Julieta de Godoy Ladeira – participaram da escrita de *Missa do galo: variações sobre o tema*, juntamente com três homens. Porém, como houve equilíbrio entre o número de autores e autoras, o que não interferiria no resultado final, preferimos registrar na contabilidade dos dados como “vários autores”.

do zagueiro absoluto foram indicados nesses 36 anos, o que não é muito diferente da PUC-Minas que indicou três livros de crônica no mesmo período.

A pouca incidência desses dois gêneros nas listas merece um comentário à parte. O interesse pelo texto curto, leve e condensado parece ser uma tendência da recepção contemporânea. A UFMG intensificou a indicação de contos de 2000 para cá, com a escolha de 3 novos nomes de obras. Mesmo assim, a sua rara recomendação junta-se à reduzida frequência de incidência de poesia e teatro. Vimos, assim, que a canonização é feita também por gênero. Existe uma preferência pela narrativa em prosa e algumas de suas espécies, como veremos no Quadro 43, que representa a presença de gêneros nas listas de vestibular da PUC-Minas e da UFMG.

QUADRO 43 – Classificações das indicações para vestibular por gênero				
	UFMG		PUC-Minas	
Doutrinário	0	0 %	2	0,7 %
Dramático	12	5,5 %	4	1,4 %
Épico	148	71,5 %	211	74,3 %
Epistolar	1	0,5 %	2	0,7 %
Lírico	34	16,5 %	51	18 %
Misto	4	2,0 %	2	0,7 %
Sermão	1	0,5 %	4	1,4 %
Outros	4	2,0 %	0	0 %
Não identificado	3	1,5 %	8	2,8 %
Total	207	100 %	284	100 %

Devemos ressaltar que é no conjunto de autores e obras com indicação única, pela UFMG, e dupla pela PUC-Minas, que figuram os autores menos canônicos, em vias de consagração ou ainda os mais antigos, preferencialmente os barrocos e árcades. Aí há uma diversidade bastante representativa da produção cultural brasileira. Portanto, nas indicações reincidentes de autores e obras percebemos a manutenção de um consenso, com raras exceções; na lista dos menos indicados, mantém-se o diálogo com a tradição, porém com sua renovação nos dois vestibulares, como já ficou demonstrado.

Em 1984, Italo Calvino delineou seis propostas⁹⁷ para a obra literária alcançar sucesso e seduzir o leitor, no terceiro milênio. Ele defende que o texto capaz de exercer sedução sobre o leitor deveria atender a seis princípios: *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência*.

A sexta proposta de Calvino, a *consistência*, não foi desenvolvida, o autor faleceu antes de concluir seu trabalho. Piglia propôs-se desenvolvê-la como sendo “la distancia, el

⁹⁷ CALVINO, 1997.

desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro”.⁹⁸ Isso significa permitir que as vozes periféricas façam parte do arquivo e possam narrar a memória que as vozes autorizadas não podem retomar, devido à posição centralizada que ocupam. Significa dar voz ao outro. Por isso, Piglia propõe-se a elaborar a *consistência* “desde Buenos Aires, escrita desde [ese] suburbio del mundo”,⁹⁹ “desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo”,¹⁰⁰ porque essa posição descentralizada permitiria uma visão específica e diferente das posições dos grandes centros hegemônicos, que têm definido a trajetória do cânone literário ocidental e, por isso, o destino das obras literárias e de seu arquivo ou anarquivo. O distanciamento do centro, isto é, a valorização das obras literárias das culturas marginalizadas, daria ao cânone a possibilidade de ser mais representativo, por isso, mais consistente, como deixa sugerido Calvino em sua anotação para o desenvolvimento da sexta proposta. Com certeza, o arquivo seria alterado. Mesmo assim, isso não garantiria a sua reutilização como bem cultural e sua mobilização para os debates do tempo presente. Por isso, é importante a contribuição dos meios culturais para a divulgação e a manutenção da Literatura no cenário geral, por meio da possibilidade da releitura e da valorização de muitas obras novas, já esquecidas ou não tão evidenciadas. As obras canônicas formam uma ordem ideal entre si que “só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles”.¹⁰¹ Quando as duas instituições, por meio de seu vestibular, apresentam um conjunto de obras literárias com diferentes graus de canonização entre si, para o mesmo concurso, elas oferecem a possibilidade de leitura do passado sincronicamente articulado com o novo, o que reflete, também, o pensamento contemporâneo da crítica.

Por isso, a indicação as obras da tradição comparadas às novas e descentralizadas, mantém o cânone e possibilita avaliar o destino da Literatura, que é estar sendo sempre renovada, evitando que se transforme em objeto de culto de um grupo restrito. Este grupo, por sua vez, pretende, a partir de certo cânone, imobilizar e “anarquizar” certos textos, em nome da originalidade, dos critérios arbitrários de valor, da influência e do centramento, aspectos insustentáveis na contemporaneidade, em que os signos se dobram sob a interação com o leitor e com o escritor, para produzir a transitoriedade dos sentidos.

4.3. Literatura Comparada no Vestibular

⁹⁸ PIGLIA, Ricardo. < www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99>.

⁹⁹ PIGLIA, Ricardo. < www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99>.

¹⁰⁰ PIGLIA, Ricardo. < www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99>.

¹⁰¹ ELIOT, 1989, p. 39.

Todo ano, no cenário cultural do país, um evento é aguardado e contemplado em vários dos espaços nos quais se lida com a Literatura: a indicação das obras literárias para os diversos vestibulares. Em Belo Horizonte, particularmente, as indicações das obras para o vestibular unificado da UFMG e da PUC-Minas podem ser consideradas aquelas que despertam o maior interesse, visto que é comum que outras faculdades incluam algumas dessas mesmas obras em seus vestibulares ou indiquem o mesmo *corpus*. Instrumento de avaliação para todos os vestibulandos na maioria das instituições de curso superior, a prova de Literatura Brasileira propicia um debate que mobiliza um universo de leitores especializados ou não, que o fazem utilizando diversos recursos semióticos como dramatizações, encenações, declamações e filmes. Prioritariamente, sobressaem as discussões entre os organizadores das provas, a correção das respostas abertas e fechadas, divulgadas em um manual pela banca da COPEVE, após o vestibular, a ação de palestrantes, o trabalho dos professores de Ensino Médio e dos críticos que comentam as obras em cadernos ou em jornais e os disponibilizam para o público interessado.

Um vestibular como o da UFMG que, para a seleção 2003, em sua trigésima terceira edição, teve 78.279 estudantes inscritos¹⁰² e que envolve um enorme contingente de pessoas em torno do estudo das obras, exerce poder de canonização de um conjunto de autores e obras e, nesse mesmo processo, possibilitou a constituição do arquivo que agora investigamos.

Neste tópico, observaremos como a utilização da Literatura Comparada é explorada no vestibular e como essa exploração tem dado bons frutos na difícil tarefa de manter a tradição e, ao mesmo tempo, privilegiar obras e autores em estágios diferentes de consagração. Pensamos a indicação das obras pela UFMG para o vestibular como um instrumento de legitimação de autores e obras de Literatura Brasileira (somente duas dentre as 207 indicações, de 1970 a 2006, foram de Literatura Portuguesa) que consideramos representativos.

Percebemos que um meio possível de seleção das obras é o comparatismo e é sobre isso que vamos discutir. A escolha pressupõe a análise de um conjunto de objetos em oferta que não é feita aleatoriamente. O recurso da comparação possibilita que certas obras e autores possam ser apontados como ideais para o concurso. O próprio conjunto de obras indicadas a cada ano possibilita a comparação. Não nos cabe aqui discorrer sobre todos eles, mas, a título de exemplo, destacaremos o *corpus* de 2000 (*Minha vida de menina*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Antologia poética*, *Distraídos venceremos* e *Felicidade clandestina*), da UFMG,

¹⁰² Boletim informativo da UFMG, n. 370, Ano 29, p. 7, 10 out. 2002.

e o *corpus* para 2006 da PUC Minas, cujo conjunto de obras foi formado por *Dom Casmurro*, *Amor de Capitu*, *Macau* e *Missa do galo: variações sobre o tema*.

A prova aberta de Literatura Brasileira B do concurso da UFMG apresentou, na questão 03, uma comparação entre a obra de Paulo Leminski e a de Drummond:

Questão 03: Leia o poema e os dois trechos de poemas.

Os materiais da vida

Drls? Faço meu amor em vidrotíl
 nossos coitos são de
 modernfold
 até que a lança de interflex
 vipax nos separe
 em clavilux
 camabel camabel o vale ecoa
 sobre o vazio de ondalit
 a noite asfáltica
 plkx.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.192.

Meu coração lá de longe

faz sinal que quer voltar.
 Já no peito trago em bronze:
 NÃO TEM VAGA NEM LUGAR.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.28.

Livros de vidro,
 discos, issos, aquilos,
 coisas que eu vendo a metro,
 eles me compram aos quilos.
 Líquidas lâminas,
 linhas paralelas,
 quanto me dão
 por minhas idéias?

LEMINSKI, Paulo, *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.37.

Com base nessa leitura, **REDIJA** um texto, **explicando** como os dois poetas dialogam com a linguagem da cultura de massa.¹⁰³

Segundo os comentários da equipe elaboradora da prova, o objetivo da questão é “verificar a habilidade do candidato de ler o texto poético, relacionando-o com linguagens presentes em sua experiência cotidiana”.¹⁰⁴ Esperava-se, dessa forma, que os vestibulandos

¹⁰³ CAMPOS, 2000, p. 66.

¹⁰⁴ CAMPOS, 2000, p. 67.

percebessem a relação existente entre os poetas, já que ambos produziram os textos que dialogam abertamente com elementos dos meios de comunicação de massa, por meio do uso “de tipos de letras diferentes, aludindo a cartazes e *out-doors*, ou da aproximação do poético ao mercadológico, sensível nos dois poetas, sobretudo em termos de vocabulário, notadamente nos neologismos do poema de Drummond, que recordam nomes de remédios etc”.¹⁰⁵ Assim, inevitavelmente, é preciso analisar a relação entre as obras, sendo o exercício da comparação utilizado como recurso avaliativo.

É evidente, pois, que, nesse ato de comparação, o conhecimento da intertextualidade possa ser cobrado. Postulada por M. Bakhtin e J. Kristeva, a noção das relações entre os textos desempenha papel fundamental, ao desvincular o discurso literário de um caráter fechado e auto-suficiente, abandonando-se os critérios restritivos de literariedade pela ampliação do texto. O programa da prova de Literatura Brasileira do vestibular da UFMG organizado em 3 tópicos (Noções de Teoria da Literatura, A Literatura Brasileira e o processo histórico de constituição da identidade nacional, e Identidade da Literatura Brasileira) com diversos subtópicos contempla esse aspecto, como podemos observar a seguir.

Noções de Teoria da Literatura

- Elementos estruturadores da narrativa e do poema:
 - Aspectos sonoros e visuais;
 - Processos metafóricos e metonímicos.
- A intertextualidade e a metalinguagem na composição do texto literário:
 - Paródia, paráfrase, citação, pastiche e outras formas de apropriação textual;
 - Processos metalingüísticos no texto literário.¹

Os conteúdos apontados para estudo e como instrumentos de leitura das obras, tais como a intertextualidade (paródia, paráfrase, citação e pastiche e outras formas de apropriação textual) e a metalinguagem antecipam, para o vestibulando as noções teóricas das quais ele deve apropriar-se para que obtenha informações desejáveis e úteis à compreensão do texto literário. Na verdade, o Programa do Manual do Candidato reafirma os conteúdos que devem ser estudados no Ensino Médio.

Por isso, a questão comparativa entre os poemas de Leminski e o de Drummond, proposta na prova B, utiliza basicamente o primeiro tópico do programa desse Manual e sua aplicação para a leitura e a compreensão da obra. Para evidenciar como os poetas dialogam com a cultura de massa, o candidato deveria também dominar noções comparatistas que o levariam a perceber que há um diálogo também entre os três textos apontados. A questão de

¹⁰⁵ CAMPOS, 2000, p. 67.

¹ COPEVE. Manual do candidato, 2000.

múltipla escolha citada a seguir também utiliza os conteúdos do programa como instrumento de avaliação da leitura da obra.

Questão 07

Considerando-se as relações entre o título *Distraídos venceremos*, de Paulo Leminski, e os poemas contidos nessa obra, é **INCORRETO** afirmar que

- a) indicam tensão entre seriedade e humor.
- b) assinalam interação entre acaso e planejamento.
- c) comportam atitudes de tradicionalismo e sentimentalismo.
- d) exploram procedimentos da paródia e da intertextualidade.¹

O objetivo dessa questão é a verificação da leitura da obra associada aos conceitos básicos de Teoria da Literatura, explicitados no tópico e subtópicos do programa, citados anteriormente, com particular atenção para a intertextualidade. Dentre as obras indicadas em um mesmo ano, sempre há possibilidade de existirem relações intertextuais, e esse diálogo se oferece como estrutura canonizante, já que os organizadores das provas comparam a obra de Leminski com a de Drummond; a obra de Machado de Assis com a de Helena Morley. A Literatura Comparada possibilita esse diálogo, e o aspecto hipertextual da rede de informação que se cria nesse exercício desautoriza os discursos centrados nos pressupostos de influência, origem e dependência.

Percebe-se, ainda, que o interesse em promover um diálogo transcultural por meio da leitura das obras literárias tem-se tornado prática constante no vestibular da UFMG. Os dois outros tópicos do programa do Manual do Candidato 2000, apresentados a seguir, com seus subtópicos, mostram isso com evidência, e as questões das provas confirmam esse interesse. Destacamos os dois últimos tópicos, para ilustrar nossa discussão.

A Literatura Brasileira e o processo histórico de constituição da identidade nacional:

- o particular e o universal na Literatura Brasileira;
- relações da Literatura Brasileira com outras literaturas, particularmente as européias.

Identidade da Literatura Brasileira:

- fatores constitutivos da Literatura Brasileira: as tradições culturais européias, africanas e americanas;
- a língua falada no Brasil e sua apropriação pela Literatura Brasileira;
- visões do campo e da cidade;
- os regionalismos.²

Esses elementos comprovam a intenção comparatista da COPEVE, em termos de relações externas e de relações internas à Literatura Brasileira. O primeiro e o segundo itens

¹ CAMPOS, 2000, p. 37.

² COPEVE, 2000.

do tópico *A Literatura Brasileira e o processo histórico de construção da identidade nacional* deixam clara a perspectiva comparatista externa com que foram elaborados, enquanto os demais itens do tópico *Identidade da Literatura Brasileira* evidenciam o estudo comparatista interno da Literatura Brasileira.

Por isso, o uso do comparatismo, nesse mesmo concurso, foi explorado na questão 3 em que os aspectos comuns entre a narrativa de Helena Morley, de Diamantina, e a do bruxo do Cosme Velho, foram ressaltados na prova geral de múltipla escolha:

Questão 03

Todas as alternativas apresentam aspectos comuns a *Minha vida de menina* e a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, **EXCETO**

- a) O uso de uma escrita fragmentada na constituição das narrativas.
- b) A existência de narradores pessimistas quanto ao destino das personagens.
- c) A ocorrência de antagonismos de classe no meio social dos narradores.
- d) A opção por gêneros literários em que o registro do tempo é um fator decisivo.¹

Como conseqüência da ação comparatista nas provas do vestibular da UFMG no ano 2000, a tradição de Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, escritores em estágio de consagração mais elevado, é discutida no mesmo momento em que as obras de Helena Morley e Paulo Leminski, em estágio de consagração diferenciado, são colocadas em debate.

Com a comparação das obras, buscaram-se ressaltar não só seus aspectos comuns, mas também suas diferenças. A resposta correta da questão 3, opção B, apresenta o caráter pessimista da obra de Machado que deve ser contraposta ao aspecto bem humorado da obra de Helena Morley, dados perceptíveis para o leitor que detém habilidades adequadas para a leitura da obra literária, que lhe possibilitam a análise da coincidência entre as obras, presente nos aspectos apresentados nas três outras opções (A, C e D).

Toda a prova de Literatura da seleção de candidatos para o ingresso em 2006 a um curso superior da PUC- Minas orientou-se pelo mesmo processo comparatista. Basta observar as questões que elencaremos em seguida:

Questão 13²

Em *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, o leitor encontra menos capítulos do que em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, porque houve, **EXCETO**:

- a) cortes de digressões.
- b) eliminação de cenários da infância.
- c) junção de alguns capítulos.
- d) supressão de cenas.³

¹ CAMPOS, 2000, p.34.

² Adequamos esteticamente as questões da prova ao padrão do nosso trabalho.

³ Prova de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da PUC-Minas-2006.

Sendo a obra de Sabino declaradamente um reconto da obra de Machado, a indicação de ambas foi intencionalmente preparada para possibilitar a comparação.

Do mesmo modo, a questão 14 citou dois trechos, um da obra de cada autor, para propor a seguinte questão:

Questão 14

Comparando-se os dois trechos, vê-se que, em vários detalhes, a obra *Amor de Capitu* altera o texto original de *Dom Casmurro*. A afirmativa **INADEQUADA** em relação a esse aspecto é:

- a) O uso do verbo *segurar* no lugar de *pegar*, acrescido do verbo *colhi*, bem como o uso do verbo *entrei* no lugar de *passou* diminuem a sensualidade presente no texto machadiano.
- b) O advérbio *pouquinho*, em Sabino, não dá a mesma intensidade que *nadinha*, em Machado, no que se refere ao incômodo que sente o narrador ante o fato de a moça ser mais alta do que ele.
- c) A ausência da palavra *devagarinho*, no texto de Sabino, denuncia excesso machadiano em suas descrições, que acabam dando à obra caráter monótono, tal como atesta a cena em análise.
- d) Ao retirar o trecho em que Bentinho se coloca como um ser mitológico, Fernando Sabino suprime a perspectiva do narrador adulto que vê, com olhos maduros e ainda apaixonados, a cena vivida na adolescência.

A interpretação minuciosa de termos específicos utilizados por um e por outro narrador evidencia que a exigência de que o leitor de ambos os textos fosse capaz de perceber questões relacionadas à intencionalidade da escrita de um e de outro escritor. Tal intencionalidade liga-se à tentativa de elucidar ou lançar dúvidas sobre o comportamento de Capitu e do narrador Dom Casmurro por meio do estilo de escrita de cada um, a partir das demandas de escolhas do vocabulário e do modo de organizar a estrutura estilística da obra.

Também as questões 15 e 16, dessa mesma prova, exploraram a comparação, aproveitando os próprios recursos intertextuais utilizados pelos autores no reconto de “Missa do Galo”.

Questão 15

Só **NÃO** se pode afirmar, quanto à obra *Missa do galo*, *variações sobre o mesmo tema*, que:

- a) a leitura de cada conto se significa na relação com a leitura de *Missa do galo*, de Machado de Assis.
- b) há variação de pontos de vista da narrativa, quer seja na alteração do narrador, quer seja em novo enfoque dado pelo mesmo narrador do texto machadiano.
- c) a noite da missa do galo apresenta, entre os contos, conotações distintas, de acordo com o enfoque dado ao evento.
- d) verifica-se a permanência de todos os elementos do conto original, para que se configure a homenagem a Machado de Assis.

Questão 16

No conto “Missa do galo”, escrito por Julieta de Godoy Ladeira, encontramos a seguinte epígrafe, extraída do original de Machado de Assis:

“Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido.”

Pode-se dizer que essa epígrafe só **NÃO** apontaria, no conto de Julieta de Godoy Ladeira, para:

- o traço parafrásico que o narrador do novo conto daria ao original.
- o tom irônico com que teria sido tomado o texto machadiano.
- a perspectiva feminina, que mudaria a proposta de leitura do texto de partida.
- a apropriação paródica, que reverteria a leitura do conto de Machado.

As duas questões acima exploram conteúdos relacionados com as intertextualidades em geral de forma bastante incisiva, possibilitada pela própria estrutura da obra escolhida para figurar no concurso. Tais aspectos são ainda explorados em duas das três questões que avaliaram a leitura de *Macau*, a questão 18, que a compara ao reconto de *Missa do Galo* e a 19, que a explora em sua própria constituição como obra composta de diálogos evidentes com outras obras e contextos, como se vê seguir.

Questão 18

Confrontando-se as “Nove variações sobre um tema de Jim Morrison”, de *Macau*, de Paulo Henriques Britto, e *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*, constata-se que o uso do termo **variações** em ambos os títulos só **NÃO** sinaliza:

- a natureza de “exercício literário” dos poemas e contos em questão.
- a homenagem que cada um dos textos presta ao autor que forneceu o “tema”.
- a retomada, nas duas obras, de textos provenientes de outro campo artístico, a música.
- o jogo entre repetição e diferença que move a elaboração dos textos.

Questão 19

A intertextualidade – incorporação de outros textos ou outras vozes na composição do poema – comparece em todas as passagens, extraídas de *Macau*, **EXCETO**:

- “Não, essa voz não é tua. / Você não tem voz própria, tal como / não é dela a luz da lua, no céu...”
- “... é certamente espúrio, sim, um aborto / da tecnologia, pois até o correio // eletrônico escreve às vezes torto / por suas linhas insuportavelmente retas.”
- “São as palavras que suportam o mundo, / não os ombros. Sem o “porquê”, o “sim”, // todos os ombros afundavam juntos.”
- “E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita, / ao menos cúmplices, você e eu.”

A evidência da intertextualidade como tema da maioria das questões dessa prova coaduna com nossa discussão de que o comparatismo tem sido sabiamente utilizado nas provas de vestibular com o intuito de induzir o candidato a desempenhar as competências que lhe devem ser desenvolvidas como leitor, até o término do Ensino Médio. Os processos de ensino-aprendizagem devem levar em conta

a complexidade e a versatilidade da inteligência humana, propondo ações e atividades que estimulem as operações das consciências psicológica e semiótica no lidar com qualquer signo, código ou linguagem, partindo-se da premissa de que o processamento mental se realiza por meio de esquemas semióticos transferíveis de um código a outro, ou seja, passíveis de tradução/adaptação intersemiótica. Tais esquemas possibilitam ao homem operar com códigos e linguagens variados, por meio dos quais constrói a ciência e a cultura que, reciprocamente, constroem o homem.⁴

Nesse caso, as intertextualidades configuram como processos ativos de interrelacionamentos entre as obras literárias e o pensamento de seus autores, expressos em tipologias textuais diferentes. Por isso, entendemos que a Literatura e seu estudo nos parecem constituir espaços privilegiados em que os diálogos intertextuais, interdisciplinares, transdisciplinares e intersemióticos possam ser construídos, por meio de simulacros, e disponibilizados como formas estratégicas de se pensar a cultura e dela tomar posse.

A Literatura Comparada tem desempenhado o complicado papel de elemento intermediador da relação entre as obras literárias e a cultura e as diversas disciplinas que se relacionam com o texto literário. Por isso, os subtópicos do tópico *Identidade da Literatura Brasileira*, do *Manual do Candidato ao Vestibular da UFMG* indicam que se explorem as obras levando em consideração as tradições que compõem nossa literatura, a língua falada e sua presença nos textos literários, e as diversas regiões de que se compõe o Brasil – o campo e a cidade. Eneida Maria de Souza vê a Literatura Comparada em seu aspecto nômade e inquieto do saber sempre em processo, o que confere a essa prática um diferencial capaz de sustentá-la, que é a própria transitoriedade de sentidos com que lida e que dá vitalidade ao comparatismo, a si e ao objeto sobre o qual ele se debruça: a obra literária.⁵ Essa transitoriedade, própria também do saber contemporâneo, só pode ser contemplada pelos modos de ver o texto que o libertam de amarras centradas em critérios fechados de leitura e de interpretação da obra literária.

Hoje, “surgida de uma necessidade de evitar o fechamento em si das nações recém-constituídas e com uma intenção de cosmopolitismo literário, a Literatura Comparada deixa de exercer a função ‘internacionalista’ para converter-se em uma disciplina que põe em

⁴ SIMÕES. In: HENRIQUES; PEREIRA, 2002, p. 145.

⁵ SOUZA, 1991.

relação diferentes campos das Ciências Humanas”⁶ e, pode-se acrescentar, evidencia o intercâmbio entre os textos nacionais. A alternativa C da questão 3 da prova da UFMG – *A ocorrência de antagonismos de classe no meio social dos narradores* – evidencia a importância dada pela banca de elaboração da prova à percepção dos aspectos sociais presentes nas duas obras, a partir do meio em que se situam os narradores. Se para Antonio Candido, “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, hoje, parece-nos vital o exercício da comparação por ser o de maior proveito para a compreensão das relações entre o sujeito e a Literatura, entre autores e obras e para o acompanhamento do transladamento de sentidos que ocorre entre as diversas culturas, e se tornará cada vez mais evidente com a globalização e as trocas simbólicas decorrentes desse processo.

O comparatismo leva ao diálogo interdisciplinar e a prova de Literatura Brasileira explora a relação entre a Literatura e as Ciências Humanas. Questionamentos sobre o ser humano, suas relações com o mundo e com seus semelhantes, aspectos políticos, históricos e econômicos da obra se colocam a partir do programa constante do Manual do candidato e dos livros indicados. Essa integração das obras literárias de modo interdisciplinar é bem explorada no concurso vestibular de 1995, conforme o Quadro 44, registrado abaixo.

QUADRO 44 – UFMG: Indicação de obras literárias para o vestibular de 1995	
Obra	Autor
<i>Calabar</i>	Chico Buarque / Ruy Guerra
<i>Romanceiro da Inconfidência</i>	Cecília Meireles
<i>Memórias do cárcere</i>	Graciliano Ramos
<i>Incidente em Antares</i>	Érico Veríssimo
<i>Liberdade, liberdade</i>	Millôr Fernandes / Flávio Rangel
Obras solicitadas para leitura complementar	
<i>A civilização do açúcar (século XVI a XVII)</i>	Vera Lúcia Amaral
<i>O governo Goulart e o Golpe de 64</i>	Caio Navarro Toledo
<i>O Estado Novo</i>	Antônio Pedro Tora
<i>Opulência e miséria nas Minas Gerais</i>	Laura Vergueiro

Os livros indicados para leitura complementar contextualizam as obras literárias e oferecem subsídios e conhecimentos úteis para a sua compreensão, de forma bastante pertinente, uma vez que os jovens encontram dificuldade em ler muitos dos livros dos vestibulares devido ao desconhecimento e distanciamento temporal e situacional do contexto

⁶ CARVALHAL, 2001, p.9.

em que se inserem autor e obra. Essa descontextualização limita as possibilidades de compreensão da Literatura e *Calabar* pode ser mais bem entendida se, antes de sua leitura for lida a obra *A civilização do açúcar. Opulência e miséria nas Minas Gerais* oferece subsídios para um acesso mais tranqüilo à obra *Romanceiro da Inconfidência*, porque situa o candidato no cenário do século XVIII, no Ciclo do Ouro, importantes aspectos para a possível formação do leitor modelo para tais obras, como é esperado pelo vestibular da UFMG. Do mesmo modo, obras com abordagem histórica, social e política como *O Governo Goulart* e *O Estado Novo*, auxiliam na aproximação da leitura de *Liberdade, Liberdade* e de *Memórias do Cárcere*, especialmente se professores de áreas diversas se interagirem na tarefa de melhorar as condições de leitura do vestibulando. Nesse caso, a interação dos professores de Geografia, História, Literatura e Ética se torna extremamente importante. O enriquecimento cultural adquirido por meio das obras apresentadas para leitura complementar melhora a relação do candidato com os livros de Literatura e com a cultura geral, aspectos sempre presentes nas provas de vestibular da UFMG. É dessa forma – pelo comparatismo - que se torna possível a relação interdisciplinar e transdisciplinar utilizada pelo vestibular dessa Instituição na escolha e na avaliação da leitura das obras.

Essa foi a primeira vez, em 36 anos, que houve a indicação explícita de um conjunto de obras como leitura complementar dos textos literários. É possível que uma integração maior entre a Literatura e as demais disciplinas possa contribuir para um maior interesse do pré-vestibulando pela Literatura, já que a maioria dos jovens, hoje, cultiva outros exercícios de conhecimento que não o do culto à linguagem literária.

A perda da hegemonia da literatura na civilização da imagem e do espetáculo acarreta mudanças na própria constituição do texto e no seu espaço de circulação social; o objeto literário, como as máquinas com que interage, passa a armazenar e a produzir energia em quantidade e qualidade suficiente, para manter o circuito textual em operação.⁷

Porém, para o jovem que convive com esse novo tipo de texto e esse novo modo de lidar com a informação, as obras mais antigas destoam de seu cotidiano. Por isso é necessário – e a banca de Literatura Brasileira dos Vestibulares tem feito isso com constância – que as obras mais antigas sejam indicadas com seus pares mais novos para que possam estabelecer o diálogo necessário, seja com o tempo em que se situa o leitor, seja com a tradição, já que as nações celebram sua antigüidade ao invés de sua surpreendente juventude.⁸ Nenhum poeta tem sua significação completa sozinho, pois a apreciação que dele fazemos compreendem

⁷ MIRANDA. In: CARVALHAL, 1996, p. 20.

⁸ ANDERSEN, apud BHABHA, 1998.

também a sua relação com os poetas e os artistas mortos.⁹ Por isso, o comparatismo favorece a relação intertextual e interdisciplinar entre as obras e as presentifica por meio desse diálogo.

Assim, por pensarmos a Literatura Comparada como um espaço intervalar para se discutir a Literatura, é possível que compreendamos melhor sua importância decisiva no momento de escolha das obras e autores da Literatura, para que sejam estudadas pelos candidatos aos cursos superiores. Isso porque a indicação das obras as disponibilizam para o debate, o que confirma a possibilidade de transladação de seus sentidos, ao serem relativizados num conjunto de autores e obras indicados para o vestibular.

Vale ressaltar que nem todos os diálogos, no debate sobre as obras são arquivados fisicamente. Estabelece-se um plebiscito formado por palestras, debates, conversas informais e aulas, sem registro oficial, e outro formado por cadernos de estudos e resumos disponibilizados no mercado, as provas feitas pela comissão de vestibulares, os debates por algumas redes de televisão. Tudo isso no intuito de se elucidar os sentidos da obra.

Para tanto, com antecipação, o Manual do candidato estabelece as regras para a leitura e os tópicos de interesse para o estudo dos livros escolhidos. Essa antecipação pode ser considerada como um direcionamento da postura que deve adotar o leitor diante dos textos e também como instrumento de valorização dos elementos que possivelmente as obras possam conter. Desse modo, os valores para o estudo das obras são ressaltados mesmo antes que elas sejam lidas pelos candidatos e interessados.

Desse modo, os contextos diários são o espaço das interlocuções, das comparações e também de arquivo e de “anarquivo”, porque a tradição e a identidade se constroem no duro *agon* pela sobrevivência e pela garantia de duração. Por esse motivo também é que a representação temporal não pode ser a representação fluida e contínua comumente arquivada nos documentos que registram a história, arquiva a memória coletiva diferenciada – o como um – o comum, e “anarquiva” o diferente, que se mantém na fronteira e cuja identidade não se configura como uma.

Assim, o item *Identidade da Literatura Brasileira*, do programa do Manual do Candidato da UFMG, contendo em um de seus tópicos “visões do campo e da cidade” e “os regionalismos” a serem estudados, confirma que há uma preocupação da crítica e da academia em incitar a observação das relações entre esses espaços nas obras literárias e a percepção das práticas culturais brasileiras aí presentes.

É desse modo, consubstanciada também pela interdisciplinaridade e pelo transculturalismo, que a Literatura Comparada não perde de vista as diversas fundamentações

⁹ ELIOT, 1989, p. 9.

teóricas que surgem como contribuição à compreensão do objeto literário e, nesse sentido, as práticas culturais se tornam elementos extremamente valiosos. Motivo por que, sintomaticamente, a COPEVE/UFMG e a PUC-Minas se orientam pelo comparatismo, ao planejar o Manual do candidato e ao elaborar as provas de seleção.

4.4. O cânone dos vestibulandos

*Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências não enganam não
 Você disse que depois deles não apareceu mais ninguém
 Você pode até dizer que eu estou por fora
 ou então que eu estou inventando
 Mas é você que ama o passado e que não vê
 Que o novo sempre vem.*

Belchior

Para pensar sobre a recepção das obras indicadas para o vestibular, escolhemos duas populações a serem entrevistadas e um tipo de arquivo a ser observado para este subtópico. No primeiro caso, os professores dos cursinhos de pré-vestibulares de Belo Horizonte e os pré-vestibulandos aos vestibulares já citados, como entrevistados e, no segundo caso, o livro didático como arquivo. A primeira população foi abandonada porque obtivemos amostra insuficiente.¹⁰ Distribuímos pessoalmente 50 questionários nos cursinhos da região central da Capital mineira e só recebemos três respondidos. No caso dos vestibulandos, a amostra necessária seria de 70 indivíduos, porém, recebemos mais adesão de respondentes, atingindo 402 questionários concluídos, mesmo com o desprezo de 53 deles, cujos respondentes decidiram não terminar, depois que já tinham iniciado o preenchimento. Quanto ao livro didático, foi feita a catalogação dos dados para a apuração, porém, devido à extensão que nossa discussão atingiu, esse arquivo será rapidamente comentado, sem a apresentação, exposição e comparação numérica dos resultados.

A coleta de dados dos vestibulandos foi feita nos seguintes dias: UFMG, 27 e 28 de novembro de 2004 (1ª etapa) e 11, 12, e 13 de janeiro de 2005 (2ª etapa); PUC-Minas, nos dias 11, 12 e 13 de janeiro de 2005. A escolha do respondente se deu pela adesão de voluntários a responder nossas perguntas, contemplando todos os cursos e locais de aplicação das provas, o que compôs um conjunto de respostas bem diversificado. Porém, obtivemos

¹⁰ Embora não tenhamos utilizado os dados fornecidos, agradecemos aos dois professores Luis Carlos Maciel e Luiz Henrique de Oliveira, dentre os três que devolveram os questionários respondidos quando os fomos recolher.

mais adesão feminina do que masculina entre os respondentes. Foram 180 (44,7%) homens e 220 (54,7%) mulheres, e apenas dois não marcaram os espaços correspondentes a identificação de sexo. Essa amostra, no entanto, está coerente com o afluxo de vestibulandas em busca dos cursos superiores. Pesquisas demonstram que elas são a maioria no término do Ensino Médio e nas salas de aula dos cursos de graduação.

O que os vestibulandos lêem? Será que a indicação de leitura de obras literárias e suas escolhas para os vestibulares lhes agradam? Como é a recepção dessas obras? A fim de responder a tais perguntas, interrogamos 402 aspirantes a uma vaga aos cursos superiores da UFMG e da PUC- Minas se eles possuíam autores prediletos e pedimos que citassem até três nomes. De acordo com as respostas obtidas, a repetição é um processo de canonização nesse espaço, mesmo diante do fato de a porcentagem dos que não têm autor predileto (47,6%) ser superior a dos que o têm (37%) e de muitos não responderem (15,4%). Apenas na segunda etapa percebemos que há pelo menos um autor indicado por respondente, fato evidenciado no Quadro 45.

QUADRO 45 – Relação dos candidatos com autores prediletos									
	Têm autor predileto		Não têm autor predileto		Não responderam		Número de autores	autores Incidência de	N. de respondentes
UFMG – 1ª etapa	46	45%	56	55%	0	0%	28	64	102
UFMG – 2ª etapa	54	33,2%	59	36,2%	50	30,6%	72	192	163
Puc – Minas	49	35,7%	76	55,5%	12	8,8%	55	105	137
Total	149	37%	191	47,6%	62	15,4%	155	361	402

Esse é um fator relevante sobre o qual queremos refletir. Se uma maioria não tem autor predileto e não se chega a citar pelo menos uma obra por candidato, que tipo de formação de leitores temos propiciado aos estudantes, se é a escola a responsável por essa formação? “Que óculos de ler textos literários e não-literários a escola tem imposto aos alunos? Por que eles não gostam de ler? Por que não percebem a língua em sua plenitude?”¹¹

Perguntamos também aos vestibulandos o que eles pensavam a respeito da indicação de leitura de literatura para vestibulares. A questão foi formulada de forma aberta para que

¹¹ GURGEL. In: HENRIQUES; PEREIRA, 2002, p. 46.

eles pudessem se expressar livremente e, por esse motivo, catalogamos os comentários à medida que eles foram sendo citados e os agrupamos por proximidade semântica e temática, conforme o Quadro 46. Depois dessa tarefa, classificamos as respostas em positivas, negativas, sugestões, restrições e reclamações, o que pode ser visualizado no Quadro 50. Apenas 20 candidatos deixaram de opinar, tendo sido essa uma das questões com maior incidência de participação, o que nos leva a concluir que ouvir os vestibulandos pode ser uma atitude de consenso que auxiliará na reflexão sobre a indicação de Literatura para o vestibular.

QUADRO 46 – Comentários dos vestibulandos sobre indicação de obras para vestibular			
Resposta dos vestibulandos	Número de vezes que ocorreu		
	PUC	UFMG – 2ª etapa	Total
Ruim/ Horrível/ Péssimo/ não gostei	7	10	17
Bom / muito bom/ ótimo /excelente	36	26	62
Deviam se voltar para a atualidade/ deviam indicar obras atuais	4	3	7
Incentivo à Literatura	2	5	7
Conhecimento de autor, obra e Literatura	12	11	23
Mais ou menos / Razoável	2	2	4
Interessante	12	16	28
Boas indicações	5	10	15
Incentivo à leitura	22	26	48
Devia indicar para todo o Estado	1	-	1
Devem ser melhor estudadas	1	-	1
Interessante como meio de conhecimento	1	3	4
Conhecimento das idéias das épocas	1	-	1
Perda de tempo	2	-	2
Nunca vou usar isso	1	-	1
Importante	11	18	29
Obriga a ler	6	2	8
Bom critério de seleção	4	7	11
Fundamental	1	1	2
Maravilhosa forma de aprendizado	1	-	1
Exigentes	3	-	3
Algumas são interessantes	3	3	6
Falta de tempo	3	-	3
Um saco	1	4	5
Boa experiência	1	-	1
Pouco importante	1	-	1
Depende da área	1	-	1
Nada a reclamar	1	-	1
Desnecessário/ inútil	5	5	10
Melhor do que livros científicos	1	-	1
Importante para a cultura	8	12	20
Necessário	6	9	15
Ninguém lê	2	-	2
Nada	1	-	1
De fácil interpretação	1	-	1

Importante para a nossa informação	1	-	1
Gosto	1	-	1
Indispensável/ imprescindível	1	4	5
Melhora o nível de interpretação	4	4	8
Aumenta o nível de desistência do vestibular	1	-	1
Complicados / difíceis	7	4	11
Não avaliam o conhecimento	1	-	1
Poderiam ser melhores	2	-	2
Muito chato	2	6	8
Estratégico	2	-	4
Ocupa tempo	2	-	2
Livro de poesia não rola	1	2	3
É um lixo	1	-	1
Não aceito as indicações	2	-	2
Deveriam indicar Literatura Universal	1	2	3
Vocabulário muito elevado	2	-	2
Desconheço o nome das obras	1	-	1
Deviam indicar mais obras	1	1	2
Deveriam indicar menos obras	3	9	12
Melhora o conhecimento da língua	1	1	2
Gostaria que indicassem filmes e minisséries	1	-	1
Não gosto de Literatura	1	-	1
São sempre os mesmos tipos/obras de Literatura	2	-	2
Boa forma de eliminar quem não lê	1	-	1
Obras ultrapassadas	1	-	1
Melhora a memória	1	-	1
Diversificar mais as obras	1	-	1
Desinteressante	1	3	4
Fora da realidade	1	1	2
Não faz diferença	1	-	1
Cobram o estudo da obra e não a obra	1	-	1
Ler por obrigação não tem graça	1	2	3
Não é prazeroso	-	5	5
Obras difíceis	-	1	1
Fundamental	-	1	1
A gente deve ler o que escolhe	-	1	1
Deviam indicar obras mais interessantes	-	5	5
Favorece a venda de livros	-	1	1
Indicar escritores mais conhecidos	-	2	2
Incentiva o pensamento crítico sobre a Literatura	-	5	5
Pertinente e válida	-	2	2
Amplia conhecimentos	-	7	7
Produtivo	-	1	1
Não leria se não fosse indicado	-	1	1
Diminui o interesse pela leitura	-	1	1
Interessante para a primeira, mas não para a segunda	-	1	1
Não populariza a Literatura	-	1	1
Desnecessário para a primeira etapa	-	1	1
Desperta horror	-	2	2
Pouco aproveitado nas provas	-	1	1
Obrigatoriedade gera indisposição mas o contato desperta o interesse	-	1	1

Incentiva o debate sobre vários temas	-	1	1
A interpretação válida é a dos corretores e não a dos estudantes	-	1	1
Obras arcaicas para um vestibular tão inovador	-	1	1
Não é necessário ler a obra para fazer a prova	-	1	1
Agradável de ler	-	1	1
Diversidade de temas	-	3	3
As obras são uma vergonha para a cultura e a Literatura brasileira	-	1	1
Obras mais interessantes do que no ano passado	-	1	1
Permite o contato com obras e gêneros diversos	-	1	1
Estressante	-	1	1
Estimula a sensibilidade	-	1	1
Não respondeu	7	13	20

Diante de tais informações recolhidas dos vestibulandos, devemos considerar que, entre os jovens, existe a consciência da importância da leitura de obras literárias, e até uma relação elogiosa com tal prática. Respostas que dizem da Literatura que estimula a sensibilidade, amplia conhecimentos, incentiva o pensamento crítico, é indispensável e imprescindível, é um bom critério de seleção, por exemplo, demonstram que a juventude reconhece a importância e o valor do contato com a Literatura. Já respostas como perda de tempo, nunca vou usar isso, “um saco”, é um lixo, pouco aproveitado, são uma vergonha para a cultura e para a Literatura brasileira nas provas vêm daqueles alunos cujo prazer pela leitura da Literatura e pelo reconhecimento de sua importância ainda não foi despertado. Entre os conhecimentos a serem adquiridos na Escola Básica, as leis de ensino definem:

Art. 36: o currículo do Ensino Médio observará o disposto na Seção I deste Capítulo e as seguintes diretrizes:

I – destacará a educação tecnológica básica, a compreensão do significado da ciência, das letras e das artes; o processo histórico da transformação da sociedade e da cultura; a língua portuguesa como instrumento de comunicação, acesso ao conhecimento e exercício da cidadania;

II – adotará metodologias de ensino e de avaliação que estimulem a iniciativa dos estudantes;

III – será incluída uma língua estrangeira moderna, como disciplina obrigatória, escolhida pela comunidade escolar e uma segunda em caráter optativo dentro das disponibilidades da instituição.¹²

No primeiro item fica clara a evidência que é dispensada ao ensino das letras e das artes, na mesma dimensão dada à educação tecnológica e científica. Ainda nesse tópico, encontra-se reforçada a importância da língua portuguesa como instrumento interdisciplinar de alcance às demais fontes de conhecimento e como instrumento de construção e exercício

¹² PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 69.

da cidadania. Mesmo assim, é comum os profissionais da área de Letras, principalmente os de Literatura, dizerem que a LDBEN silencia quanto ao ensino dessa disciplina, o que se constitui num engano porque, sendo a Literatura uma arte, um arquivo do processo histórico da transformação da sociedade e da cultura e uma expressão lingüística - no caso da Literatura Brasileira - da Língua Portuguesa, ela se encontra ricamente contemplada nesse tópico inicial.

O destaque sobre a importância da relação do aprendiz com o uso da língua para o contato com as diversas expressões humanas é ressaltado também pelos *Parâmetros Curriculares Nacionais*, quando esses decidem integrar um conjunto de disciplinas num mesmo bloco – Linguagens, códigos e suas tecnologias: Educação Física, Artes, Língua e Literatura.

Podemos, assim, falar em linguagens que se inter-relacionam nas práticas sociais e na história, fazendo com que a circulação de sentidos produza formas sensoriais e cognitivas diferenciadas. Isso envolve a apropriação demonstrada pelo uso e pela compreensão de sistemas simbólicos sustentados sobre diferentes suportes e de seus instrumentos como instrumentos de organização cognitiva da realidade e de sua comunicação. Envolve ainda o reconhecimento de que as linguagens verbais, icônicas, corporais, sonoras e formais, dentre outras, se estruturam de forma semelhante sobre um conjunto de elementos (léxico) e de relações (regras) que são significativas: a prioridade para a Língua Portuguesa, como língua materna geradora de significação e integradora da organização do mundo e da própria interioridade; o domínio de língua(s) estrangeira(s) como forma de ampliação de possibilidades de acesso a outras pessoas e a outras culturas e informações; o uso da informática como meio de informação, comunicação e resolução de problemas, a ser utilizada no conjunto das atividades profissionais, lúdicas, de aprendizagem e de gestão pessoal; as Artes, incluindo-se a literatura, como expressão criadora e geradora de significação de uma linguagem e do uso que se faz dos seus elementos e de suas regras em outras linguagens; as atividades físicas e desportivas como domínio do corpo e como forma de expressão e comunicação. Importa ressaltar o entendimento de que as linguagens e os códigos são dinâmicos e situados no espaço e no tempo, com as implicações de caráter histórico, sociológico e antropológico que isso representa.

O ensino da Língua e da Literatura, portanto, se tornam componentes basilares da formação do cidadão, nas várias dimensões requeridas pela sociedade. Além disso, fica claro que, para a LDBEN, a leitura das expressões humanas nas várias formas de codificação de mensagens por meio das linguagens verbais, icônicas, corporais, sonoras e formais constitui instrumento de organização dos saberes e, por isso, importante no âmbito escolar. Não por menos insistimos nesta Tese sobre a importância da divulgação das obras literárias líricas e épicas por meio de recursos diversos que não só a codificação alfabética. E insistimos na necessidade de reconhecimento desses outros tipos de disseminação do literário, porque, a partir de sua aceitação e valorização será possível que principalmente os professores entendam a necessidade de também aprenderem e ensinarem a ler essas outras formas de

codificação do saber, tão importantes e relevantes quando o letramento/alfabetização. Diante do fato de que as crianças e os jovens utilizam mais os recursos visuais e sonoros no cotidiano, o seu uso poderia facilitar o ensino da Língua e da Literatura.

A baixa incidência de candidatos que disseram ter autor predileto demonstra uma prática pouco assídua da leitura e, portanto, uma evidência de que os tópicos do Artigo 36 e as perspectivas dos Parâmetros Curriculares para o ensino da Língua e da Literatura estejam sendo pouco observados. Para se ter um autor predileto, é necessário que se haja lido outros e então, ser feita uma opção, embora se possa ler muito sem que se tenha predileção especial por algum escritor. Nesse mesmo caso, opiniões que demonstram desprezo e desconhecimento da importância da Literatura precisam ser pensadas porque o desejável é que, com o ensino da Literatura e sua prática nos âmbitos escolares, os jovens adquiram gosto pela leitura e considerem essa uma prática cultural necessária, importante e útil. Isso se torna mais contundente se considerarmos que é desejável que os alunos obtenham formação que lhes dê a capacidade de inserção em um mundo letrado e simbólico, já que a produção contemporânea é essencialmente simbólica. Também o convívio social requer o domínio das linguagens como instrumentos de comunicação e negociação de sentidos. A cidadania pode ser concretizada na contemporaneidade com a competência para o uso dos múltiplos códigos e processos comunicativos, o que se apresenta hoje como uma necessidade no mundo contemporâneo.

QUADRO 47 – Resumo dos comentários dos vestibulandos sobre indicação de Obras para vestibular						
Comentários positivos	Comentários negativos	Sugestões	Restrições	Reclamações	Opiniões evasivas	Não respondeu
334	88	34	11	13	11	20

Pelo resumo apontado no Quadro 47, percebemos que, no geral, os jovens recebem bem a indicação de obras para o vestibular, já que obtivemos 334 comentários positivos. Dentre eles, os mais recorrentes são: as qualificações bom, muito bom, ótimo, excelente (62 respostas); amplia o conhecimento de autores e obras da Literatura (23 respostas); é interessante (28); incentiva a leitura (48); é importante (29) e é importante para a cultura (20); é necessária (15). Entre os comentários negativos, há uma incidência maior nas seguintes opiniões: ruim, horrível, péssimo, não gostei (17); desnecessário e inútil (10); complicadas e difíceis (11); e muito chatas (8). Alguns candidatos fizeram sugestões no espaço dedicado a responder o que pensavam sobre as indicações de obras. Dentre as 34 sugestões, destacamos

que as obras deveriam se voltar mais para a atualidade (7), deveriam indicar menos obras (12), e que deveriam indicar obras mais interessantes (5).

Embora o julgamento dos vestibulandos, fundamentado em gostos particulares apresente conceitos imprecisos, ele constitui-se de opiniões que devem ser consideradas como indícios de que não há um consenso na aceitação da Literatura no vestibular, nem nas escolhas das obras e autores.

Quanto aos autores prediletos apontados pelos vestibulandos entrevistados, há uma diversidade de opções nas três aplicações de questionários, aliada a um restrito consenso em torno de alguns autores cuja listagem se organiza no Quadro 48.

QUADRO 48 – UFMG e PUC-Minas: autores prediletos mais citados pelos vestibulandos		
Classificação	Nome do autor	Citação
1º	Machado de Assis	35
2º	Carlos Drummond de Andrade	27
3º	Luís Fernando Veríssimo	26
4º	Clarice Lispector	19
5º	Paulo Coelho	18
6º	Jorge Amado	12
7º	Agatha Christie	11
8º	Érico Veríssimo Sidney Sheldon	10
9º	Fernando Pessoa Guimarães Rosa Fernando Sabino	8
10º	Stephen King Tolkien	6
11º	Jô Soares Aluísio Azevedo	5
12º	Cecília Meireles Castro Alves Manuel Bandeira Mário Quintana Pedro Bandeira	4

O consenso em torno da escolha do autor predileto apresenta uma relação com o cânone escolar e com as demandas atuais de leitura, o que nos parece apropriado, pois se devem ler as obras do passado e as do presente, aquelas consagradas e aquelas em estágio de experimentação pública. A presença de autores que privilegiam a expressão em uma linguagem moderna e contemporânea transparece basicamente em todos os escritores indicados. Dentre eles, a escolha de Machado de Assis, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade confirma que existe uma demanda de leitura de obras

mais exigentes do ponto de vista do conhecimento e da recepção, o que deve ser visto como bom sinal. Isso porque, quando se escolhem obras que exigem maior extensão de conhecimentos e nível elevado de aprofundamento do leitor na capacidade de leitura, percebemos que os objetivos das leis da Educação Básica no que se refere ao conhecimento da língua estão sendo cumpridos. Esse fato fica mais evidente se pensamos Luís Fernando Veríssimo como o segundo escritor mais citado pelos jovens em algumas das listas. Trata-se de um escritor cuja produção atinge um nível considerável de erudição e perspicácia, e cuja leitura depende de um leitor bem preparado e iniciado na recepção de obras mais exigentes.

Do conjunto de autores que os vestibulandos indicariam para o vestibular, percebemos novamente o diálogo com o cânone institucionalizado pela escola e também a presença de escolhas livres que ainda não fazem parte do consenso escolar. Ressaltamos que a incidência de autores internacionais, de língua portuguesa e de outras línguas, demonstra que alguns candidatos se esqueceram de que a prova do vestibular é sobre Literatura Brasileira.

QUADRO 49 – Autores mais indicados para o vestibular pelos vestibulandos		
Classificação	Nome do autor	Vezes que foi citado
1º	Machado de Assis	58
2º	Luís Fernando Veríssimo	41
3º	Carlos Drummond de Andrade	39
4º	Clarice Lispector	37
5º	Paulo Coelho	23
6º	Jorge Amado Guimarães Rosa	21
7º	Fernando Sabino	19
8º	José de Alencar	18
9º	Érico Veríssimo	14
10º	Aluísio Azevedo Graciliano Ramos	11
11º	J.R.R. Tolkien	10
12º	Manuel Bandeira Mário de Andrade	9
13º	Jô Soares	8
14º	Dan Brown J.K. Rowling	6
15º	Agatha Christie Álvares de Azevedo Castro Alves Cecília Meireles Dráuzio Varela Fernando Pessoa José Saramago Rubem Alves Sidney Sheldon Rubem Alves	5

16°	Bernardo Carvalho Eça de Queiroz Euclides da Cunha Henriqueta Lisboa Manoel de Barros Millôr Fernandes Monteiro Lobato Nelson Rodrigues Vinícius de Moraes	4
17°	Gabriel García Márquez George Orwell Lya Luft Mário Quintana Oswald de Andrade William Shakespeare	3

Os mais indicados continuam sendo, em sua maioria, aqueles que dialogam com uma certa tradição na produção literária brasileira e que representam a considerada a excelência da Literatura, conforme o Quadro 49.

Na indicação de obras para vestibulares, os jovens reafirmam também o cânone das instituições de Ensino Básico e superior, motivo pelo qual muitos escritores mortos compõem a lista de preferência dos candidatos.

Discutimos, no Capítulo III, a respeito da pouca presença da lírica nas citações dos vestibulandos, motivo por que apresentamos uma questão em que citassem apenas autores e obras líricos. Também nessa lista, a presença dos mesmos autores reverenciados nos espaços oficiais de consagração se faz notar. E como já discutimos, a indicação, pelos entrevistados, de Henriqueta Lisboa e de Ricardo Aleixo/Edimilson José e de Manoel de Barros, por exemplo, tem relação muito estreita com o fato de que esses estavam presentes na lista do vestibular da UFMG ou da PUC-Minas.

Quadro 50 - Autores mais citados como líricos pelos vestibulandos		
Classificação	Nome do autor	Vezes que foi citado
1°	Carlos Drummond de Andrade	62
2°	Henriqueta Lisboa	46
3°	Vinícius de Moraes	33
4°	Ricardo Aleixo e Edimilson José	20
5°	Manuel Bandeira	16
6°	Manoel de Barros	12
7°	Camões	10
8°	Castro Alves, Clarice Lispector	9
9°	Cecília Meireles Cruz e Sousa Fernando Pessoa Fernando Pessoa- heterônimos	8

10°	Augusto dos Anjos	7
11°	Silva Alvarenga	6
12°	Florbela Espanca Alphonsus de Guimarães Álvares de Azevedo Paulo Leminski Mário Quintana Oswald de Andrade	4
13°	Gonçalves Dias Machado de Assis	3
14°	Chico Buarque Edgar Allan Poe Gil Vicente Isabel Allende	2

Também na lista de melhores autores da Literatura Brasileira, com algumas exceções, os candidatos reforçam o desejo de permanência dos mesmos nomes presentes nas listas dos vestibulares, conforme fica explicitado no Quadro 51. Nesse contexto, a presença de Paulo Coelho, Luís Fernando Veríssimo, Bernardo Carvalho, Maurício de Souza, Pedro Bandeira, Rubem Alves e Augusto dos Anjos representa a incompatibilidade para com o cânone do vestibular, embora Luís Fernando Veríssimo e Bernardo Carvalho tenham sido contemplados uma vez no vestibular.

Quadro 51 – Autores citados como os melhores da Literatura Brasileira pelos vestibulandos		
Classificação	Nome do autor	Vezes que foi citado
1°	Machado de Assis	58
2°	Carlos Drummond de Andrade	27
3°	Clarice Lispector Luís Fernando Veríssimo	23
4°	Paulo Coelho	19
5°	Graciliano Ramos	17
6°	Guimarães Rosa	16
7°	Jorge Amado	14
8°	José de Alencar	13
9°	Fernando Sabino	11
10°	Aluísio Azevedo	8
11°	Jô Soares	7
12°	Cecília Meireles Érico Veríssimo	5
13°	Manuel Bandeira	6
14°	Bernardo Carvalho Manoel de Barros Monteiro Lobato	4

15°	Ariano Suassuna Fernando Pessoa Henriqueta Lisboa Cruz e Sousa Mário Quintana Vinícius de Moraes	3
16°	Joaquim Nabuco Luiz Vilela Mário de Andrade Maurício de Sousa Pedro Bandeira Rubem Alves Augusto dos Anjos	2

No resumo geral dos autores citados pelos vestibulandos percebemos muita convergência em relação à lista de obras indicadas para vestibulares e também em relação a escritores de Literatura presentes na lista de nomes consagrados pela Academia Brasileira de Letras. Nesse ponto, notamos que as opções de leitura dos jovens recebem mais interferência da escola e das instituições acadêmicas do que do mercado, pelo menos se considerarmos as citações feitas por eles. Porém, devemos levar em consideração que, pelo fato de os questionários terem sido aplicados durante os dias em que ocorriam os vestibulares, nas imediações dos prédios em que as provas eram realizadas, associado, ainda, ao fato de termos explicitado o objetivo da pesquisa a todos os respondentes – constituir dados para uma Tese de Doutorado – podem ser fatores que hajam condicionado os vestibulandos a apontarem nomes considerados adequados a tal contexto. Mesmo assim, faz-se necessário ponderar que os nomes citados só poderiam ser lembrados se já fizessem parte da memória do entrevistado. Pode ser que, a partir das demandas de uma memória já existente, eles tenham selecionado os nomes a citar, privilegiando o cânone nessa escolha. Ainda assim, a existência dessa memória é vista por nós como importante para a cultura e para o conhecimento geral.

QUADRO 52 – Resumo de autores mais citados no conjunto geral de indicações pelos vestibulandos		
Classificação	Nome do autor	Citações
1°	Machado de Assis	154
2°	Carlos Drummond de Andrade	94
3°	Luís Fernando Veríssimo	90
4°	Clarice Lispector	88
5°	Henriqueta Lisboa	61
6°	Paulo Coelho	60
7°	Guimarães Rosa	50
8°	Jorge Amado	47
9°	Vinícius de Moraes	43

10°	Fernando Sabino	38
11°	Graciliano Ramos Manuel Bandeira	35
12°	José de Alencar	34
13°	Érico Veríssimo	31
14°	Aluísio Azevedo	25
15°	Fernando Pessoa	24
16°	J. R. R. Tolkien Manoel de Barros	22
17°	Cecília Meireles	21
18°	Castro Alves Jô Soares Ricardo Aleixo e Edimilson José	20
19°	Agatha Christie	16
20°	Sidney Sheldon	15
21°	Camões Mário Quintana	14
22°	Augusto dos Anjos Cruz e Sousa	13
23°	Mário de Andrade	12
24°	Shakespeare Álvares de Azevedo	11
25°	Bernardo Carvalho Rubem Alves	10
26°	Dan Brown Euclides da Cunha George Orwell Monteiro Lobato	9
27°	Millôr Fernandes Oswald de Andrade Paulo Leminski Pedro Bandeira Stephen King	7
28°	Dráuzio Varela Eça de Queiroz Florbela Espanca José Saramago Lya Luft Nelson Rodrigues J.R.Rowling Silva Alvarenga	6
29°	Chico Buarque Gonçalves Dias	5
30°	Dostoiévski Edgar Allan Poe Gabriel García Marquez Joaquim Nabuco Luiz Vilela Mauricio de Sousa Alphonsus de Guimarães Thiago Antônio de Mello Zibia Gasparetto	4

31°	Diogo Mainardi Gil Vicente Goethe Hilda Hilst Ignácio de Loyola Brandão Isaac Asimov Isabel Allende João Ubaldo Ribeiro Ariano Suassuna Jostein Gaarder Roberto Drummond Rubem Fonseca Valéria Piazza Polizzi	3
-----	---	---

Como solicitamos que os vestibulandos indicassem também obras em três situações – obras líricas, aquelas que eles indicariam para o vestibular e as melhores –, passaremos agora a comentar as respostas. Entre as obras citadas como líricas pelos vestibulandos da UFMG e da PUC-Minas prevalecem aquelas consideradas canônicas e presentes nas listas dos vestibulares. Organizamos as que foram mais citadas, no Quadro 53.

QUADRO 53 – UFMG e PUC-Minas: obras líricas mais citadas pelos vestibulandos		
Ordem	Nome das obras	Citações
1°	<i>Flor da morte</i>	58
2°	<i>A roda do mundo</i>	33
3°	<i>Glaura</i> <i>Sentimento do mundo</i>	16
4°	<i>Soneto da fidelidade</i>	15
5°	<i>O livro das ignoranças</i>	14
6°	<i>Antologia Poética de Carlos D. de Andrade</i> <i>Broquéis</i>	9
7°	<i>Antologia poética</i>	8
8°	<i>Os lusíadas</i>	6
9°	<i>Laços de família</i> <i>E agora, José</i>	5
10°	<i>Estrela da vida inteira</i> <i>Navio negreiro</i>	4
14°	<i>Distraídos venceremos</i> <i>Romanceiro da Inconfidência</i>	3
10°	<i>Antologia poética de Florbela Espanca</i> <i>Brejo das almas</i> <i>Caderno H</i> <i>Cine-olho</i> <i>Espumas flutuantes</i> <i>Grande sertão: veredas</i> <i>Libertinagem</i> <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> <i>Morte e vida Severina</i> <i>Nove noites</i> <i>Mundo grande</i>	2

<i>O homem</i> <i>Obra completa de Vinícius</i> <i>O véu</i> <i>Os escravos</i> <i>Patativa do Assaré</i> <i>Sonetos de Vinícius</i>	
---	--

A surpreendente supremacia de citação das obras do vestibular vigente ou de outros recentes mostra o quanto esse concurso interfere na produção de uma memória da Literatura no cenário estudantil.

QUADRO 54 – Obras indicadas para os dois vestibulares pelos candidatos		
Ordem	Nome das obras	Citações
1º	<i>Dom Casmurro</i>	16
2º	<i>O alquimista</i>	12
3º	<i>A hora da estrela</i>	10
4º	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> <i>O cortiço</i>	9
5º	<i>O encontro marcado</i> <i>Vidas secas</i>	8
6º	<i>Capitães da areia</i> <i>O alienista</i> <i>O código da Vinci</i> <i>O senhor dos anéis</i>	7
7º	<i>As mentiras que os homens contam</i> <i>Grande sertão: veredas</i> <i>Macunaíma</i> Qualquer obra de Luis Fernando Verissimo	6
8º	<i>Comédia da vida privada</i> <i>O grande mentecapto</i> <i>Os sertões</i> <i>Senhora</i>	5
9º	<i>Agosto</i> <i>Cem anos de solidão</i> <i>Depois daquela viagem</i> <i>Flor da morte</i> <i>Hilda furacão</i> <i>Noite na taverna</i> <i>O Xangô de Baker Street</i> <i>Quincas Borba</i> <i>Sentimento do mundo</i>	4

10°	<i>Ana Terra</i> <i>Ensaio sobre a cegueira</i> <i>Estação Carandiru</i> <i>Felicidade clandestina</i> <i>Feliz ano velho</i> <i>Harry Potter</i> <i>Laços de família</i> <i>Nove noites</i> <i>O homem que matou Getúlio Vargas</i> <i>O mundo de Sofia</i> <i>O primo Basílio</i> <i>Olga</i> <i>Um estudo em vermelho</i> <i>Terras do sem fim</i> <i>1984</i>	3
11°	<i>A casa das sete mulheres</i> <i>A bíblia</i> <i>A rosa do povo</i> <i>A vida como ela é</i> Algumas poesias de Carlos Drummond de Andrade <i>Antologia poética</i> de Carlos Drummond de Andrade <i>Carandiru</i> <i>Contos de Machado de Assis</i> <i>O quinze</i> <i>Primeiras estórias</i> <i>Qualquer obra de Machado de Assis</i> <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	2

Quando catalogamos, no Quadro 54, as obras que os vestibulandos indicariam para os vestibulares em questão, mais uma vez ficou comprovada a preferência pelas obras que já foram indicadas para o vestibular com algumas restrições. Mesmo considerando as 1257 não-indicações, percebemos que a tendência é a repetição das obras institucionalizadas pelos espaços escolares ou com algum tipo de respaldo, como a mídia, por exemplo, mas em bem menor proporção.

Essa preferência ainda se confirmará na listagem de melhores obras na opinião desses vestibulandos, conforme o Quadro 55.

QUADRO 55 – Obras indicadas como as melhores pelos candidatos		
Ordem	Nome das obras	Citações
1°	<i>Dom Casmurro</i>	28
2°	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	19
3°	<i>Grande sertão: veredas</i> <i>Vidas secas</i>	11
4°	<i>Laços de família</i>	7
5°	<i>Capitães da Areia</i>	6
6°	<i>A eterna privação do zagueiro absoluto</i> <i>Flor da morte</i>	5

	<i>Nove noites</i> <i>O alquimista</i> <i>O cortiço</i> <i>O homem</i> <i>O xangô de Baker Street</i>	
7º	<i>Felicidade clandestina</i> <i>Helena</i> <i>Iracema</i> <i>Macunaíma</i> <i>O encontro marcado</i> <i>Senhora</i> <i>Os sertões</i>	4
8º	<i>A hora da estrela</i> <i>Ana Terra</i> <i>Angus, o primeiro guerreiro</i> <i>Caderno H</i> <i>Comédia da vida privada</i> <i>Hilda Furacão</i> <i>Luciola</i> <i>Machado de Assis</i> <i>O guarani</i> <i>O livro das ignoranças</i> <i>O tempo e o vento</i> <i>Sentimento do mundo</i>	3
9º	<i>Angústia</i> <i>As mentiras que os homens contam</i> <i>As Walquírias</i> <i>Carandiru</i> <i>Encarnação</i> <i>Escrava Isaura</i> <i>Manuelzão e Miguilim</i> <i>Memórias do cárcere</i> <i>O analista de Bagé</i> <i>O grande mentecapto</i> <i>O homem que matou Getúlio Vargas</i> <i>O primo Basílio</i> <i>Onze minutos</i> <i>Quincas Borba</i> <i>Tremor de Terra</i>	2

A presença de obras de Machado de Assis como as melhores, seguida pelas de Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e Clarice Lispector confirma o gosto apurado dos vestibulandos. O fato de quatro obras de Luís Fernando Veríssimo – *A eterna privação do Zagueiro Absoluto* (5 vezes), *Comédia da vida privada* (3), *As mentiras que os homens contam* e *O analista de Bagé* (2) serem citadas faz desse autor o escritor mais indicado quanto à diversidade de obras. A preferência por esse autor e suas obras em todas as respostas dos vestibulandos sugere que não é a facilidade da leitura o único elemento privilegiado pela juventude. Luís Fernando Veríssimo é um escritor que utiliza um vocabulário bastante culto e

sofisticado. Outras 97 obras foram reverenciadas como melhores apenas uma vez e, também nesse conjunto, o cânone é privilegiado.

Observando bem essas relações de obras e autores mais indicados pelos vestibulandos, podemos concluir que, efetivamente, a escola exerce poder definitivo sobre a memória coletiva em se tratando de Literatura Brasileira, se considerarmos a privilegiada população entrevistada. Nesse caso, poderíamos dizer que não parece haver problema algum com a disseminação da Literatura nos espaços escolares. Porém, se considerarmos o número elevado de não respondentes, dentre essa mesma população, também podemos inferir que essa memória é privilégio de poucos, porque a maioria dos brasileiros que ingressam no Ensino Fundamental não chega ao término do Ensino Médio e sabemos o quanto o ensino da língua exerce poder nos rumos da vida estudantil e no sucesso escolar.

Ressaltamos, por isso, a necessidade de observarmos melhor a formação desse gosto apurado e a interferência da escola nessas escolhas, mesmo que essas sejam muito pertinentes ao que se considera excelência na Literatura. Se essa memória é aquela que se está formando, nela se incluem poucas obras da atualidade. Isso denuncia que as principais leituras da juventude são aquelas designadas como obrigatórias nos bancos escolares, com raras exceções. Talvez estejamos, como professores, deixando de oferecer outras demandas que não as tradicionalmente escolares e, caso seja isso o que vem ocorrendo, estamos interferindo incisivamente nas futuras demandas de manutenção de autores e de obras atuais e na memória que esses jovens preservarão a partir de escolhas no seu tempo. Reconhecemos que o cânone deva continuar sendo divulgado e ensinado nas escolas como escritores e obras modelares, mas em diálogo com as produções atuais, para que se torne mais atraente a prática da leitura, uma vez que esse cânone será renovado pela proximidade com o presente.

Nesse sentido, os livros didáticos têm-se demonstrado bastante satisfatórios, pois enquanto na parte dedicada ao ensino da Literatura privilegiam-se as obras consideradas canônicas ou em vias de consagração, já autorizadas pelos teóricos, na parte em que se dedicam a explorar o estudo da Língua Portuguesa há uma variedade respeitável de textos, produzidos e também de autores. Isso porque, nessa parte, são celebradas as diversidades textuais e autorais que circulam no cotidiano em suportes midiáticos: charges, reportagens, artigos de jornais, textos de revistas, imagens televisivas congeladas por meio da fotografia, *out-doors*, crônicas e outros. Há livros que, mesmo na parte em que se dedicam ao ensino da Literatura, privilegiam as demandas atuais: ao incluírem e explorarem música popular como introdução aos capítulos que abordam os estilos literários; ao indicarem filmes e documentários como suportes de livros de Literatura comentados ou apenas citados; ao

apresentarem livros de Literatura atuais que também nos remetem aos temas abordados na Literatura canônica; e ao ilustrarem ricamente o livro, recuperando imagens das diversas áreas da expressão plástica, com vistas a contextualizar os conteúdos ensinados na Literatura.

Essa postura nos pareceu coerente com as demandas explicitadas pelos parâmetros curriculares. Além disso, analisando todas as provas dos vestibulares da UFMG e da PUC-Minas, observamos que essa mesma postura é adotada pelos organizadores de tais provas. Na parte dedicada à prova de Literatura, são privilegiadas as obras indicadas com antecedência para estudo e na parte que avalia os conhecimentos de Língua materna pudemos constatar a presença de reportagens, artigos de jornais, textos didáticos, letras de música, charges entre outros. Essa semelhança é resultada da adequação do livro didático e do vestibular ao que é definido por lei nos Parâmetros Curriculares.

No entanto, devemos ressaltar que o Livro didático não atende completamente às perspectivas dos PCNs e nem das provas de vestibular. Isso porque, conforme ficou comprovado, o comparatismo vem sendo uma prática constante na elaboração das provas dos vestibulares observados. Por isso, as relações dialógicas entre os diversos textos são evidenciadas por meio da intertextualidade, que é também incluída nos manuais do candidato. No entanto, entre os nove livros didáticos analisados, sendo 4 adotados na Rede Pública,¹³ oito não se dedicam a tal aspecto. Essa deficiência contribui negativamente para o sucesso da juventude como leitora e como candidato ao vestibular, motivo pelo qual os professores devem ser alertados para suprir tais demandas, enquanto os elaboradores de tal material nele incluam tal conteúdo. O livro didático que apresentou adequação a tal conteúdo foi o de William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães – *Português: linguagens*. A prática das intertextualidades é explorada em todos os capítulos de ensino da Literatura, nesse manual, com a apresentação de textos contemporâneos em diálogo com aqueles mais antigos.

4.5. Escola, professores, leitores: uma reflexão

O término da telenovela *Alma Gêmea*, com o lançamento fictício do livro homônimo pelo personagem Terê, não poderia ser uma melhor lembrança para a nossa discussão. Menor abandonado do início do século XX, recolhido da rua por Serena e Hélio, a infância do garoto foi povoada com a ficção, antes mesmo que aprendesse a ler. E agora como escritor, apresenta

¹³ Tais livros trazem na capa um “selo” com remissão a programa estadual do livro didático, alguns diretamente relacionados ao Governo do Estado de Minas Gerais.

o interessante fenômeno do fechamento do ciclo autor-obra-leitor-autor, que só acontece quando um leitor escreve uma obra. Mas isso não basta. A obra engavetada não tem como ser julgada, então não recebe censura nem aplauso. Desde o início, essa telenovela encerrava o último capítulo diário com o congelamento da última imagem na página de um livro homônimo que se fechava, como a lembrar sempre ao telespectador que a história, diariamente assistida, estava também escrita em um livro e que daí ela saía um pouco a cada dia, encenada. Assim que resgatado das ruas, Terê é alfabetizado e iniciado, juntamente com outras crianças, no gosto pela leitura, por Sr. Elias, um velhinho que, por ser apaixonado pelas narrativas que lia, era capaz de seduzir as crianças. Em vários capítulos, o prazer pela leitura era ressaltado pelo Sr. Elias, sempre com a concordância das crianças que deixavam suas brincadeiras para ouvi-lo ler histórias. Em uma cena da telenovela, Hélio presenteou Terê com um livro no Natal, dando um conselho ao seu protegido de que começasse também a escrever.

Talvez, para o século XX, o recado dado por Walcyr Carrasco não viesse tanto a calhar, uma vez que aquela situação era bem diferente. Crianças sozinhas lutando pela própria sobrevivência nas ruas era uma minoria, embora nem por isso desprezível ou menos comovente. Mas no século XXI, num país considerado jovem como o Brasil, em que tais crianças constituem uma farta parcela da população, parece-nos que o autor quis evidenciar um dos caminhos para que os meninos do Brasil possam disputar com igualdade o espaço, o respeito e o reconhecimento da sociedade em que vivem: a capacidade de ler e escrever e o desejo de praticar esse direito como cidadãos.

Como alguém se apaixona pela leitura? No ato de ler, principalmente as obras literárias, há dois ou mais sujeitos que se interagem: o escritor e o leitor. Ambos significam por meio do texto, porque ambos produzem sentidos, porém em condições diferentes, condicionadas ao leitor em suas comunidades interpretativas, nas quais os receptores se inserem. Esses sentidos dependem, portanto, de uma coletividade ativa, cujo processo de manutenção é elaborado pela ação dos iniciados sobre os não-iniciados. Formalmente, os professores são considerados aqueles que podem promover a iniciação autorizada e institucionalizada pelo espaço chamado escola.

Nesse espaço, diversos códigos deveriam interagir para possibilitar a democratização dos diversos signos que os compõem, pois,

signos são representações que também podem ser interpretadas ternariamente, sendo: a) mentais, quando sua formação na consciência psicológica e conversão pela consciência semiótica; b) sociais, observados em sua força pragmática de caracterização política e ideológica; c) culturais, considerados como funções-valores

que emergem dos usos e costumes e servem como definidores dos perfis dos agrupamentos humanos e não-humanos.¹⁴

Porém,

Linguagem e cultura, indissociáveis que são, já implicam multiplicidade. Se as relacionamos à educação formal, nos vemos desafiados pela complexidade do cotidiano escolar onde ressoam outros cotidianos – o da família, o da igreja, o do grupo, o da cidade, em que se retratam e se hibridizam diferentes culturas, múltiplas linguagens, imagens e discursos plurais, inclusive aqueles gerados pela mídia.”¹⁵

Diante de todas essas interferências, o professor é considerado aquele que, por intermediar licitamente o acesso dos jovens aos livros, torna-se, ao mesmo tempo, mocinho e vilão no processo, pois, por estar envolvido num hipertexto multiforme composto por diferentes modalidades de linguagens, sua ação na propagação e na manutenção de um código oficial – o escrito – como autorizado, limita as possibilidades comunicativas atuais, embora os PCNs desejem exatamente o contrário.

A par da oralidade e da farta produção de textos impressos, o rádio, o cinema e a televisão vão produzindo *uma nova cultura oral*, enredando linguagens em diálogo. Enquanto isso, a escola tende a hierarquizar-las e fragmentá-las artificialmente, marcada que é pela *ordem dos livros* sob a hegemonia da escrita.”¹⁶

No entanto, a ação dos professores tem-se mostrado inconsistente para atingir seus principais objetivos: alfabetizar, letrar e disponibilizar aos estudantes as competências comunicativas nas demandas atuais, o que é claramente demonstrado pelas próprias pesquisas governamentais a respeito dos resultados obtidos com a aplicação do Ensino Médio:

o índice de escolarização líquida neste nível (ensino médio), considerada a população de 15 a 17 anos, não ultrapassa 25%, o que coloca o Brasil em situação de desigualdade em relação a muitos países, inclusive da América Latina,¹⁷ quando “nos países do Cone Sul, por exemplo, o índice de escolarização alcança de 55% a 60%, e na maioria dos países de língua inglesa do Caribe, cerca de 70%”.¹⁸

Além disso, o problema básico não é nem o alcance ao Ensino Médio, segmento sobre o qual nos detivemos, já que as entrevistas privilegiam os que têm essa etapa concluída, e sim, na na formação de leitores. De acordo com a Câmara Brasileira de Livros (CBL), “um terço dos alunos brasileiros de 1ª a 4ª série nunca pegou espontaneamente um livro para ler”.¹⁹

¹⁴ SIMÕES. In: HENRIQUES; PEREIRA, 2002, p. 139.

¹⁵ ZACCUR. In: HENRIQUES; PEREIRA, 2002, p. 93.

¹⁶ ZACCUR. In: HENRIQUES; PEREIRA, 2002, p. 93.

¹⁷ PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 16.

¹⁸ PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 16-17.

¹⁹ *Época*, 3 abr. 2006, p. 46.

Os motivos populares para a aversão nacional ao livro são revelados por um levantamento da CBL. As justificativas mais citadas pelos entrevistados são a falta de tempo, o desinteresse e a pura preguiça. O quarto motivo: eles preferem outras formas de entretenimento.²⁰

Por isso, cerca de quarenta milhões de lares brasileiros tem TV em cores, cujo menor preço gira em torno de trezentos reais. As pesquisas comprovam também que esse fato tem sua origem na escola. “Os brasileiros não lêem porque não sabem ler”, diz Ilona Becskeházy, diretora de uma fundação educacional.²¹

Os nossos entrevistados fazem parte de uma minoria no país. Constituem uma parcela dos 25% dos brasileiros que conseguem efetivar o Ensino Médio. Esse pequeno segmento da população advém de escolas públicas e particulares e talvez devêssemos nos dar por satisfeitos ao considerarmos suas respostas discutidas neste capítulo, as quais confirmam o efeito das demandas escolares nas opções de leitura. No entanto, esse panorama denuncia uma prática centralizadora e limitante da ação desses cidadãos no que se refere às escolhas próprias e, por isso, à forma de uma consciência individual e adequada ao que foi projetado pela LDBEN.

O Ensino Médio integra a etapa do processo educacional que a Nação considera básica para o exercício da cidadania, base para o acesso às atividades produtivas, para o prosseguimento nos níveis mais elevados e complexos de educação e para o desenvolvimento pessoal, referido à sua interação com a sociedade e sua plena inserção nela, ou seja, que²² “tem por finalidades desenvolver o educando, assegurar-lhe a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhe meios para progredir no trabalho e em estudos”.²³

A entrada para um curso superior estaria aí prevista; portanto, o jovem deveria estar preparado para participar da seleção de ingresso nas faculdades e universidades. Somente com a capacidade de acessar, selecionar e processar informações se torna possível, hoje, descobrir novas fronteiras do conhecimento e dele participar. No entanto, encontrando dificuldades em lidar com os processos simbólicos da organização do pensamento e dos saberes contemporâneos, a juventude acorre aos subterfúgios para alcançar as informações entre os quais se encontram formas intermediárias, tais como os resumos, as palestras, os comentários de jornais e de revistas, por exemplo. Os jovens deveriam gostar da escola como espaço de possibilidade de formação, de informação, de cultura, de lazer e de práticas cidadãs. No entanto, as atividades que ocorrem fora da escola têm-se mostrado mais atraentes e

²⁰ *Época*, 3 abr. 2006, p. 46.

²¹ *Época*, 3 abr. 2006, p. 46.

²² PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 21.

²³ Art. 22, lei n. 9.394/96. In: PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 21.

convincentes aos jovens, concorrendo decisivamente para a relativização dos professores como guias intelectuais, e da escola como espaço democrático de convivência, adequado a atender as diversidades com que se revestem as demandas atuais. Pois, na escola

ainda prevalece, sem disfarces, o panóptico oitocentista de Bentham, expressão máxima de uma sociedade disciplinar, o que já significa um anacronismo. Na perspectiva mais ampla, ainda que uma rede de vigilância se entenda por toda parte, como enfatizou Foucault, a sociedade disciplinar vai cedendo lugar à sociedade de controle em que a eficácia aumenta na razão inversa da visibilidade. No entanto, há que se levar em conta, também, procedimentos populares que jogam com os mecanismos da disciplina e “não se conforma com eles a não ser para alterá-los”, como sinaliza Certeau.²⁴

Como o vestibular, etapa intermediária entre a conclusão do Ensino Médio e a entrada em um curso superior, organiza-se nesse contexto? De que forma as práticas programadas pela LDBEN e pelos PCNs são aqui respaldadas? A prova de Literatura do vestibular, ao submeter as obras selecionadas pelos especialistas à análise de milhares de jovens da sociedade multicultural, estaria possibilitando novas tomadas de atitude e outras leituras do texto? A prova é elaborada pela academia que já tem uma opinião formada, uma leitura privilegiada e, para que o pré-vestibulando não fuja de tal perspectiva, é que os estudos das obras são utilizados.²⁵ Os comentaristas consultam as mesmas fontes críticas já consagradas, para fundamentarem sua opinião, publicada por meio desses estudos. Sem esse tipo de abordagem, o pré-vestibulando teria uma compreensão muito restrita das obras indicadas e muitos deles nem teriam competências para resolver as provas de Literatura e de Redação.

Além disso, diante da decadência da prática de leitura de textos literários, anunciada por alguns estudiosos, o vestibular é, hoje, uma das poucas alternativas de sua manutenção, uma vez que esse tipo de leitura, após o vestibular, só aconteceria para os alunos da área de Ciências Humanas, mais precisamente, de Letras. Contudo, as análises de obras literárias feitas para os alunos dos cursos pré-vestibulares, pelos professores, e aquelas publicadas em estudos de obras têm sido usadas para substituir a leitura pessoal da obra, o que pode trazer perdas e ganhos para o aluno.

²⁴ ZACCUR. In: HENRIQUES; PEREIRA, 2002, p. 106.

²⁵ Essa discussão foi amplamente desenvolvida por meio da análise de vários cadernos de resumos em oferta no mercado em nossa Dissertação de Mestrado *O vestibular como espaço de canonização da Literatura Brasileira*.

De um lado, há a perda da interpretação pessoal do texto pelo candidato, por meio da substituição do desenvolvimento das habilidades de análise já pronta. Torna-se, portanto, a simulação da prática da Literatura.

Quais são os danos dessa prática? Perdeu-se a oportunidade de o aluno conhecer a arte do autor, a importância de seu estilo particular e o conhecimento de um pouco da tradição literária brasileira. O jovem que não gosta de ler, por nunca ter realmente lido, ou porque não lhe foi estimulado tal gosto, terá perdido a chance de se iniciar em tão prazeroso lazer, roubada pelos anseios dos professores em ajudá-lo a vencer o vestibular. Estaria, assim, esse concurso cumprido o objetivo da universidade em adotar livros de Literatura na seleção do vestibular para manter viva a tradição literária brasileira e, portanto, parte de nossa cultura? Na verdade, todo este contexto contribui para que a obra seja lida? Ou prova o argumento do candidato de que é inútil e desnecessária a leitura integral das obras?

Qual é o ganho dessa prática? Indiretamente, toma-se conhecimento da existência da obra e do autor. Mantém-se a estabilidade do cânone ou se colocam obras, com diferentes níveis de sacralização, em discussão, pois as leituras dos textos indicados procuram pautar-se pela posição da crítica acadêmica especializada, evitando-se leituras demasiado inovadoras pelo fato de os candidatos estarem submetidos à avaliação dessa mesma academia, que prepara as provas.

Analisando positivamente a instituição vestibular, com a indicação das obras literárias, há resultados que não pode deixar de se contabilizar.

pegue o(s) programa(s) já estabelecido(s), faça das tripas coração e dance de acordo com a música. Os alunos dançarão de boa vontade tendo o professor como par, porque desejam entrar para a Faculdade, e sabem que sem saber Literatura, dançarão às portas dela.²⁶

Se os professores de Ensino Médio e dos cursos pré-vestibulares fizerem os milhares de pré-vestibulandos ouvirem ou fazerem comentários sobre autores e obras, terão contribuído para a manutenção das mesmas como tradição, por meio da disseminação do seu conhecimento.

Estariam os estudos das obras sobre as obras literárias indicadas para o vestibular desenvolvendo os verdadeiros objetivos de se ensinar Literatura? Que tipo de análises os alunos recebem?

Com certeza, todas as análises são contribuintes para uma discussão sobre a obra e não encontramos muitas disparidades nas ofertas de manuais de comentários disponíveis aos

²⁶ MALARD, 1985, p. 26.

estudantes. Normalmente esses estudos são feitos por professores qualificados do Ensino Médio e das universidades.

De acordo com Letícia Malard,²⁷ o ensino de Literatura deveria cumprir seis objetivos básicos: 1) compreensão do fato literário dentro do contexto histórico-socioeconômico; 2) criação ou desenvolvimento do espírito crítico do leitor; 3) transmissão de conhecimentos; 4) percepção do fato literário como objeto de linguagem; 5) capacitação para comparar textos literários e não literários; 6) desenvolvimento do uso da linguagem em formas diversas.

Com bastante coincidência com as propostas de Malard, a UFMG e a PUC-Minas, por meio do *Manual do candidato*, definem, com clareza, com que objetivos se deve ler as obras, para fazer as provas de múltipla escolha de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, explorando esses seis objetivos básicos:

As questões de múltipla escolha versarão sobre os textos apresentados e sobre as obras indicadas para a leitura, levando em conta a organização e inter-relação de idéias, a expressão lingüística e a dimensão comunicativa desses textos. Será também avaliada a capacidade do candidato de estabelecer relações entre cada texto e aspectos históricos, sociais, políticos, econômicos e culturais da época em que ele foi produzido e da atualidade. As obras literárias serão também utilizadas para avaliação dos conhecimentos relativos aos elementos estruturadores do texto literário.²⁸

Para a segunda etapa do vestibular da UFMG, constituída de questões abertas, todo o programa pode ser cobrado, incluindo, para as questões de Literatura Brasileira, os conteúdos indicados para Língua Portuguesa. Isso porque será avaliado o desempenho lingüístico do candidato, na produção de texto escrito, esperando-se dele “respostas caracterizadas, em linhas gerais, pela pertinência ao assunto e ao objetivo da questão proposta, pela fluência, coerência, coesão e clareza e pela adequação ao padrão culto da língua”.²⁹

O desenvolvimento do uso da linguagem sob formas diversas, evidentemente, seria mais amplo com a leitura e a análise da própria obra. Os professores elaboradores dos estudos das obras evidenciam as características estilísticas de cada autor, mas a estranheza da linguagem ficcional só é realmente visível no texto literário. As obras indicadas, muitas vezes, possibilitam uma ampla discussão a respeito do uso da linguagem e podem apresentar caráter metalingüístico. A diversidade cultural e lingüística brasileira costuma ser contemplada pelas diferentes formas de expressão presentes no corpo das obras. Marli de Oliveira Fantini

²⁷ MALARD, 1985, p. 16-18.

²⁸ COPEVE. *Manual do candidato* – Vestibular 2000 da UFMG, p. 24.

²⁹ COPEVE. *Manual do candidato* – Vestibular 2000 da UFMG, p. 24.

Scarpelli, por exemplo, ao elaborar o estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, comenta que

não apenas a postura dessa classe [dominante] se manifesta na postura dos novos narradores machadianos, como também na linguagem dessa sociedade, que é mimetizada pelo narrador dos romances. (...) Trata-se, nesse sentido, de romances trazendo a marca da modernidade: a ruptura da tradição e a inauguração da tradição da ruptura, grande paradigma da modernidade histórica e literária. Farsa, ironia, paródia, desconstrução, deslocamento, suplemento, pastiche são procedimentos estéticos por meio dos quais Machado pôde assimilar e, ao mesmo tempo, questionar a tradição.³⁰

Portanto, os estudos de obras evidenciam vários aspectos lingüísticos e, além disso, propõem questões abertas, para possibilitar ao candidato o treinamento de elaboração de respostas escritas. Percebemos, então, que os estudos das obras são úteis para o candidato. O problema reside apenas na sua utilização como substituição da leitura da obra.

Para João Alexandre Barbosa,

sem dúvida, a história da crítica auxilia a leitura. Mas boa parte do melhor resultado vem da própria obra, quando lida e relida com atenção. Drummond afirma que as coisas são tristes, consideradas sem ênfase. Alberto Caieiro adverte que até as pedras adquirem graça, se a gente olha devagar para elas. Aí está a chave: o texto fala pela voz do crítico, que deve olhar com ênfase e devagar para as palavras.³¹

O papel do crítico e o uso dos estudos das obras de Literatura não devem ser ignorados. Por outro lado, a leitura própria não pode ser substituída por eles. Com relação aos estudos das obras, os professores sempre advertem os alunos a respeito do equívoco de substituir a leitura da obra pela leitura da crítica. O inconveniente é que os comentaristas das obras, ao se esforçarem para preparar o candidato, acabam exacerbando o uso de paráfrases, principalmente daquelas obras narrativas em prosa.

Se o ensino de Literatura anda em crise, é possível que a crítica esteja tentando encontrar caminhos para a solução de tal impasse. Segundo João Alexandre Barbosa,

a crise do ensino da Literatura, como outras crises, aponta muito mais para os desvios de crítica do que para o próprio objeto de cujo ensino se diz estar em crise. (...) A luta contra métodos tradicionais de ensino da Literatura, com resultados positivos inquestionáveis, como já se assinalou, muitas vezes descamba para a recusa da própria tradição, sem a qual não é possível o estudo, ou mesmo a compreensão, não apenas da literatura, mas das humanidades em geral.³²

Tal comentário foi feito em relação à recusa da tradição literária causada por posições extremistas de certos críticos em relação ao cânone. No entanto, considerando que a

³⁰ BUENO et al. 2000, p. 8.

³¹ BARBOSA, 1999, p. 41.

³² BARBOSA, 1999, p. 18.

base da tradição da Literatura é a leitura da obra, uma vez que sem leitor não há literatura, pensamos que algo da crise está ligado não só à substituição da tradição da leitura pela utilização de recursos multimidiáticos, mas também ao uso de resumos, paráfrases e comentários que facilitam o acesso à obra. A ausência de habilidades de leitura próprias para lidar com o texto literário acontece porque esse tipo de prática é mais frequente nos meios escolares. Há pessoas que só lêem como tarefa escolar. Perseguir páginas e páginas de uma obra do tamanho de *Grande sertão: veredas* exige tempo e disposição. O candidato procura os estudos das obras porque não tem tradição de leitura. Lá estão as respostas, para as quais ele nunca teve perguntas, por não conhecer a obra. Isso, sim, é sintoma de crise.

A utilização de estratégias contemporâneas de leituras deve ser explorada, já que estamos lidando com o leitor contemporâneo, embora a maioria das obras seja do passado. A presentificação do texto pode possibilitar a criação de novos sentidos e, assim, fazer com que se deixe de pensar que Literatura é produção cultural apenas para letrado. Como já comentamos, só os homens do presente podem ir dando passagem à obra literária para que ela se insira na grande tradição e confirme sua imortalidade. Por isso, a indicação do conjunto de obras para o vestibular 2006 da PUC-Minas compõe-se de uma interessante estratégia dialógica para o ensino da Literatura e sua prática no cotidiano.

A responsabilidade das escolas de Ensino Fundamental e Médio na formação do leitor é essencial, de acordo com o próprio programa do MEC. Nele a UFMG se pauta para elaborar seu programa de vestibular. Além disso, após tal etapa de ensino, muitos estudantes perderão o contato com o texto literário, devido ao curso que escolheram ou por não terem adquirido a cultura da leitura. Para se manter a tradição da Literatura, devemos, primeiro, mantermos uma tradição de leitura. Quando não há essa tradição – a crise na literatura de que se fala está relacionada com a crise na leitura – a Literatura se sente ameaçada. Os vestibulares aqui mencionados, por meio da indicação de obras literárias e de sua utilização na avaliação do futuro acadêmico, incentivam a manutenção da tradição da leitura de textos literários como manifestação cultural diversificada, própria de uma nação construída a partir de diferenças étnicas, lingüísticas, econômicas e sociais.

Quando relemos o passado, a partir dele, refletimos sobre o presente Não existem memória e tradição sem passado, mas a tradição só pode ser vivenciada no presente, é o presente que a confirma. “O elemento transcendente à vida é estruturado pela tradição (a exterioridade, o aspecto físico, as maneiras, os costumes, a etiqueta, etc.); a perda das tradições revela sua insanidade, a vida rompe todas as formas de dentro.”³³ Bakhtin ressalta

³³ BAKHTIN, 1992, p. 217.

que o homem precisa da tradição para ter onde alojar sua exterioridade e a exterioridade da sua vida que precisa de uma posição fundamentada que permita ao homem estruturar-se. Sem essa segurança, não há a combinação do homem exterior, de seu traje, de suas maneiras, com seu ambiente de vida.

Reis afirma que “toda escrita ficcionaliza o seu leitor. E todo leitor acumula um repertório de pré-noções e é munido deste aparato que se acerca de um texto, com o qual o seu conjunto de expectativas passará a atritar.”³⁴ O leitor que tenha concluído o Ensino Médio, e estudado as disciplinas constituintes dos currículos escolares, de forma adequada, deveria ter competências para decodificar e compreender qualquer uma das obras indicadas para o vestibular. Embora separada da contemporaneidade, a maioria das obras mais indicadas pelos jovens suscita que o cânone é bem-vindo, mas já ressaltamos que nossa população investigada constitui pequena parcela dos que compõem um quarto da população brasileira privilegiada: concluíram o Ensino Médio e pretendem vaga em duas concorridíssimas universidades mineiras. A prática da leitura de ficção deveria estar profundamente interligada à própria formação cultural do jovem, para que dela ele pudesse extrair o lazer e inserir-se, de forma prazerosa, nas propostas estéticas de sua tradição cultural. Percebemos a cultura de um povo rastreando-se a sua produção literária e o que esse povo lê.

É possível acusar o cânone de excludente, elitista, racista, falocêntrico, logocêntrico, patriarcalista, etnocêntrico, capitalista, colonialista, imperialista e tantos outros adjetivos que possam ser gerados a partir da visão dos que defendem o espaço das minorias, observando as obras que não estão presentes na listagem de cânones. Então, deveríamos rejeitar o cânone e evitar incluí-lo nas indicações de leituras obrigatórias para seleção de vestibular? E se tomarmos como base as instituições-objetos de nosso interesse – a UFMG e a PUC-Minas –, principalmente a primeira, uma universidade sustentada por verba federal, que deveria estar, nesse momento, privilegiando aqueles que não podem custear a aquisição de bens culturais, como a escola particular, cujo Ensino Fundamental e Médio, no Brasil, costuma ser de melhor qualidade?

Diríamos que o problema não está no objeto canônico, mas na dificuldade que as instituições culturais, como as escolas públicas de Ensino Fundamental e Médio, enfrentam para tornar o jovem capaz de manusear sua própria cultura, resgatá-la nos textos escritos e reprocessá-la de forma a torná-la sua. Somente em situações fronteiriças, o homem pode estabelecer interações, sendo mais difícil para o jovem encontrar interlocutor nas obras do passado se, primeiro, não se apropriou desse passado, por meio das diversas formas que a

³⁴ REIS, 1992, p. 65.

escola e a sociedade deveriam utilizar para que isso se tornasse possível. Há, entre o jovem e o passado, uma barreira formada pelo tempo decorrido entre ambos, que precisa ser ultrapassada.

Diríamos ainda que o problema não é a rigidez do processo avaliativo das duas instituições, cujas provas são democraticamente elaboradas a partir das demandas estabelecidas pelas leis regidas pelo Ministério da Educação e Cultura e que se consideram adequadas para a formação e qualificação da juventude. Por ser democrático, o processo de correção das provas abertas, nas quais as exigências para com o conhecimento e a prática da norma escrita culta se tornam mais evidentes, faz-se por um intenso debate: primeiro pela comissão elaboradora das questões que presumem as respostas baseadas em critérios transparentes e constantes do Manual do candidato. Depois elas são submetidas à equipe de correção que as analisam, a partir da leitura das obras e de uma certa amostragem de respostas dos vestibulandos, de modo a representar todos os cursos. Na UFMG, para cada uma das questões é instituída uma equipe formada por quatro duplas e um coordenador. A garantia da idoneidade do processo fica assegurada pela escolha dos membros de cada equipe, sempre pautada pelo sigilo, pela confiança e pela competência comprovada dos corretores que se compõem de professores e alunos pós-graduandos da própria instituição, quase sempre, por indicação feita pelos professores das universidades. Cada questão é corrigida pelos dois membros de cada dupla, que devem sempre discutir diferenças significativas entre as notas, e submetê-las ao coordenador, que endossa a decisão da dupla ou a recusa, mediante rediscussão com os corretores e, quando necessário, com a equipe toda. Ainda com o objetivo de garantir a legitimidade do processo, uma mesma dupla corrige todas as provas dos concorrentes ao mesmo curso, assegurando igualdade de seleção.

Nesse processo, a resposta pode ser reavaliada, para atender a uma melhor adequação às demandas de leitura dos principais leitores aqui avaliados: os vestibulandos. Inicialmente, uma resposta-chave é elaborada e definida como parâmetro para todas as respostas e para todos os membros daquela equipe, depois de submetida à Comissão responsável pela coordenação daquela prova. Porém, ao longo do processo que envolve mais de 12 mil respondentes por questão, quando surgem respostas pertinentes, mas não previstas pela equipe, a resposta-chave é novamente discutida, primeiro pela dupla responsável pela prova, depois pelo coordenador daquela equipe e pelo grupo todo, para que a mesma decisão com relação à tal interpretação seja considerada por todos. A própria correção das provas abertas se transforma num processo continuado de debate sobre a obra e sua exegese. Um relatório avaliativo dos resultados observados com a aplicação de cada questão é elaborado ao

final pela equipe e um manual de respostas é publicado posteriormente. Não observamos como é processada a correção das provas de redação da PUC-Minas, porque essa universidade não utiliza obras literárias pré-indicadas, em sua prova de Redação.

Assim, as universidades, por meio do vestibular, cumprem o papel hermenêutico diante do arquivo que instituem, a partir da indicação dos autores e obras literárias para compor a prova de seleção dos candidatos ao curso superior, de modo bastante coerente. Também a se considerar pelo nível elevado das indicações feitas pelos vestibulandos, em nossa pesquisa, a escola tem disseminado a Literatura, pois há uma memória à qual os vestibulandos recorreram para responder ao questionário, embora essa seja uma população específica. No entanto, tal memória se reduz à citação dos nomes, o que não tem representatividade se quisermos, com isso, avaliar os índices de leitura desses jovens.

Por isso, nossos resultados não se contrapõem às estatísticas resultadas das pesquisas feitas pelos órgãos do governo, as quais denunciam analfabetismo funcional, baixo índice de leitura alfabética, por iniciação própria e ausência de gosto pela leitura. A escola, como promotora da leitura, ainda está distante de alcançar seu principal objetivo, o que vem prejudicando todo o processo de ensino-aprendizagem do educando, uma vez que a leitura, principalmente a da Literatura de ficção, oferece uma visão de conjunto e facilita os acessos aos conteúdos de todas as disciplinas. Além disso, a leitura mobiliza a atenção e a inteligência do indivíduo para outros conhecimentos e é tão criadora quanto à escrita. Ler obras literárias facilita o intercâmbio do ser humano com a sabedoria, pois ninguém a ensina nem a transmite, por ser ela uma maneira de ver o mundo e as coisas e só poder ser adquirida por meio do esforço pessoal. Mesmo que consideremos o grupo de entrevistados como sendo uma minoria pertencente a uma elite letrada, seria desejável que o privilégio de conhecer os autores e as obras literárias fosse um direito de todos, um trabalho amoroso, permeado pela sedução, cujo espaço de disseminação não ficasse restrito aos bancos escolares, onde esse saber adquire caráter institucionalizado e artificial. Esses espaços, desse modo, deixam de cumprir seu principal papel que é o da disseminação democrática do saber.

LEITURA E LITERATURA – LEITORES E CIDADÃOS

O melhor da na nossa produção literária atualmente está no limbo, e pessoas como Caetano Veloso e Chico Buarque, por exemplo, que poderiam ajudar a divulgá-la, pela força que têm junto ao público, não o fazem, só se referem aos canônicos. Parece que têm receio de falar de novos autores.

Silviano Santiago

Nossa análise dos espaços de propagação e disseminação da Literatura Brasileira nos conduziu à constatação de que esse precioso bem cultural vem sendo levado ao conhecimento da população em geral pelos meios midiáticos os quais, para tanto, utilizam outros recursos semióticos diferentes da linguagem alfabética, código de expressão e de circulação do literário por excelência. Para que essa exposição da Literatura seja viável, recorre-se às ressemantizações dos conteúdos expostos nas obras literárias, que são transformadas em telenovelas, minisséries e filmes. Esse processo torna viável que aqueles que não foram alfabetizados ou não são leitores de Literatura também tenham conhecimento sobre essa arte. Percebemos também que, tendo a música como suporte, o gênero lírico, pouco disseminado por meio do livro, encontra excelente aceitação pela população em geral. No caso de uma minoria que consegue terminar o Ensino Médio, comprovamos que **a recepção da Literatura acontece, com maior ou menor interesse, e que a crise na recepção de obras literárias conforme se denuncia não se trata de uma rejeição à Literatura, mas da dificultosa capacitação dos brasileiros para lerem e gostarem desse tipo de atividade. Isso porque, ao entrevistarmos os aspirantes aos cursos superiores, por serem todos eles letrados, ficou comprovado que existe um índice muito mais alto de aceitação, de conhecimento e de reconhecimento da importância da Literatura – e da alta Literatura – do que sua rejeição ou seu desconhecimento.**

As análises sobre a presença da Literatura nos espaços que escolhemos – a música popular brasileira, os meios de massa e a escola – confirmam que os brasileiros demonstram muito zelo e apreço por esse produto simbólico e o apreciam nesses vários espaços. Porém, a constatação da existência de uma lista de obras e autores canônicos da Literatura Brasileira na citação dos vestibulandos, embora nos demonstre que seu ensino tem surtido efeito nas

demandas dos leitores, leva-nos também a concluir que talvez tenhamos de nos adaptarmos a essas novas estratégias de sedução da juventude, com vistas a alcançar um número maior de leitores para a Literatura. Nesse sentido, a escola é também o órgão oficial de manutenção do ensino de Literatura por meio da letra, e de formação de leitores. Mas é também aquele que tem renovado muito pouco o elenco de autores e obras a serem estudados pela juventude e que indica sempre os da tradição, de cuja inegável importância não se pode discordar.

Com um extenso material didático disponível e de qualidade, se comparamos os atuais livros didáticos com os programas e provas dos vestibulares e as pretensões dos Parâmetros Curriculares em torno do ensino de “Linguagens, códigos e suas tecnologias”, o desinteresse da população pela Literatura, apontado por renomados teóricos, talvez encontre uma saída por meio das práticas intersemióticas, com o uso de diferentes suportes da informação e os diversos códigos aí utilizados. Essas estratégias podem divulgar os autores e as obras e incentivar os receptores a buscar a leitura desse acervo por meio do livro e, assim, tenhamos índices mais satisfatórios de jovens que tenham autor predileto.

Tudo isso nos leva à constatação da urgência de uma discussão em torno da formação dos leitores nas demandas tecnológicas da informação contemporâneas, como está previsto pelos Parâmetros Curriculares. Uma reflexão a respeito da recepção dos diversos produtos disponibilizados pelos meios midiáticos poderá melhorar as condições de entendimento de que, assim como desde o surgimento do alfabeto se tornou necessário alfabetizar e ensinar a ler os produtos disponibilizados por meio dessa tecnologia de armazenagem de conhecimentos, assim também é necessário que a escola se imponha a missão de melhorar as condições de leitura das mensagens disponibilizadas pela mídia. Nesse caso, educar o olhar e a audição para receber informações tem a mesma função de alfabetizar.

Por isso, estudos que possam melhorar a compreensão dos processos mentais de recepção dos produtos midiáticos também se tornam necessários, pois sabemos que a ativação da memória se processa de modo diferente em cada tipo de recepção de mensagens. Devido à utilização de recursos sonoros e imagéticos, o contato com as informações por meio da mídia é mais sensorial do que pela leitura alfabética e mobiliza processos imaginativos diferentes em sua recepção.

Se resgatarmos nosso sistema educacional básico e decidirmos isso como a mais importante tarefa cidadã, ela não será mais responsabilidade apenas de políticos e de educadores, mas de todos os cidadãos.

É a tarefa mais urgente e importante que nos espera neste século que se inicia. Não é condição suficiente para que cumpramos nosso destino histórico, mas é indispensável.

É a nossa obrigação para com nossos compatriotas, os que já se vão e os que ainda não vieram. Não podemos falhar.³⁵

A crise na Literatura é a crise na leitura, na educação, na formação do leitor e na formação da cidadania. Nada será modificado enquanto os bancos escolares se mantiverem insuficientes na distribuição democrática dos conhecimentos e das formas de sua aquisição, por meio da capacitação para a leitura e para a escrita, instrumentos primordiais na formação cidadã, num mundo em que, embora circule, com eficiência, uma imensurável quantidade de produtos simbólicos em outros suportes e em outras demandas semióticas, a cultura pelo letramento é a mais valorizada e legitimada forma de cidadania.

Edgar Morin,³⁶ a convite da UNESCO, elaborou um documento no qual ele expõe os sete saberes fundamentais dos quais a educação do futuro deveria tratar, em toda a sociedade e em toda cultura, sem exclusividade nem rejeição, segundo modelos e regras próprias a cada sociedade e a cada cultura. Para ele, tais saberes advêm de problemas centrais totalmente ignorados ou esquecidos pelos órgãos educacionais. São eles: as cegueiras do conhecimento - o erro e a ilusão; os princípios do conhecimento pertinente; o ensinamento da condição humana; o ensinamento da identidade terrena; o enfrentamento das incertezas; o ensinamento da compreensão; e o desenvolvimento da ética do gênero humano. Tais saberes poderiam ser mais bem disponibilizados se a escola se comprometesse a assumi-los como meta, pois a capacidade de aprender a aprender é o maior desafio do homem contemporâneo e tal capacidade está intrinsecamente articulada à capacidade de ler.

No entanto, ler não se trata mais aqui apenas da capacidade de decodificação de signos alfabéticos, mas também de imagens e sons. O desenvolvimento de competências e habilidades da decodificação sígnica na diversidade de organizações de elaborações de mensagens hoje, passa a ser de responsabilidade da escola, conforme os PCNs. No entanto, ainda carecemos de estudos que nos ajudem a entender os processos mentais de organização da recepção dessas mensagens.

Nossa preocupação com a prática da leitura, especialmente de textos literários, e sua disseminação de modo mais democrático tende a oferecer subsídios para a melhoria da qualidade humana, preocupação essa expressa nos Parâmetros Curriculares e nas orientações de Edgar Morin. A língua escrita é um objeto transdisciplinar por excelência e a literatura se insere nesse contexto como um dos mais efetivos instrumentos de reflexão humana na formação da estética da sensibilidade.

³⁵ IOSHPE. Reescrevendo@reescrevendoaeducação.com.br.

³⁶ MORIN, 2004.

Como expressão do tempo contemporâneo a estética da sensibilidade vem substituir a da repetição e padronização, hegemônica na era das revoluções industriais. Ela estimula a **criatividade**, o **espírito inventivo**, a **curiosidade pelo inusitado**, a **afetividade**, para facilitar a constituição de identidades capazes de **suportar a inquietação, conviver com o incerto, o imprevisível e o diferente**.³⁷

Vemos que o ensino dos sete saberes delineados por Edgar Morin encontraria na prática da literatura um excelente contribuinte, por lidar diretamente com o humano e por ser um produto simbólico de caráter universal, seja ela disponibilizada por meios oficiais, a letra e o livro, ou por outros meios semióticos. Isso porque

diferentemente da estética estruturada, própria de um tempo em que os fatores físicos e mecânicos são determinantes do modo de produzir e conviver, a estética da sensibilidade valoriza a **leveza, a delicadeza e a sutileza**. (Calvino) Estas, por estimularem a compreensão não apenas do explicitado, mas também, e principalmente, do inusitado, são mais contemporâneas de uma era em que a informação caminha pelo vácuo, de um tempo no qual o conhecimento concentrado no microcircuito do computador vai se impondo sobre o valor das matérias primas e da força física, presentes nas estruturas mecânicas.³⁸

Por meio da disseminação e da propagação democrática da Literatura e das artes em geral, será mais fácil o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural brasileira e das formas de perceber e expressar a realidade própria dos gêneros, das etnias e das muitas regiões e grupos sociais do País. Por seu caráter transdisciplinar, a Literatura não pode e não deve excluir as outras demandas estéticas, já que ela a assume em seu corpo, armazenando aspectos da cultura, de modo muito variado, quando essa é compreendida democraticamente, porque a explica, entende, critica, contextualiza.

Não compusemos, portanto, uma elegia para o cânone, nem desejamos interferir nas formas institucionalizadas de sua preservação, consideradas por nós aqui como benéficas e adequadas para a preservação da cultura, do saber e da arte, mas colocamos em pauta outras formas de sua preservação e disseminação, enquanto nossos esforços se mantiverem insuficientes para disponibilizá-la para todos, em seu suporte oficial: o livro. Evidenciamos, sobretudo, que, por fazermos parte de uma privilegiada comunidade letrada, devemos ser solidários para com nossos semelhantes, possibilitando-lhes o acesso a essa preciosa arte e manifestação cultural simbólica, como quer Silviano Santiago em nossa epígrafe. Talvez, com isso, outras ações solidárias e voluntárias se somem à nossa.

³⁷ PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 75.

³⁸ PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1999, p. 75.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores). p. 193-208.
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira*. Panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.
- ALVES, Antônio de Castro. *Os escravos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 32. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Critica literária*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1937.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. MALARD, Leticia (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Congresso. Cânones e contextos, 5. 1987: Rio de Janeiro, 1998. v. 1, 2 e 3.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. *Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Literatura e Sociedade 2*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, p.160-169, 1997.
- AZEVEDO. Veja 11 de Junho de 2001.
- BABIE, Earl. *Métodos de pesquisas de Survey*. Trad. Guilherme Cezarino. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. *Problemas da poética de Dostoievski*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- BARBOSA, João Alexandre. Os novos centuriões. *Revista Cult*, n. 10, p. 16-18. 1999.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, s.d. v. 4.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura.
- BENN-IBLER, Veronika et alii. *O novo milênio: interfaces lingüísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Ed.). *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990.
- BLOCH, Howard. R. Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.
- Boletim informativo da UFMG, n. 370, Ano 29, p. 7, 10 out. 2002.
- BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994.
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: MONEGAL, Emir Rodriguez (Org.). *Jorge Luis Borges – Ficciónario: una antología de sus textos*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 345-347.
- BORGES, J. L. *O Aleph*. Trad. F. J. Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1982. p.115-128.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Quixote. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. *Revista Cult*, n. 25, p. 10-13.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Oralidade, escrita e literatura: Havelock e os gregos. *Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Literatura e Sociedade 2*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, p.222-231, 1997.
- BRANDÃO, Roberto. A poesia satírica de Luiz Gama. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 49, n. 1/4, jan.-dez. 1988.
- BRASLAVSKY, Cecília. *Dez fatores para uma educação de qualidade para todos no século XXI*. São Paulo: Editora Moderna, 2005.
- BROOKSHAW, David. A tradição do escritor negro. In: *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BROOKSHAW, David. *Raça & cor na Literatura Brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre; Mercado Aberto, 1983.
- BRUNNER, José Joaquin. Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture. In: BEVERLEY, J., OVIEDO, J., ARONNA, M. (Ed.). *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham, London: Duke University Press, 1995. p.34-54.
- BUENO, Antônio Sérgio et al. *Livros do Vestibular UFMG/2000*. Belo Horizonte: Speed, 1999.

- BUENO, Antônio Sérgio. *Livros do Vestibular UFMG/2001*. Belo Horizonte: s.n., 2000.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMARGO, Oswaldo de. *15 poemas negros*. São Paulo; Edição da Associação Cultural do Negro, s/d. Série Cultura negra 3.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição comentada. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1980.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1987. Série Princípios.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura, História & texto*. São Paulo: Saraiva, 1999.
- CAMPOS, Edson N. et al. *Língua portuguesa e literatura brasileira no vestibular 2000*. Provas e comentários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- CAMPOS, Veja, 11 de jun, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Maria Helena. Para ler as letras. In: PAULINO, Graça, WALTY, Ivete (Org.). *Teoria da Literatura na escola*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura, 1992. p. 9-17.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Cidadãos e consumidores: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. 2 v.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAREY, John. *Os intelectuais e as massas*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro. Trad. Gilson César. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude et al. *Entrevista sobre o fim dos tempos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Integração ou intercâmbio? Complexidades das relações Sul/Sur. In: ANTELO, Raul et ali (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998. p. 22.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. 2 imp. rev. e ampl., São Paulo: Ática, 2001.
- CARVALHO, José Murilo de. Brasil: nações imaginadas. In: *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998. p.233-268.
- CARVALHO, José Murilo de. O encobrimento do Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 03/10/1999. Mais!

- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL/USP, 1953.
- CASTRO-GOMEZ, Santiago. *Crítica de la razon latinoamericana*. Barcelona: Puvill Livros, s.d.
- CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. *Decantando a República*. Inventário Histórico e Político da canção Popular Moderna Brasileira. Vol. 1, 2, 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CEARENSE, Catulo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: Editora Bedeschi, 1942. Cearense, 1972
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Revista de teoria literária e literatura comparada. Literatura e sociedade 2*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 1997. p. 37-55.
- COELHO, Haidée Ribeiro. Literatura Comparada- o espaço nômade do saber. Xerox. (Texto apresentado na mesa-redonda “Literatura Comparada: teorias, métodos e conceitos”, no Seminário interno Pós-graduação na UERJ, em abril de 1993.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 16. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago, Eunice Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COPEVE. *Manual do candidato*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. (Vestibulares de 1982, 1987, 1995, 1997, 1998 e 2000).
- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher*. Romances e consumo nas telenovelas brasileiras. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1960.
- COUTINHO, Eduardo F. Comparativismo e historiografia literária. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. v. 4, n. 2. Porto Alegre-RS: EDIPUCRS, p. 30- 33.
- COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. In: OLIVEIRA, Ester Abreu et al. (Org.). *Signos em interação*. Vitória: UFES-CNPq, p. 91-96. Mar-Jul. 1999.
- CRESPO, Antônio Arnot. *Estatística fácil*. São Paulo: Saraiva, 2002.
- CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares; WALTY, Ivete Lara Camargos. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. A poesia negra no Brasil antes do Modernismo. In: *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

- Dicionário da TV Globo*. Vol. 1. Programas de Dramaturgia & entretenimento. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Notas sobre a Literatura Brasileira Afro-descendente. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis. *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE, 2002.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DUSSEL, Henrique. Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures). In: BEVERLEY, J., OVIEDO, J., ARONNA (Ed.). *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham, London: Duke University Press, 1995. p.65-76.
- EAGLETON, Terry. DUTRA, Waltencir. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- ESTADO DE MINAS*. Belo Horizonte, 21 mar. 2006. Caderno Cultura, p. 5.
- EULÁLIO, Alexandre. Livro que nasceu clássico. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- FARIA, Álvaro Alves de. A poesia simples como a vida. In: TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- FERNANDES, Florestan. Prefácio. In: CAMARGO, Oswaldo de. *15 poemas negros*. São Paulo; Edição da Associação Cultural do Negro, s/d. Série Cultura negra 3.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. 4. ed. ampl.- São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001
- FONSECA, Cristina (Org.). *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 2. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s/d.
- FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-científicas*. 3. ed. ver. aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- GAGEIRO, João Nunes; PESTANA, Maria Helena. *Análise de dados para Ciências Sociais: a complementaridade do SPSS*. 2. ed. ver. e aum. Lisboa: Edições Silabo, 2000.
- GALEANO, Eduardo et. al. *América Latina: quinhentos anos de conquista*. São Paulo: Ícone Editora, 1987.
- GAMA, Luís. Primeiras trovas burlescas de Getulino. 5. ed. In: SILVA, J. Romão da. *Luiz Gama e suas poesias satíricas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Trad. A. Guzike J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GIL, Antônio Carlos Amador. A literatura e a história. In: OLIVEIRA, Ester Abreu et al. (Org.). *Signos em Interação*. Vitória: UFES-CNPq, p. 46-53. Mar.-Jul. 1999.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONÇALVES, Luiz Alberto de; SILVA, Petronilha B. Gonçalves. *O jogo das diferenças – o multiculturalismo e seus contextos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- GONSALVES, Elisa Pereira. *Conversas sobre iniciação à pesquisa científica*. 3. ed. Campinas: Editora Alínea, 2003.
- GUEDES, Lino. *Negro preto da cor da noite*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1936.
- GUEDES, Lino. *Vigília de Pae João*. [s.l.]: [s.n.], 1938.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Trad. Lawrence Flores Pereira. In: ROSENFELD, Kathrin A. (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-19.
- GURGEL, Maria Cristina Lírio. Tecendo as malhas sintáticas da leitura. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (Org.). *Língua e transdisciplinaridade*. São Paulo: Contexto, 2002.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- INFANTE, Ulisses. *Textos: leituras e escritas (literatura, língua e redação)*. São Paulo: Scipione, 2000.
- IOSHPE. Reescrevendo@reescrevendoaeducação.com.br.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e trad. de Luís Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2000.
- JORNAL ESTADO DE MINAS*, Caderno Pensar, 7 jan. 2006., p. 1.
- JORNAL ESTADO DE MINAS*. Caderno Pensar, p. 16, 21 jan. 2006. A benção, Vinícius, de Marco Aurélio Baggio.
- JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO*. São Paulo, 29 ago. 2004. Folha Mais!
- JÚNIOR, Oswaldo França. *Jorge, um brasileiro*. 17ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

- KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Presença negra na poesia brasileira moderna. *Negro brasileiro negro. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 35. Brasília: IPHAN, 1997.
- LEJEUNE, Philippe. L'image de l'auteur dans les médias. In: *Moi Aussi*. Paris: Seul, s/d.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIEBIG, Sueli Meira. Literatura negra e identidade afro-brasileira. In: *Dossiê black e branco*. João Pessoa: Idéia, 2003.
- LIMA, Luís Costa. *A Aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIMA, Raquel Esteves. A produção acadêmica da crítica literária. In: MARQUES, Reinaldo, BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 81-88.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: editora UFMG, 1996.
- MALARD, Leticia. *Poemas de Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- MALARD, Leticia. *Ensino de literatura no segundo grau: problemas & perspectivas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- MANOEL, Antônio. Apresentação. In: DAGLIAN, Carlos. (org.) *Poesia e Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. Série debates.
- MARQUES Reinaldo M. *Arcádias, utopias, secularização, dissidência*. Pré-publicação para o "Projeto História Comparada das Formações Culturais na Literatura Latino-Americana", Universidade de Toronto, Canadá. (Texto xerocado, 29p.).
- MARQUES Reinaldo M. O letrado no Setecentos mineiro: a formação do poeta. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 4, p. 123-134, out. 1996.
- MARQUES Reinaldo M. Poesia e nacionalidade: a construção da diferença. In: MARQUES, Reinaldo, BITTENCOURT Gilda N. (Org.). *Limiares críticos: ensaios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: Autentica, 1998. p. 51 -63.
- MARQUES Reinaldo M. Poeta e poesia inconfidentes: um estudo de arqueologia poética (resumo). In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Teses 1993*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras da FALE/UFMG, 1994. p.87-104.
- MARQUES, Teotônio. *Estudo das obras do Vestibular UFMG/2000*. Belo Horizonte: O Lutador, 1999.

- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MATTOS, Cláudia Neiva de. *A poesia na República das Letras. Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Funarte, UFRJ, 1994.
- MELLO, Zuzana Homem de; SEVERINO, Jairo. *A canção no tempo*. São Paulo: Ed. 34, 1997 e 1999. v.1 e v. 2.
- MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In: SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: Melhores poemas*. 6. ed. São Paulo: Editora Global, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. In: SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: melhores poemas*. 6. ed. São Paulo: Editora Global, 1998.
- MELO, Zuzana Homem de. *Enciclopédia de Música Brasileira – Popular*. Publifolha, 2000.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- MIRANDA, José Américo (Ed. Apres. e notas). *SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da História da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- MIRANDA, Wander Melo. *A liberdade do pastiche*. Rio de Janeiro, 34 Letras, n. 3, p.172-177, mar. 1989.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção Virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 33, p. 9-10, out. 1995.
- MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, Abralic, n. 2, p.31-38, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia (Org.). *O discurso crítico da América Latina*. [s.l.]: [s.n.], 1996.
- MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da Literatura Comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *A literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 39-52.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 9. ed. São Paulo: Cortez; Brasília DF: UNESCO, 2004.
- MORIN, Edgar. *Saberes globais e saberes locais. O olhar transdisciplinar*. Participação de Marcos Terena. 4. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. Trad. Constança Ritter. In: ROSENFELD, Kathrin A. (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 20-35.
- MOURALIS, Bernard. A Herança. In. *As contraliteraturas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- NASCIMENTO. *A feminina voz do cantor*. In: Pietá. Gravadora WEA. CD.

- NASSIF, Luiz. *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 1995
- NASSIF, Luiz. *Folha de S. Paulo*, 23 abr. 1996.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.
- NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens até nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.
- OLIVEIRA, Leni Nobre. *O vestibular como espaço de canonização da literatura brasileira*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa. Uma vida que se conta. In: *Livros do Vestibular UFMG 2000*. Belo Horizonte: Speed Editora, 1999.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: São Paulo*: SENAC São Paulo: Itáu Cultural, 2002.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulaçõespós coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OTTE, Georg. A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamim. In: OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa (Org.). *Mosaico Crítico – ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 9-15.
- PAIXÃO, Fernando. O que é poesia. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. Coleção Primeiros Passos, nº 63.
- PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS PARA ENSINO MÉDIO. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Média e Tecnológica: Brasília:Ministério da Educação e Cultura, 1999.
- PAZ, Octavio. *A outra vez*. São Paulo: Sibilino, 1993.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro – Do Romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Maria Antonieta. A criação pelo olhar. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 177-184, out. 1995.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *A rede textual de Ricardo Piglia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina e do Parlamento Latino Americano, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta. A tela e o texto: Literatura e trocas culturais no Cone Sul (Estudo apresentado no “Colóquio Trinacional: A posição da literatura no âmbito dos estudos culturais”. Belo Horizonte, UFMG, jun. 1998).]
- PEREIRA, Maria Antonieta. SANTOS, Luís Alberto Brandão (Org.). *Palavras ao Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (Org.). *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1996, Mais!, p. 5-9.

PIGLIA, Ricardo. < www.clarin.com.ar/diario/especiales/viva99>.

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición. Anais do 2. Congresso ABRALIC*. v. 1, Belo Horizonte, ago./ 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41: Teses sobre o conto.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976. p. 36.

PORTELA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1971.

PORTO, Marta. Cultura para o desenvolvimento: um desafio de todos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Negro brasileiro negro. Revista do Patrimônio Histórico e artístico nacional*, 35. Brasília: IPHAN, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro e a literatura brasileira. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 49, n. 1 / 4, jan.-dez. 1988.

RAMALHO, Zé. *Admirável gado novo*. Zé / Flaviola. Ec. EMI. 63151391

RAMALHO, Zé. *A terceira lâmina*. ed. EMI (61294691)

RAVETTI, Graciela. Autoficção e testemunho: a inteseccção literatura/estudos culturais. In: OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa (Org.). *Mosaico Crítico - ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 17-23.

REIMÃO, Sandra. 2004.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RENAN, Ernest. Que est-ce qu'une nation? In: *Oevres completes de Ernest Renan*. Paris: Calmann-Levym 1947. p.887-906.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. n. 1 (1991). Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

REVISTA ÉPOCA, 04 abr. 2004.

REVISTA ÉPOCA Especial, n. 357, p. 31. (Encarte do primeiro capítulo)

REVISTA ÉPOCA, 24 out. 2005, p. 11. A semana (Infância televisiva)

REVISTA ÉPOCA, 17 out. 2005 – Frases, p. 14.

REVISTA ÉPOCA, n.363, encarte de propaganda

REVISTA ÉPOCA, 3 abr. 2006, p. 46.

REVISTA IstoÉ, 5 maio 2004, p. 54 a 60.

REVISTA IstoÉ, 30 mar. 2005. p. 21.

REVISTA VEJA, 23 fev. 2005, p. 100-101.

REVISTA VEJA, 9 nov. 2005, p. 112

REVISTA VEJA, 12 mar. 2003, p. 74-80.

REVISTA VEJA, 06 abr. 2004.

REVISTA VEJA, 9 nov. 2005, p. 112.

REZENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

RIBEIRO, Laura Cançado; BREGUNCI, Maria das Graças de Castro. *Interação em sala de aula*. Belo Horizonte: UFMG, 1986.

ROSENFELD, Kathrin A. (Org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANCHEZ-MÓRA, Ana Maria. *A divulgação da Ciência como Literatura*. Trad. Silvia Pérez Amato. Rio de Janeiro: Casa da Ciência – Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. *Decantando a República*. Inventário Histórico e Político da canção Popular Moderna Brasileira. Vol. 1, 2, 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANT'ANA, Afonso Romano. *Por um novo conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

SANT'ANA, Afonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981: (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul et al (Org.). *Declínio da arte ascensão da cultura*. Florianópolis. Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos; Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. P. 11-28: O entre-lugar do discurso latino- americano; p. 49-65: Eça, autor de Madame Bovary.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban – Colonialismo, pós colonialismo e interidentidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Cultura e desenvolvimento* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Vento nas dunas. *Ensaio de Semiótica*. Belo Horizonte, n. 26, 1-208, 1992-1993.

SELLTIZ, WRIGHTSMAN, COOK, Louise H. Kidder (Org.) *Métodos de Pesquisa nas relações humanas*. Trad. Maria Marta Hubner d'Oliveira e Míriam Marinotti del Rey. São Paulo: EPU, 1987.

SHENIPABU MIYUI. *Organização dos professores indígenas do Acre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

SILVA, Tereza Cristina da. A ficção reinventa a história. In: OLIVEIRA, Ester Abreu et. al. (Org.). *Signos em Interação*. Vitória: UFES-CNPq, p. 82-87. Mar.-Jul. 1999.

SIMÕES, Darcília. Comunicação em tempo de crise. Signos em Intercâmbio. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (Org.). *Língua e transdisciplinaridade*. São Paulo: Contexto, 2002.

- SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis, Abralic, n. 4, v. 4, 1998.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada: o espaço nômade do saber. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic, n. 2, 1991.
- SOUZA, Eneida Maria de. Males do arquivo. In: MARQUES, Reinaldo, BITTENCOURT, Gilda Neves (Org). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 81-88.
- SOUZA, Eneida Maria de. O não-lugar da literatura. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *Mil rastros rápidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de. Os livros de cabeceira da crítica. *Papeles de Montevideo*. n. 1, p. 101-109, junio de 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. Belo Horizonte: Cadernos do NAPq, 1995.
- SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil:1817-1820*. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade São Paulo, 1981. V 1.
- SQUEFF, Enio. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. *Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. Literatura e Sociedade 2*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 1997. p. 139-148.
- STAM, Robert. *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, s/d.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SUZIGAN, Geraldo. *O que é música brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- TATIT, Luís Augusto de Moraes. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luís Augusto de Moraes. *O cancionista: Composições de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. Série Descobrimo o Brasil.
- TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- TRIOLA, Mario F. *Introdução à estatística*. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- VÁRIOS AUTORES. *Cadernos negros*, n. 1. São Paulo: Edição dos autores, 1978.
- VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1980.
- VENTURA, Adão. *Litanias de cão*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2002.
- VENTURA, Adão. *Texturaafro*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1992.
- VERÍSSIMO, Érico. *Um certo capitão Rodrigo*. 3. ed. São Paulo. Cia das Letras, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

- WEIL, Pierre et. alli. *Rumo a nova transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento*. São Paulo: Summus, 1993. p. 20.
- WALTY, Ivete Lara Camargos CURY, Maria Zilda Ferreira; FONSECA, Maria Nazareth Soares; *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.
- XAVIER, Gilberto; MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. *Cadernos de Literatura Comentada*. Vestibular UFMG-2000. Belo Horizonte: HG Edições, 1999.
- XAVIER, Gilberto; MACIEL, Luiz Carlos Junqueira. *Cadernos de Literatura Comentada*. Vestibular UFMG-2001. Belo Horizonte: HG Edições, 2000.
- ZACCUR, Edwiges. Uma experiência de diálogo entre oralidade e escrita. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (Org.). *Língua e transdisciplinaridade*. São Paulo: Contexto, 2002.
- ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da Literatura*. São Paulo, s/ed., 1988.
- ZILBERMAN, Regina et al. *Leitura em crise na escola*. As alternativas do professor. Porto Alegre: 1985.
- ZILBERMAN, Regina. (Org.) *Os preferidos do público: os gêneros literários da literatura de massa*. Petrópolis, RJ:Vozes, 1987.
- ZILBERMAN, Regina et al. *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1984. Série Fundamentos. v. 42.
- Lajolo, Marisa e Zilberman, Regina *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*. São Paulo, Ática. 1984

RESUMEN

Esta tesis es un estudio sobre tres espacios contemporáneos de disseminación y consagración de la Literatura Brasileña: la música popular brasileña, los *massmedia* y la escuela y la Academia Brasileña de Letras. A partir de la recolección y análisis de datos sobre la divulgación de autores y de obras en estos espacios observamos el tipo de literatura consumida en cada uno de ellos y los modos como la misma es disponibilizada para la población. Hemos comprobado que todos estos espacios son importantes para la divulgación democrática de lo literario, ya que utilizan para ello diversos soportes, de entre los que

citamos el libro, la pantalla y la música. Desvinculada del libro como el soporte ideal, hemos observado que la Literatura Brasileña sigue siendo difundida con bastante énfasis en otros *media* contemporáneos y ha alcanzado más democráticamente a la población. Todo ello nos lleva a concluir que aunque se deba preservar el libro como soporte canónico e ideal para la Literatura, se debe también aprovechar los demás soportes aquí evidenciados para su divulgación, con el fin de responder a las demandas de acceso a esse importante producto simbólico por parte de aquellos brasileños analfabetos, semi-analfabetos o no aficionados a la lectura. Nuestra defensa de esa práctica tiene como principal argumento la preservación de nuestra rica cultura y de nuestra tradición como herencia a ser dejada a nuestros descendientes.

ABSTRACT

This book is a study on three contemporary spaces of dissemination and consecration of Brazilian Literature: the Brazilian popular music; the means of mass communication; the school system and the Brazilian Academy of Letters. From the collection and analysis of data on the authors and works advertised in these spaces, we observe the type of literature that is consumed in each one of them and the ways it is made available for the population. We have proved that all these spaces are important in the democratic dissemination of the literary materials, once they use different supports for that, among which we mention the book, the canvas and the music. Detached from the book as its ideal support, we have observed that Brazilian Literature has been connected, with enough evidence, to other contemporary means and has reached the population in a more democratic fashion. That has made us conclude that, although the book should be preserved as the canonical and ideal support for Literature, it is necessary also to make use of the other means of dissemination mentioned, aiming at reaching the demands of access to this important symbolic product for those Brazilians who are illiterate, semiliterate or not accustomed to reading. Our defense of this practice has as a main argument the preservation of our rich culture and of our tradition as a legacy to be bequeathed to our descendants.

ANEXOS³⁹

ANEXO I -	Indicação de obras e autores, no período de 1970 a 2006 ⁴⁰ - UFMG.....
ANEXO II -	Indicação de obras e autores, no período de 1971 a 2006 – PUC-Minas...
ANEXO III -	Formulário da entrevista aplicada aos vestibulandos da primeira e segunda etapas do Vestibular da UFMG –2005 e aos vestibulandos da PUC-MINAS – 2005 ⁴¹
ANEXO IV -	UFMG e PUC-MINAS - Cursos dos vestibulandos interrogados nos dois vestibulares observados.....
ANEXO V -	UFMG -2ª Etapa: Autores e obras líricas citadas pelos vestibulandos.....
ANEXO VI -	PUC-MINAS – Autores e obras líricas citadas pelos vestibulandos.....
ANEXO VII -	UFMG – 1ª Etapa - Obras citadas como as melhores pelos vestibulandos.....
ANEXO VIII -	UFMG – 2ª ETAPA - Obras citadas como as melhores da Literatura Brasileira pelos vestibulandos.....
ANEXO IX -	PUC-MINAS - Obras citadas como as melhores da Literatura Brasileira pelos vestibulandos.....
ANEXO X -	UFMG – 1ª e 2ª Etapa – Autores citados como os melhores pelos vestibulandos.....
ANEXO XI -	PUC-MINAS - Autores citados como os melhores pelos vestibulandos...
ANEXO XII -	UFMG e PUC-MINAS - Autores citados como melhores pelos vestibulandos.....
ANEXO XIII -	UFMG e PUC-MINAS - Telenovelas, filmes e minisséries citados pelos vestibulandos
ANEXO XIV -	UFMG e PUC-MINAS - Obras indicadas para os vestibulares pelos candidatos.....
ANEXO XV -	UFMG e PUC-MINAS - Autores indicados para os vestibulares pelos vestibulandos.....
ANEXO XVI -	UFMG – 1ª e 2ª Etapas - Autores prediletos citados pelos vestibulandos.....

³⁹ CDROM ANEXO AO CORPO DA TESE.

⁴⁰ Esse anexo é constituído por dados pesquisados nos arquivos da COPEVE-UFMG.

Obs.: A COPEVE-UFMG não possui arquivos referentes aos manuais do candidato no período de 1970 a 1979. A listagem de obras foi levantada a partir das questões das provas de literatura, constantes do arquivo de provas, de acordo com o tipo de informação cobrada e a quantidade de questões presentes sobre a mesma obra na mesma prova.

⁴¹ Nem todo o questionário foi discutido na Tese, devido à extensão que a discussão alcançou, embora todos os dados tenham sido computados e pensados. Eles serão usados para a continuidade da reflexão.