

## 2

### Todos os nossos ontens

#### 2.1. Memórias prévias

*O que desejaríamos é que a antologia já estivesse feita pelo editor... 16 tomos publicados, 14 no prelo, e a obra total ameaçando alastrar-se por 80 ou 100 volumes... É muito para a vida de um leitor efêmero.*

*Carlos Drummond de Andrade. Conversa de livraria.*

Antes de mais nada, importa tentar delimitar o que é uma antologia, quais as características desse tipo de obra, para que ela serve e o que está por trás de sua feitura. Em um dos poucos trabalhos que se debruçam sobre essas questões, Emmanuel Fraise afirma que o termo *antologia*, e mesmo a forma que ele designa, só surge "maciça e indiscutivelmente na Europa durante o século XIX" (1997, p. 72). Até então, o uso de tal vocábulo se restringe a um meio erudito e está diretamente associado à chamada *Antologia grega* — primeira obra antológica impressa no mundo ocidental de que se tem notícia —, como atesta a 4ª edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, no verbete *ANTOLOGIE* [sic]: "s.f. Significa propriamente Coletânea de Flores, & se refere habitualmente a uma Coletânea de Epigramas de diversos Autores Gregos" (1762, s/nº).

Na *Encyclopédie*, de Diderot e D'Alembert, o leitor vai encontrar dois verbetes relacionados a esse vocábulo.

ANTHOLOGE, s.m. (*Theol.*), do grego *Anthologium*, termo que se traduziria em latim por *Florilegium*, coletânea de flores.

É uma coletânea dos principais ofícios adotados na Igreja grega. Contém os ofícios próprios para as festas de Jesus Cristo, da Santa Virgem, e de alguns santos [...]

ANTHOLOGIE, s.f. (*Litt.*), designa também em particular uma coletânea dos epigramas de diversos Autores Gregos. [...] (1751, s/nº).

Efetivamente, *anthologia* é o plural da palavra grega *anthologion*, denominação dada aos livros litúrgicos bizantinos e da Igreja Católica ortodoxa, que consistem em compilações realizadas tanto para uso privado quanto para servir às comunidades monásticas, um equivalente dos missais da Igreja Católica romana. No entanto, a presença desses dois artigos — estabelecendo a diferença entre um termo masculino e outro feminino, inseridos sob as rubricas *Théologie* e *Littérature*, respectivamente —, aponta para a distinção, aí aparentemente incipiente, entre o vocábulo em sua origem religiosa e a acepção que vai se tornar dominante para designar uma coletânea de textos literários. A julgar pelas duas obras de referência mencionadas, no entanto, até fins do século XVIII esta última remetia exclusivamente à *Antologia grega*, ratificando a afirmação de Emmanuel Fraisse<sup>1</sup>.

Este mesmo verbete é uma das vozes de que se dispõe para tentar — de forma bastante precária, aliás, uma vez que as informações encontradas a esse respeito são quase sempre incertas e, muitas vezes, divergentes — reconstituir a história dessa primeira "recolha de flores" (*anthos*, flor; *legein*, recolher/ler). Melêagro de Gádara, provavelmente entre os anos 100 e 80 a.C., teria sido o primeiro a conceber a idéia de conservar epigramas gregos para a posteridade, reunindo-os numa coletânea, e "via a sua recolha como

<sup>1</sup> Há referências a algumas outras obras intituladas *Anthologion*, dentre as quais a mais importante seria a de Stobeu que, entre o fim do séc. V e o início do séc. VI, compôs uma coletânea de quatro livros destinada a seu filho Septimius. O primeiro desses livros trata de filosofia, das diversas seitas existentes, de Deus e seus atributos, da natureza e seus fenômenos; o segundo se refere à teoria do conhecimento, à dialética, à retórica, à poética, à moral; o terceiro trata dos vícios e das virtudes; o quarto, de política, família etc.

um buquê de flores, [...] atribu[indo] uma flor a cada um dos [poetas antigos selecionados]" (id., ib.)<sup>2</sup>.

Felipe de Tessalônica, por sua vez, no tempo do imperador Augusto — Nero, de acordo com E. Fraisse, ou Calígula, segundo Philippe Renault —, teria elaborado uma outra coletânea desse tipo, incluindo, desta feita, quatorze poetas e dando ênfase particular às composições de cunho sentencioso e moralizante. No século II de nossa era, teria surgido uma nova compilação organizada por Diogeniano de Heracléa — obra mencionada apenas por Renault —, composta principalmente por epigramas satíricos, parte dos quais constitui o livro XI da obra que chegou até nós como *Antologia palatina*.

Ainda no mesmo século, Estratão de Sardes publicava a sua *Musa pueril*, reunindo epigramas de inspiração pederástica, que viriam a constituir o livro XII da antologia acima referida. Enfim, bem mais tarde, já no século V, sob o reinado de Justiniano I, Agatias Escolástico teria composto o seu *Ciclo*, obra que, segundo algumas fontes, chegou intacta às mãos dos copistas bizantinos.

Em 1606 ou 1607, o filólogo francês Charles Saumaise encontrou, na Biblioteca Palatina de Heidelberg, na Alemanha, uma compilação realizada por volta do século X, pelo monge bizantino Constantino Cefalas, contendo cerca de três mil e setecentos epigramas, divididos em quinze livros dentre os quais o de número IV se compõe dos proêmios de Melêagro, Felipe e Agatias.<sup>3</sup> Essa antologia, porém, foi publicada pela primeira vez apenas em 1772, por iniciativa do helenista Richard F.P. Brunck.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Segundo Philippe Renault, autor da mais recente tradução desses epigramas em língua francesa (ainda não concluída), os antigos representavam tradicionalmente qualquer reunião de epigramas com a imagem de um buquê de flores, provavelmente por se tratar de composições a serem oferecidas como dedicatórias, homenagens ou epitáfios (2004, s/nº).

<sup>3</sup> Para o conteúdo dos livros que compõem a *Antologia palatina*, ver José Paulo Paes, 2001, p. 114-118.

<sup>4</sup> *Analecta veterum poetarum graecorum*. Argentorati: Joannis Henrici Heitz, 1772–1776.

Durante cerca de três séculos, o único contato que o Ocidente teve com os epigramas gregos se deveu à *Planudea*, antologia composta por Máximo Planudes, explicitamente datada de 1301, e contendo cerca de duas mil e quatrocentas composições, algumas das quais não constam da *Palatina*. Esta coletânea, que, segundo consta, teria sido trazida de Constantinopla em plena efervescência do Renascimento italiano, teve a sua primeira impressão em Florença, no ano de 1494.<sup>5</sup>

O que se convencionou chamar de *Antologia grega* é a fusão desta última com aquela primeira, sendo a *Planudea* geralmente publicada em seguida ao livro XV da coletânea que ficou conhecida como *Antologia palatina*.

A longa trajetória dessa obra que, como se viu, era a única designada pelo termo *antologia* não deve, porém, fazer crer que por vários séculos a intelectualidade ocidental não produzisse ou tivesse acesso a outras coletâneas. Ao contrário, sabe-se, por exemplo, que o século XVII francês foi muito prolífico em obras desse gênero. No entanto, as demais recolhas recebiam denominações específicas correspondendo ao tipo de textos ali coligidos ou à função a elas atribuída.

De um modo geral, desde o Renascimento até o século XVIII, as coletâneas visavam fundamentalmente ao aspecto da exemplaridade ou da formação escolar, enquanto o termo antologia se mantinha à parte, já que só se referia à *Antologia grega*, tendo portanto o seu significado limitado a um espaço de conservação da cultura de outra época.

O tipo de coletânea chamado Florilégio (*Florilegium*: flor + *legere* = colher/ler), que, etimologicamente, é apenas o correspon-

---

<sup>5</sup> A este respeito, lê-se no referido verbete *Anthologie*, da *Encyclopédie*: "Há uma antologia impressa, mas que não é, nem de longe, tão completa quanto a antologia manuscrita de Guyet, copiada da de Saumaise, & que [...] hoje faz parte dos manuscritos da biblioteca do Rei [...]" (op.cit., s/nº).

dente latino do termo grego *antologia*<sup>6</sup> — e, portanto, passível de fazer supor que tivesse forma e função idênticas àquela —, define-se basicamente como um livro de citações de fontes de autoridade reconhecida e prosperou já na Europa medieval. Segundo o verbete *florilegia* da *Catholic Encyclopaedia*, esse termo designa "coleções sistemáticas de excertos (mais ou menos copiosos) das obras dos Padres da Igreja e de outros escritores eclesiásticos, compiladas com vistas a servir a propósitos dogmáticos ou éticos" (2005, s/nº).

Pela leitura do mesmo verbete, constata-se ainda que, nesta acepção, a datação do vocábulo remonta ao século V d.C., e esta denominação já tinha assumido a sua forma definitiva no século VII, o que caracterizaria tal acepção como o ponto de partida da história do termo.

No entanto, os trabalhos que se voltam para os florilégios medievais, renascentistas e mesmo posteriores deixam claro que, nas épocas por eles estudadas, essas coletâneas de citações já não se limitavam à transmissão da Verdade, tendo tido o seu uso ampliado para toda e qualquer transmissão de saber. Uma coisa, porém, não muda, os *florilegia* continuam a ser coletâneas de citações de autoridades do passado. Em resenha à tradução em língua francesa do livro *Printed Commonplace-books and the Structuring of Renaissance Thought* (1996), de Ann Moss, Pascale Hummel lembra que,

durante muito tempo, a transmissão do saber passou pela imitação deferente dos modelos antigos [...]. Aprender significava assimilar,

---

<sup>6</sup> Do ponto de vista etimológico, o verbo grego *legein* deu o verbo latino *legere*; por um prisma semântico, entre as inúmeras acepções desse verbo grego, estão *juntar*, *colher*, *escolher*, *enumerar*, que passaram ao latim, e também *dizer*, *declarar*, *designar* (cf. o substantivo *logos*). No latim, porém, a acepção mais comum desse verbo é *ler*. O termo latino *lectio*, designando a proclamação do elenco dos senadores na abertura dos trabalhos do Senado romano, está diretamente relacionado a dois dos sentidos daquele verbo: *declarar* ou *anunciar*, de acordo com a acepção grega mais comum, mas também, em conformidade com o sentido latino mais corrente, *ler* a lista desses nomes. Diante de tal imbricação etimológica, fica claro que não se deve desconsiderar que o termo *florilégio* contém essas duas camadas de sentido.

para reproduzir (mais ou menos), o que o passado havia legado à posteridade (2002, s/n°).

Nesse contexto, portanto, o manejo da citação sempre desempenhou papel fundamental, seja quando se pretendia ensinar a pensar, seja quando se pretendia ensinar a falar ou, é claro, a escrever.

Mas há um outro dado a ser considerado, a partir da nova função assumida por esse tipo de obra: além de reunir e organizar o que precisava ser aprendido, os florilégios condensavam esse saber fornecendo, com isso, os meios para que os seus leitores pudessem pensar e se expressar. Em 1621, em seu *Advis pour dresser une bibliothèque*, o bibliófilo Gabriel Naudé, organizador de várias bibliotecas importantes na Europa — entre elas, a do cardeal Mazarino —, recomendava vivamente tais volumes, pois,

em primeiro lugar, eles nos poupam o trabalho de procurar uma infinidade de livros grandemente raros e curiosos; em segundo lugar, substituem muitos outros e aliviam uma biblioteca; em terceiro lugar, reúnem para nós, em um único volume, e comodamente, o que teríamos de ir buscar em vários lugares; e finalmente trazem consigo uma grande economia (*apud* Fraisse, E.: op.cit., p. 51-52).<sup>7</sup>

Vale acrescentar que as viagens de descobrimento do século XVI e a conseqüente chegada à Europa de plantas exóticas vindas das mais diversas partes do mundo parecem ter dado origem a uma nova acepção do vocábulo *florilegium*, desta vez bem próxima ao sentido literal da palavra latina. Em princípios do século XVII, começaram a surgir coletâneas de ilustrações de flores, como o *Florilegium* do holandês Emmanuel Sweert (1612), em uma perspectiva ornamental, ao passo que os tradicionais herbários se dedicavam às plantas em seu aspecto medicinal.

---

<sup>7</sup> As vantagens que Gabriel Naudé aponta com relação às coletâneas voltam à baila no século XIX, no centro mesmo de uma divergência entre Gustave Lanson e Ernest Renan, como se verá mais adiante.

Embora se possa dizer que as acepções referidas acima dão conta das especificidades das obras denominadas florilégios, não se pode desconsiderar o fato de esse termo aparecer com frequência no título mesmo de outro tipo de compilação, apresentado como a tradução latina do vocábulo grego usado para designar as coletâneas desse gênero: poliantéias.

Pelo que se sabe, a primeira obra de que se tem notícia a receber esse nome foi a *Polyanthea* do humanista italiano Domenicus Nannus Mirabellius, publicada em Savona no ano de 1503. Depois de passar por seis reedições, sempre ampliadas, essa obra recebe, pelas mãos de um editor de Colônia, um complemento de Bartholomaeus Amantius e as *Flores et sententiae* coligidas por um erudito angevino, Franciscus Tortius (1585). Sob o título de *Polyanthea nova*, Joseph Lange vai retomar a compilação de Mirabellius, Amantius e Tortius, introduzindo novos acréscimos e correções. A obra é publicada em Genebra, em 1600, e, a exemplo do que aconteceu com sua antecessora, vai ter várias reedições, passando a contar com a colaboração de um certo François Dubois de Lille a partir de 1621 (cf. Bayle: 1740, 3:53; Michaud: 1811-1847, verbete "Langius").

O vastíssimo título desta última edição mencionada, transcrito por Bernard Beugnot em seu "*Florilèges et polyantheae: diffusion et statut du lieu commun à l'époque classique*", dá bem a medida do propósito a que se destinavam essas compilações, e justifica o fato de tantos estudos apontarem as poliantéias como ancestrais das enciclopédias<sup>8</sup>:

FLORILEGII MAGNI,/SEU/POLYANTEAE/ *floribus novissimis*  
/sparsae,libri XX./ *Opus praeclarum suavissimis celebriorum*  
*sententiarum, vel Graecorum,/ vel Latinorum flosculis refertum./ lam*

<sup>8</sup> Há referências a poliantéias que escapariam a essa vocação enciclopédica por serem explicitamente voltadas para uma determinada área, como a *Polyanthea medicinal*, do português João Curvo Semedo, publicada em Lisboa, em 1697; ou a *Polyanthea technica*, de Gampiero Pinarolli, publicada na primeira metade do século XVIII. No entanto, vou me limitar às poliantéias mais genéricas, de citações, que tiveram grande peso no ensino e na arte de escrever, desde o século XVI até inícios do XIX.

*olim a Domenico Nano Mirabellio, Bartholomaeo Amantio, Francisco Tortius ex auctoribus cum sacris, tum profanis, vetustioribus et recentioribus, collectum. Studio dehinc et opera I. Langii, meliore ordine dispositum, immensis fere Apophtegmatis, Similitudinibus, Adagiis, Exemplis, Emblematis, Hieroglyphicis et Mythologiis, locupletum atque perillustratum. Editio titulis item novissimis aucta: Definitionum, Sententiarum, Rerumque observatu digniorum/ abunde ultra praecedentes facta, a/ mendis nitidiore cultu repurgata, nume/ risque omnibus absolutissima Francisci Sylvii Insulani/ industria et labore.*

*Francofurti, Sumptibus haeredum Lazari Zetzneri, 1621 (1977, p. 259).*<sup>9</sup>

O simples fato de uma obra como essa ter merecido tantas reedições em pouco mais de um século, algumas com intervalos bem reduzidos entre si, já aponta para a sua ampla recepção na Europa pós-renascentista. Mas a difusão e a grande aceitação de tal coletânea se confirmam por várias referências feitas a ela, tanto em obras suas contemporâneas quanto em estudos mais recentes.

Em resenha a *Erasmus e le utopie del Cinquecento*, coletânea organizada por Achille Olivieri, Elizabetta Selmi afirma que:

Mesmo na escrivinha de um intelectual da estatura de um Tasso — só para citar um caso emblemático —, encontram-se repertórios como a *Polyanthea* de D. Nani [...] de grande popularidade na reutilização classicística do saber quinhentista (1997, p.196).

Em seu *Introduction to the Art of Rhetoric*, o matemático e astrônomo britânico John Newton aconselha a seus leitores (discípulos):

---

<sup>9</sup> Grande florilégio ou poliantéia difundida com as últimas flores, XX livros. Obra muito ilustre composta com suavíssimas florezinhas das mais célebres sentenças, tanto de gregos quanto de latinos. Compilada já outrora por Domenico Nano Mirabellio, Bartholomaeo Amantio, Francisco Tortius a partir de autores sagrados e profanos, mais antigos e mais recentes. Disposta então em melhor ordem pelo esforço e trabalho de I. Langii, completada e bem ilustrada com muitos Apotegmas, Símbolos, Adágios, Exemplos, Emblemas, Hieróglifos e Mitologias. Edição aumentada também com os últimos títulos: das Definições, das Sentenças e das Coisas mais dignas de se observar abundantemente além dos precedentes fatos, e, para uma maior nitidez, expurgada novamente de todas as emendas e números pela diligência única e o labor de Francisco Sylvii Insulani. — Frankfurt, às expensas dos herdeiros de Lázaro Zetzeneri, 1621.

Mas para descobrir mais facilmente temas convenientes os senhores devem consultar esses livros que são escritos sobre o tema de que se esteja tratando, entre os quais a *Polyanthea*, o *Theatrum vitae humanae*, as *Resolves* de Feltham, e outros do mesmo gênero (1671, s/nº).<sup>10</sup>

Mas não é apenas por sua adoção ou recomendação que se pode constatar a grande difusão desse tipo de coletânea entre os europeus ilustrados. As poliantéias também foram duramente criticadas, em geral por meio das formas satíricas, por diversos textos já desde o século XVII.

Em seu *Polyandre. Histoire comique*, o satirista francês Charles Sorel põe na boca de um dos seus personagens, a seguinte argumentação:

Ficai sabendo, Senhor, meu amigo, que se eu quisesse me meter a instruir um jovem, torná-lo-ia mais capaz, em dez dias, que a maioria dos Poetas do nosso tempo jamais será em toda a sua vida. Já ouvistes falar da *Polyanthea*, do grande *Vocabularium*, *Amaltheum* & *Cornucopia*? (1648, p. 297-303).<sup>11</sup>

O espanhol Antonio Heredia y Ampuero, em texto intitulado *El Estudiante preguntón*, ataca seu adversário, o filósofo beneditino Benito Feijoo, usando como arma a referência a esse tipo de obra, sugerindo que sua única função seria permitir que as pessoas ostentassem erudição sem tê-la efetivamente:

<sup>10</sup> As outras indicações referem-se à obra de emblemas publicada em 1596, por Jean-Jacques Boissard e Théodore de Bry, e ao livro *Resolves, Divine, Moral and Political*, de Owen Feltham, publicado por volta de 1620 e contendo 146 ensaios breves sobre os temas enunciados no título.

<sup>11</sup> Possível referência ao *Amaltheum poeticum*, de Claude Bachet, publicado em Alençon no ano de 1625. Quanto à *Cornucopia*, Sorel pode estar fazendo alusão ao *Thesaurus cornucopiae*, do célebre tipógrafo italiano Aldo Manuzi (1496) ou à *Cornucopie siue commentarius linguae latinae*, de Niccoló Perroti (1499). Em se tratando de texto satírico, porém, é bem possível que a opção por *Cornucopia* se deva principalmente a uma associação de idéias, já que a palavra *Amaltheum* está estreitamente relacionada a Amalthea, a cabra (ou ninfa) que amamentou Júpiter e de cujo chifre o deus criou a Cornucopia da Fortuna (*cornu Amaltheae*).

Todos sabem que o Reverendíssimo leu muitos livros, e que, mesmo que não tenha lido tudo, ao menos a *Poliantea*, e o *Theatrum vitae humanae* não podem faltar na Biblioteca de seu Convento (1729, s/nº).

Mas são justamente dois dos maiores nomes da literatura espanhola que, um século antes do seu compatriota acima referido, já deixavam claro que as críticas às coletâneas de sentenças, máximas e lugares-comuns visavam a um alvo bem mais amplo, na medida em que se tratava de prática generalizada entre os autores da época.

No prólogo à sua obra maior, Cervantes afirma que mais valeria deixar "que o senhor D. Quixote permane[cesse] sepultado nos seus arquivos na Mancha", uma vez que se achava incapaz de, "como fazem *todos*", recheiar o seu livro com citações, seguindo "as letras do abecedário, começando por Aristóteles e acabando com Xenofonte, e com Zoilo ou Zêuxis, embora um fosse maledicente e o outro, pintor" (1605, p. 11; grifo meu).

É com Quevedo, porém, que se pode dar um passo a mais e constatar que o alvo efetivo dessas críticas não são exatamente as poliantéias ou outras miscelâneas do gênero, mas sim a escolástica que ainda reinava absoluta no sistema de ensino espanhol (e português), impondo uma estrutura pedagógica que, segundo seus detratores, impedia qualquer independência crítica. O frontispício de *La culta latiniparla* traz os seguintes dizeres:

Dirigido a dona Escolástica Poliantéia de Calepino, Senhora de Trilíngüe e Babilônia.

Composto por Aldobrando Anátoma Cantacuzano, graduado em trevas, douto em obscuras, natural de Soledades de Abajo.

Dedicatória: Sendo Vossa Mercê mais conhecida pelos circunlóquios do que pelos penteados, de tão lindas Sinédoques e Cacofonias, e tão airosa em Hipérboles, e tão nebriense de palavras, que tem mais nominativos que pretendentes. É Vossa Mercê mais repetida, por seu estilo, que o supracitado, aquele fidalgo que não deixa descansar uma linha nos processos. São Vossa Mercê e a algaravia mais parecidas que o frigir e o chover [...] (1629, s/nº).

Pela associação da crítica de Quevedo com as indicações de John Newton, pode-se perceber que esse tipo de obra está diretamente relacionado ao sistema educacional, ou, pelo menos, lhe presta grandes serviços. O que se confirmaria ainda pela observação de que as vantagens apontadas por Gabriel Naudé, relativamente a uma biblioteca (cf. p.22 desta tese), podem perfeitamente se aplicar também ao material didático.

No entanto, entre os inúmeros títulos atribuídos às mais diversas compilações, existe um que, até mesmo etimologicamente, atesta que as obras assim denominadas teriam orientação didática e seriam destinadas essencialmente à escola, no sentido mais amplo do termo. Trata-se das crestomatias, assim definidas pelo *Vocabolario etimologico di Pianigiani*:

do gr. CHRESTOMATHEIA, comp. de CHRESTOS *útil* (v. *anti-crese*) e MATHO = MANTHANO *eu aprendo* (v. *mate-mática*). — Recolha de trechos escolhidos das mais belas composições de autores, especialmente clássicos, para instrução da juventude (1907, s/n°).

Ao que se sabe, tal denominação tem origem no título da obra de Próclus, conservada na *Bibliotheca*, ou *Myriobiblon*, do patriarca bizantino Fócio (820-891 d.C.). A despeito de todas as dificuldades de atribuição de autoria, essa obra se mantém até hoje como a via de acesso por excelência ao chamado Ciclo Épico grego. No parágrafo inicial de seu "*Proclo e il Ciclo Epico*", Giampiero Scafoglio afirma que

O panorama do mito troiano [...] era continuado e complementado pelos poemas cíclicos, quase inteiramente perdidos [...]. O conteúdo desses poemas está exposto nos resumos recolhidos sob o nome de Próclus (2004, p. 39).<sup>12</sup>

Basta porém que se consultem alguns dicionários para verificar que essa denominação não se firmou na tradição européia, ao contrário do que se viu ocorrer com os vocábulos *florilégio* e

<sup>12</sup> À diferença do que faz Melêagro de Gádarā com os epigramas, a *Chrestomathia* de Próclus não reproduz os poemas do Ciclo Épico: ela os registra em prosa.

*poliantéia*, por exemplo. Excetuando-se uma menção à própria obra de Próclus, feita pelo jesuíta François Garasse,<sup>13</sup> o termo aparece registrado pela primeira vez em língua francesa no ano de 1806; em italiano, o primeiro registro data de 1817, e, quanto ao português, o termo é incluído por Francisco Solano Constâncio, no *Novo Dictionario critico e etymologico da lingua portugueza*, publicado por ele em Paris, em 1836.<sup>14</sup>

Em contrapartida, o século XIX vai recuperar esse vocábulo que, daí em diante, prolifera a olhos vistos. Não por acaso uma das primeiras obras a ostentar esse título, ainda nas décadas iniciais do Oitocentos, é um trabalho do filósofo utilitarista britânico, Jeremy Bentham, que apresenta um vasto programa de reforma da escola secundária, caracterizado pela convicção de que a educação não deve ser empreendida em nome da Verdade, mas sim das noções de aproveitamento e resultados. Nesse sentido, nada mais significativo do que ir buscar, na tradição da antiguidade, uma palavra que se definiria como uma coleção de coisas úteis a serem aprendidas.

Como se pode perceber, o século XIX parece ter resolvido ressuscitar a denominação *crestomatia* vinculando-a ao sentido literal da palavra grega. E há pelo menos dois exemplos que mostram bastante bem essa espécie de restrição sofrida pelo termo. Trata-se da obra *Pequena chrestomathia portugueza; petit recueil d'extraits en prose et en vers de quelques auteurs modernes portugais, placés dans l'ordre d'une difficulté progressive, publié par P[edro] G[abe] de Massarelos, Hamburgo, 1809*; e da *Chrestomathie française illustrée à l'usage des athénées, des collèges et des écoles moyennes, pour faire*

---

<sup>13</sup> *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels contenant plusieurs maximes pernicieuses à l'Etat, à la Religion et aux bonnes moeurs combattue et renversée par le P. François Garasse de la Compagnie de Jésus. Paris: Chappelet, 1623.*

<sup>14</sup> Cf. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*; *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana* e *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, respectivamente.

*suite aux morceaux choisis d'auteurs faciles*, de Auguste-Joseph Alvin, publicada em Liège, 1861)<sup>15</sup>.

A meu ver, tais distinções são indispensáveis para delimitar as especificidades (ou não) da antologia. É importante, porém, insistir no fato de que — como é possível notar pelos vários pontos de interseção encontrados na caracterização dessas outras coletâneas — todas elas, independentemente das denominações que possam receber ou até mesmo dos temas de que possam tratar, estão basicamente voltadas para o universo pedagógico.

Historicamente, a adoção maciça de tais compilações se concentra no século XVI, e começa a sofrer transformações já no século seguinte. Sabe-se que o ensino da retórica nas escolas estimulava o conhecimento dos *topoi* da antiguidade, para que o futuro orador/escritor contasse com o estoque — a *memoria*, acrescentada pelos latinos à arte retórica — necessário ao seu bom e correto desempenho. A partir desse repertório adquirido, cada qual poderia jogar com uma grande quantidade de combinações na composição de seu próprio discurso. Nesse sentido, dentro do sistema educacional francês, por exemplo, era imposta ao aluno da *classe de troisième* a organização da matéria em três cadernos:

o primeiro, *liber styli* ou *liber argumentorum*, reunirá os temas ditados pelo professor, com suas correções; o segundo, *locis communes sermonis seu phraseon*, servirá para o registro dos torneios elegantes que o aluno encontrar em suas leituras; o terceiro, *liber locorum sententiarum* (ou *rerum*), destina-se às histórias, às fábulas, aos exemplos e às sentenças que a criança houver anotado durante a semana e que passará, geralmente no fim de semana, para esse caderno, repartindo-os segundo as diversas seções (Portereau, Paul *apud* Lafond, J.: 1992, p. V-VI).

Esse procedimento didático ratifica, como se vê, a tradição do sistema retórico de construção da indispensável memória que

---

<sup>15</sup> Pequena chrestomathia portuguesa: pequena coletânea de excertos em prosa e verso de alguns autores portugueses modernos, postos *em ordem de dificuldade crescente* etc.; Crestomatia francesa ilustrada, para ser utilizada nos ateneus, nos colégios e nas escolas, para *se seguir ao textos seletos de autores fáceis* (grifos meus).

habilitará o futuro retor a dispor, em seu discurso, dos *topoi* consagrados, emulando-os ou apenas demonstrando erudito conhecimento deles.

Cabe, aqui, porém, uma pequena ressalva. Como acentua Bernard Beugnot, "a antiga *memoria* retórica, que se subdividia em memória natural e memória artificial, esta fortalecendo aquela pelas regras, está em declínio" durante o século XVII (1994, p. 16). Isto porque, mesmo na condição de pressuposto indispensável à prática oral da palavra, a constituição da memória por meio de repetidos exercícios era demasiado complexa e cansativa. A necessidade de ler os clássicos e saber o que esses autores disseram, de dominar uma infinidade de livros ou, mais precisamente, de "mobilier a memória com uma seleção de anedotas e citações a serem, mais tarde, habilmente introduzidas sob a pena ou na conversação" (H. Marrou, *apud* Beugnot, B.: id., p. 19), produzia a desconfortável sensação de incapacidade para suportar tamanho fardo.

Pode-se ter uma boa noção desse peso através da excelente descrição que faz Frances Yates, em seu *The Art of Memory*, de um exercício mnemônico proposto por Quintiliano, na *Institutio oratoria*. Trata-se de um dos mais comuns, entre os diversos sistemas de que se dispunha para aprimorar a memória: o de tipo arquitetônico. Visando a construir "uma série de lugares na memória", o indivíduo devia lembrar de um edifício, da forma mais minuciosa possível, com os seus cômodos, corredores, escadas, detalhes ornamentais, e assim por diante.

As imagens por meio das quais o discurso deve ser lembrado — como exemplo Quintiliano diz que se pode usar uma âncora ou uma arma — são então colocadas, em imaginação, nos lugares que foram memorizados dentro do prédio (Yates, F.: 1966, p. 3).

Enquanto faz o seu discurso, o orador vai circulando mentalmente pelos lugares conservados na memória, obedecendo ao

itinerário preestabelecido, e retira de cada cômodo as imagens que ali depositou.

Provavelmente, o maior aliado do homem seiscentista que porventura estivesse tentando se livrar de tal fardo é o progressivo deslizamento de uma cultura da oralidade e do manuscrito para o surgimento do universo da obra impressa. Em *Neo-retórica e desconstrução*, David Wellbery afirma mesmo que o século XVII foi a "primeira época a se constituir como cultura da imprensa" e que, portanto, nesse momento, "a retórica afundou num mar de tinta" (1998, p. 22). Essa afirmação não pode por certo ser tomada de forma categórica, especialmente porque tanto a catequese no Novo Mundo quanto os encontros nos *Salons* franceses, nas Academias espanholas e italianas, e nos clubes e *debating societies* britânicos alimentam o contato interpessoal também — e talvez até principalmente — através da oralidade. No entanto, as conseqüências dessa alta nas estatísticas de publicações vão ser efetivamente desfavoráveis ao sistema retórico.

Em seu *Paralelo dos antigos e dos modernos*, Charles Perrault assinala, com orgulho evidente, as "mudanças [que] a abundância dos livros trouxe [...] para a República das Letras" (1688, p. 117). Por um lado, a facilidade de possuir livros dispensava os leitores da necessidade de "decorar", prática que, "no fundo, prejudicava [o] estudo, por subtrair uma parte do tempo que [...] seria mais utilmente empregada na reflexão e na meditação" (id., ib.). Por outro lado, os eruditos não seriam mais os únicos a "ajuizar as obras dos autores", já que, nesse momento, "todo mundo d[ava] seus palpites a este respeito" (id., ib.).

Dessa forma, a memória acumulativa, biblioteca estática que se prestava à simples reprodução, começa a dar lugar a uma memória fonte para a criação individual. Como sintetizava Montaigne, escrevendo ainda no século XVI, "a leitura serve-me especialmente para despertar, por diversos objetos, o meu discurso, para ocupar o meu juízo, não a minha memória" (1580, III, 2, p. 332).

Portadora desse estatuto ambivalente, a memória do século XVII estaria, então, segundo Beugnot, associada à tomada de consciência do eu e à sua conseqüente busca de um estilo próprio.

Refletindo ainda sobre aquela divisão ternária dos cadernos dos jovens franceses seiscentistas, nota-se, aí, o duplo registro: a apreensão da memória "armazém de formas e temas" (1994, p. 27), voltada para a reprodução, se faz concomitantemente à construção de uma memória que servirá de fonte para o espírito engenhoso, laborioso e judicioso. Para os homens desse tempo, é através do domínio da "imensa memória", fornecida "pela *paideia* retórica e pelos florilégios" (id., p. 19), que se tem condições de improvisar, e, portanto, de criar.

Em suma, nessa época, como frisa Olivier Reboul, "em vez de se opor à criatividade, a memória é fator essencial para ela" (1998, p. 68), verdade que o século XVIII, racionalista, já não parece mais admitir, refutando a possibilidade de que um reservatório de citações alheias pudesse contribuir, de alguma forma, para a criação individual. É o que se vê pela leitura do verbete "Autoridade nos discursos e nos escritos", da *Encyclopédie*, no qual Diderot descarta tal procedimento retórico que só serviria para aqueles que não podem pensar por si próprios: "Os semi-eruditos que não saberiam se calar e que consideram o silêncio e a modéstia sintomas de ignorância ou de imbecilidade fazem para si inesgotáveis armazéns de citações" (op.cit., p. 102-103).

Na imbricação dessas duas memórias, o cultivo dos repertórios, das coleções de belas frases, de máximas e sentenças não vai mais se restringir às salas de aula. Há um verdadeiro movimento em prol das formas breves, justificado pela possibilidade de se conseguir maior eficácia através delas. A condensação e a brevidade, a falta de encadeamento e de linearidade são as armas usadas na busca da densidade discursiva. Os tratados pesados, pedantes e com cheiro de escola devem ser substituídos por textos *arejados*, que demandam

uma participação ativa do leitor na compreensão de seu sentido. Montaigne já dizia mesmo que aqueles primeiros só servem "aos ouvidos fracos e indolentes" que precisam do encadeamento para guiá-lo ao entendimento (op.cit., III, 9, p. 401).

Enveredando por essa trilha, um grande número de autores adota essa forma concisa e entrecortada de escrever. O século XVII vai estar repleto das *Máximas e reflexões*, de La Rochefoucault; dos *Pensamentos*, de Pascal; dos *Caractères*, de La Bruyère, além das trezentas máximas de conduta, contidas no famoso *Oráculo manual e arte de prudência*, de Baltazar Gracián, para citar apenas alguns dos nomes de maior destaque.

Uma perfeita amostra ainda da adesão a essa poética da brevidade pode ser encontrada no "*Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucault*", de La Fontaine:

*Mais les ouvrages les plus courts  
Sont toujours les meilleurs. En cela, j'ai pour guide  
Tous les maîtres de l'art, et tiens qu'il faut laisser  
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser  
..... (1678, X, XV, p. 329)<sup>16</sup>.*

Aqui também podem ser observadas as mudanças significativas que vão se insinuando na coesão do sistema retórico, pois, mesmo entendendo os argumentos dos entusiastas das formas breves, e concordando que elas seriam mais eficazes em termos de atingir o receptor e manter-se em sua memória, teríamos que admitir que estas abriam espaço à reflexão proliferadora de significações e de todo contrária a uma retórica do convencimento em seu sentido de demonstração irrefutável. A dupla visada é inevitável, e, talvez, até

---

<sup>16</sup> "Mas as obras mais curtas são sempre as melhores. Neste ponto, tenho por guia todos os mestres da arte, e afirmo que é preciso deixar, nos mais belos temas, alguma coisa a ser pensada." — A edição das *Fables* feita por M.E. Thirion acrescenta duas notas a esta passagem. A primeira, depois da palavra "*meilleurs*", para indicar que La Fontaine já dissera, em outro momento, "*Les longs ouvrages me font peur*" ("As obras longas me dão medo"). A segunda, depois da palavra "*penser*", para citar passagem de Voltaire que explicaria o verso de La Fontaine: "*Le secret d'ennuyer est celui de tout dire*" ("O segredo do tédio é dizer tudo").

desejada, como se percebe pelo texto de La Fontaine citado acima. Somada à preocupação didático-persuasiva, tão retórica, vislumbra-se, como sinal dos novos tempos, uma certa vontade de interação mais efetiva com o eventual leitor.

Vale lembrar, ainda, que processo análogo acontece na pintura da época, com a crescente ênfase dada ao colorido em detrimento do desenho. Este último era associado à ordem do discurso, do contínuo, do aprendido na Academia e submetido às suas regras, ao passo que o colorido representaria a descontinuidade, a liberdade e, para o olhar, a possibilidade de realizar percursos lúdicos e não-lineares (cf. Lichtenstein, J.: 1994, esp. p. 142-169).

Sem dúvida, porém, o exemplo emblemático dessa infiltração da subjetividade na arte seiscentista é a pintura de Velásquez, cuja relevância, neste sentido, foi tão bem apontada por Michel Foucault, no capítulo inicial de seu *As palavras e as coisas*. Ao analisar especificamente o quadro "*Las meninas*", Foucault chama a atenção do leitor para a figura do artista situado à esquerda da tela:

Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, que estamos olhando, não poderíamos evitar; ela atravessa o quadro real e vem encontrar, para além da sua superfície, este lugar de onde vemos o pintor que nos observa; este pontilhado nos atinge infalivelmente, e nos liga à representação do quadro (1966, p. 20).

Diante de tal contexto, seria de se supor que as coletâneas, esvaziadas de função, acabassem se tornando mais raras no panorama cultural do Ocidente, trilhando caminho semelhante ao de vários gêneros medievais e até mesmo renascentistas, como os *emblemata* ou as hagiografias, por exemplo. No entanto, como já se viu anteriormente, tais compilações vão ressurgir maciçamente no século XIX, atravessando todo o século XX para chegar até os dias de hoje.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Bastaria uma simples consulta a catálogos de publicações para constatar o peso desse gênero no mercado editorial contemporâneo. Para uma leitura dessa "revitalização", remeto ao meu "Acervos portáteis: antologias e cânone literário" (2004, p. 72-85).

Numa tentativa de dar conta dessa aparente incongruência, é possível propor que o mesmo Setecentos, que associava esses *armazéns de citações à imbecilidade* — para usar as expressões de Diderot citadas mais acima —, vai dar às coletâneas uma possibilidade de reabilitação, permitindo-lhes se adequar ao novo sistema de pensamento, graças à fusão de dois aspectos aos quais essas obras sempre estiveram relacionadas de uma forma ou de outra: o da conservação e o da transmissão.

Ora, à diferença de seus antepassados, os pensadores setecentistas estão imbuídos da noção do tempo linear concebido como uma seta que aponta para o futuro, e que poderia portanto exercer uma influência positiva à medida que fosse avançando. É precisamente esta convicção que está na base de grandes empreendimentos do século, como a já referida *Encyclopédie*, de Diderot et D’Alembert, obra empenhada em reunir os conhecimentos humanos

esparso sobre a superfície da terra; expor o seu sistema geral aos homens com quem convivi[am os seus realizadores], e transmiti-los aos que vir[iam] depois [deles]; *a fim de que os trabalhos dos séculos passados não [fossem] inúteis para os séculos que [estariam por vir]* (Diderot, D.: op.cit., p. 182; grifos meus).

Uma observação que dá bem a medida desta nova concepção é o fato de as edições da *Antologia grega* que datam dos séculos XVIII e XIX alterarem a classificação original, por temas e autores, passando a apresentar os textos em ordem cronológica. O que demonstra, como propõe Emmanuel Fraisse, “que o mundo erudito da época assumiu efetivamente a idéia de uma progressão [...] e está em condições de ceder tal classificação à forma antológica moderna” (op.cit., p. 24).

É também por causa dessa mesma convicção que o modelo educacional começa a ser reestruturado, com vistas a propiciar a todos os homens, de acordo com os discursos da época, melhores

condições de, pelo entendimento do passado e do presente, alcançarem as “Luzes”. A importância que se atribuía a esse processo formador pode ser avaliada pela afirmação de Condorcet, na última década do século XVIII, segundo a qual

essas observações, sobre o que o homem foi, sobre o que é hoje, levarão, em seguida, aos meios de assegurar e acelerar os novos progressos que a sua natureza lhe permite esperar ainda (1793, p. 80).

A relação que se pode estabelecer entre o projeto enciclopédico (educacional) setecentista e a reapropriação dos diversos tipos de coletâneas fica patente quando se comparam duas definições da palavra *poliantéia*, fornecidas pelo *Dictionnaire de l'Académie française*, e separadas entre si por um intervalo de trinta e seis anos. Na quarta edição do referido dicionário (1762), lê-se: “s.m. Coletânea alfabética de lugares-comuns, destinada ao uso de diversos Autores. *Nanni é o autor da Polyanthea*” (p. 415). Já na quinta edição da mesma obra (1798), o que se tem é: “s.m. Coletânea de diversos trechos literários, destinada ao uso dos Autores. *Fazer uma Polyanthea*” (p. 320).

A distinção entre as definições salta aos olhos. O que antes era uma listagem de lugares-comuns em ordem alfabética, ou seja, um instrumento retórico, passa a ser uma reunião de partes de textos — o que implica necessariamente uma seleção —, e, além disso, de textos já designados como literários<sup>18</sup>. Mas não é só. É preciso observar ainda que, no exemplo que acompanha a primeira definição, o substantivo *poliantéia* está se referindo a uma única obra, muito bem determinada, uma vez que, além da indicação do nome daquele que a compôs, tanto a palavra *autor* quanto a palavra *poliantéia* vêm precedidas de artigo definido. No segundo caso, porém, observa-se não apenas a substituição do artigo definido pelo indefinido, determinando o substantivo *poliantéia*, como também se tem o verbo

<sup>18</sup> É bom frisar que a noção contemporânea de literatura vai se constituir precisamente nesse século.

*fazer* na sua forma mais genérica, o infinitivo, deixando claro que qualquer um poderia realizar uma obra desse gênero.

Entretanto há ainda um outro aspecto que, embora não explicitado, merece alguma atenção. A definição proposta pela edição de 1798 abre caminho para o apagamento das diferenças entre poliantéias e antologias, instaurando o quadro encontrado ainda hoje. Nos dicionários contemporâneos, tanto esses dois termos quanto todos os demais que se incluem no campo semântico da recolha são apresentados como sinônimos entre si. Tal constatação fornece um primeiro indício de que esses vocábulos perderam a força designativa que carregaram durante alguns séculos. Mas há um segundo elemento que aponta para o esvaziamento semântico dessas palavras, qual seja, todas elas passam a se acompanhar, necessariamente, de adjetivos ou outros acréscimos sobre os quais recai agora a tarefa da qualificação da obra. Pouco importa que o volume traga o título de antologia, crestomatia, florilégio etc., o que conta é especificar que se trata de uma coletânea da poesia de tal ou qual país, da literatura produzida neste ou naquele século, e assim por diante. Uma vez que a escolha do termo passou a ser uma simples questão de gosto, à lista tradicional o século XIX vai acrescentar toda uma série de mosaicos, harmonias, modulações, que, por seus títulos remetem também à noção de conjuntos compostos de pedaços distintos entre si, mas que, quando reunidos, formam um todo agradável e bem ordenado, como as flores coligidas nas antologias, poliantéias e florilégios.

É curioso observar que os próprios organizadores de coletâneas poucas vezes mencionam essa escolha, reservando as suas explicações para o tipo de texto selecionado, a motivação de seu trabalho ou as expectativas quanto à recepção do mesmo. De todas as obras que pretendo analisar mais adiante, somente duas explicitam as razões da escolha de um título em detrimento de outros: o *Mosaico poético*, de Joaquim Norberto e Emile Adêt, e o

*Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen. No prólogo desta última, por exemplo, pode-se ler a seguinte justificativa:

O leitor perdoará a pretensão do título que vai no rosto. Intitulâmos este livro — *Florilegio da poesia brasileira* — mas repetimos que não queremos por isso dizer, que offerecemos o melhor desta, porém sim (com alguma excepção) o que por mais americano tivemos. Escolhemos as flores, que julgámos mais adequadas para o nosso fim, embora seja alguma menos vistosa, outra pique por alguns espinhos, esta não tenha aroma, aquella pareça antes uma descorada *orchydea*, e aquell’outra uma *parasyta* criada com ajuda de seiva alheia, etc. Não chamamos *Parnaso* a esta collecção, pelo mesmo motivo de estarmos um pouco em briga com a *mythologia*, e por devermos distinguil-a de outra anterior, que leva aquelle título (1847, p. 4)<sup>19</sup>.

Ora, para quem intenta apresentar o que se caracterizaria como *mais americano*, decerto importará adotar uma denominação ela própria mais condizente com o que a época considerava a *realidade* dos trópicos, com a sua natureza hipertrofiada. É claro que os termos *antologia* e *poliantéia* bem poderiam desempenhar o mesmo papel. Mas é na palavra latina *florilégio* que o elemento natural fica evidente para os falantes de língua portuguesa.

Acima de tudo, porém, a hipótese que proponho se confirmaria pela aludida *briga com a mitologia* — já então com aproximadamente duas décadas de existência — e, principalmente, pelo fato de encontrarmos aí os dois pilares em torno dos quais se constituiu a “nacionalidade da literatura brasileira”, para usar a formulação de Santiago Nunes Ribeiro, que dá título ao seu célebre artigo da *Minerva Brasiliense* (1843).

Já em 1826, no referido *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, Ferdinand Denis afirmava a “necessidade” que tinham os brasileiros de “fundar

---

<sup>19</sup> Na verdade, há duas obras anteriores ao *Florilégio* que ostentam essa denominação: o *Parnaso brasileiro*, do cônego Januário da Cunha Barbosa (1829-1832) e o de João Manuel Pereira da Silva (1843-1848). Além destas, há ainda o *Parnaso lusitano*, de Almeida Garret (1826), ao qual Varnhagen se refere no seu “Prólogo” (op.cit., vol. I, p. 4).

a sua literatura” e, para tanto, de lhe dar “caráter original” (op.cit., p. 47). Ao lado do elogio a Basílio da Gama, Santa Rita Durão, entre outros, tem-se, na referência a Tomás Antônio Gonzaga, talvez o trecho mais significativo sobre esta questão. Embora reconhecendo a “graça de expressão” existente nos textos do poeta, juntamente com o “encanto inerente aos queixumes sinceros do coração enamorado” que permeia a sua obra, Denis vai excluí-lo do rol daqueles poetas do passado que, como Durão, por exemplo, “assinala[m] claramente o objetivo a que deve dirigir-se a poesia americana” (id., p. 66 & 57, respectivamente). Segundo o viajante francês,

Deve-se exprobar em Gonzaga o reiterado emprego de metáforas sugeridas pela mitologia, e de formas da poesia pastoril difundidas por Fontenelle: tudo isso pouco convém ao poeta brasileiro, habitante de regiões onde a natureza mais ostenta esplendor e majestade (id., p. 66-67).

Mas é no texto considerado por muitos o manifesto do romantismo brasileiro, ou até o marco de fundação da nossa literatura nacional, o *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, que os dois pilares acima referidos vão se revelar de forma sistemática como pólos antagônicos.

Não se póde lisongear muito o Brasil de dever a Portugal sua primeira educação; tão mesquinha foi ella que bem parece ter sido dada por mãos avaras e pobres; contudo bôa ou má d'elle herdou, e o confessamos, a litteratura e a poesia, que chegadas a este terreno americano não perderam o seu character europêo. Com a poesia vieram todos os deoses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, e das florestas, e dos rios se apoderaram.

A poesia brasileira não é uma indígena civilisada; é uma Grega vestida á franceza e á portugueza, e climatisada ao Brasil; é uma virgem do Helicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada á sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da castalia, o trepido susurro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorgoeja entre os galhos da laranjeira. [...] (1836a, p. 256-257).

É exatamente para esse quadro que aponta Emmanuel Fraisse ao destacar que a forma antológica vai assumir, já a partir do início do século XIX, uma função primordial: a de contribuir para a fundação de uma identidade, na medida em que afirma a existência de um patrimônio coletivo, às vezes preexistente à institucionalização do grupo cultural cuja realidade atesta e ao qual fornece referências comuns (cf. op.cit., p. 11). Mais do que um papel artístico, literário, a antologia se vê atribuir um papel ideológico e se torna, com isso, um grande dispositivo pedagógico.

Não por acaso a sua destinação mais imediata será a rede de ensino, onde encontra um público em formação, adequado, portanto, aos seus serviços. Os próprios programas incentivam esse tipo de obra panorâmica, mais ou menos superficial, que, por sua estrutura, consegue fixar no aluno uma boa idéia do patrimônio a ser considerado comum.

É ainda Fraisse quem cita uma portaria ministerial francesa, datada de 1890, cujo conteúdo segue a linha do que se vem afirmando:

Às tantas razões para se cultivar com mais fé do que nunca o estudo dos clássicos talvez hoje se acrescente uma nova. Os grandes escritores franceses constam agora de todos os programas [...]. Do Liceu à mais modesta escola de aldeia não pode se estabelecer, assim, uma espécie de consonância entre todos os filhos da mesma pátria? (*apud* Fraisse, E.; id., p. 216).

O propósito da legislação não poderia ser mais evidente: as antologias escolares deviam, oficialmente, trabalhar no sentido dessa consonância — o que, pelo visto, já vinha acontecendo na década de 1890 —, contribuindo para formar cidadãos, senão leitores, ao menos conhecedores das letras nacionais, através dos fragmentos escolhidos pelo autor da compilação. Uma atitude nada estranha naquele momento — porque herdeira da tradição dos Florilégios de lugares-comuns e citações de autores da antiguidade clássica —, e nada estranha também nos dias de hoje, quando ainda se estuda a

literatura, pelo menos fora das faculdades de letras, através de fragmentos e resumos de textos contidos nos livros didáticos.

O que se percebe, acima de tudo — e independentemente de a obra ser ou não destinada à sala de aula —, é que só se pode atribuir tal função às antologias em virtude da própria especificidade desse gênero, ou seja, a sua capacidade de *condensar* para *divulgar*. Em termos bem genéricos — mas não suficientes, como se verá mais adiante —, os elementos componentes de uma antologia são: (a) a seleção de textos e autores considerados de qualidade ou representativos do que se quer apresentar; (b) a reunião e a organização desse material selecionado em um ou mais volumes; (c) a publicação desse(s) volume(s) para que o público a ele(s) tenha acesso. Desde logo, porém, é bom frisar que, para Emmanuel Fraisse, o último desses aspectos, o “ato de transmissão”, é que constituiria a verdadeira razão de ser de toda antologia (cf. id., p. 8).

É claro que, em se tratando de uma publicação, essa observação não parece trazer nenhuma novidade. O que Fraisse vai destacar, no entanto, é que, à diferença de outras obras, a antologia propicia um acesso rápido e fácil a um conteúdo bastante expandido. Tal característica, como se viu, já havia sido enaltecida pelo bibliófilo seiscentista Gabriel Naudé que aconselhava as coletâneas aos seus *clientes*, pela *grande economia* que essas obras representavam (cf. p. 22 desta tese). Tal vantagem advém do fato de as antologias reunirem, num só lugar, fragmentos de várias obras que já são, ou passarão a ser, consideradas referenciais de uma época, de um movimento estético, de uma cultura etc. Mas essa mesma capacidade acaba gerando um duplo movimento, à primeira vista paradoxal. Como escreve ainda Fraisse, toda obra antológica

[...] proclama, de bom grado, a sua vontade de fazer com que se leia menos, e se afirma como meio de fazer com que se leia mais. Ler menos, reduzindo uma obra a um excerto suficiente; ler mais, remetendo à totalidade da obra (id., p. 9).

Essa “economia da leitura” própria ao gênero antológico, e que é também uma “economia na leitura” (id., ib.), vai ser posteriormente assimilada pelas histórias da literatura e pelos manuais escolares, que trazem, em seu corpo, pedaços das obras a que fazem menção. Tamanha facilidade de entrar em contato com diversos textos sem ter que recorrer diretamente às obras em que eles se incluem foi provavelmente o que levou Ernest Renan a afirmar, em seu *L’Avenir de la science*, que “a história literária est[ava] destinada a substituir, em grande parte, a leitura direta das obras do espírito humano” (1890, p. 227). Tal afirmação teve pelo menos um efeito quase imediato: escandalizar Gustave Lanson que, no texto introdutório à sua *Histoire de la littérature française*, vai apontar Renan — embora a contragosto, diz ele — como um dos responsáveis por esse “erro” que seria, a seu ver, “a própria negação da literatura” (1894, p. VI).

Entretanto, o que mais importa aqui é considerar que a economia *da* e *na* leitura que caracteriza as antologias, muito mais do que servir ao ensino institucional, vai possibilitar, ao menos potencialmente, a vulgarização dos textos que essas obras reúnem e reduzem, textos estes que, até então, constituíam um privilégio restrito ao pequeno grupo de indivíduos com condições de comprar as obras em suas edições integrais e com fôlego para lê-las. Os próprios autores de tais coletâneas explicitam esse objetivo que não é outro senão o de levar, para além das salas de aula, *a todos os filhos da mesma pátria*, as referências mínimas para que se sintam irmanados.

Pode parecer paradoxal uma medida de economia possibilitar a reunião de um *vasto* patrimônio e, ao mesmo tempo, atingir um *vasto* público; mas não há contradição aí. Com relação ao público, já se expuseram os motivos principais para o sucesso das antologias: o alto custo do objeto livro e a ausência de um hábito de leitura regular. Quanto ao patrimônio espremido num volume, deve-se levar em conta que, mais do que uma *coleção*, uma antologia é uma *seleção*; o

que significa dizer que os elementos a que se vai atribuir valor, e também os que serão deixados de lado, passam forçosamente pelo crivo do compilador. Para citar mais uma vez Emmanuel Fraisse,

Se a antologia busca valorizar e preservar textos, ela não é pura conservação: ela continua sendo uma questão de olhar e memória que supõe que, para que certos objetos sejam conservados, outros sejam postos em segundo plano, e outros, apagados (op.cit., p. 12).

Não se julgue com isto que se esteja necessariamente diante de alguma espécie de manipulação escusa ou de uma demonstração sistemática de desonestidade intelectual. O que acontece, na verdade, é que a memória, seja ela literária, histórica, científica, individual, coletiva, ou de qualquer outra natureza, vai sempre se constituir pelo jogo entre o esquecer e o lembrar. Aliás, quando se pensa que, em sua *Descrição da Grécia* (c. 160 d.C.), Pausânias situava a nascente do Lete ao lado de uma fonte de Mnemósina (cf. Weinrich, H.: 2000, p. 24), é possível perceber a complementaridade das potências *memória* e *esquecimento*, e compreender que uma e outro são pré-requisitos até para o mais simples trabalho mental.

A própria morfologia de alguns termos ligados ao campo semântico da memória pode ajudar bastante neste sentido. O prefixo *r(e/i)-*, das palavras *recordar*, *rememorar*, *remind*, *recall*, *ricordare*, entre outras, indica, em todos os casos, algo que deve voltar a ser lembrado e que, portanto, de alguma maneira estava esquecido. Talvez o exemplo mais evidente seja o do verbo francês *rappeler*, cujo primeiro sentido registrado pelo *Petit Robert* é o de “chamar (uma pessoa, um animal) para fazê-lo voltar” (op.cit.). Diante de tal constatação, fica mais fácil ter consciência de que, quando se opta por um caminho, muitos outros são abandonados, propositadamente ou porque sequer foram cogitados. É o caso de qualquer atividade intelectual; é o caso desta tese.

Não seria pois descabido afirmar que toda antologia, partindo de um projeto inicial, saia em busca do que possa enriquecê-lo e

corroborá-lo, enquanto elimina restos e sobras que não serviriam a tal propósito. Mas, por se afirmarem visão panorâmica de uma literatura, ou de parte dela, as antologias tendem a apresentar o material assim selecionado como representação suficiente do *corpus* que enfocam. Com isso, essas obras muitas vezes ultrapassam os limites do próprio objetivo a que dizem visar e instituem, efetivamente, um cânone, uma tradição, uma memória. E exatamente por ser memória

A antologia é obrigada a praticar a seleção e o esquecimento. Assim como a própria história, ela se assemelha, para usar as palavras de Maurice Halwachs, a “um cemitério onde o espaço está contado, e onde é preciso, a cada instante, encontrar lugar para novos túmulos” (Fraisse, E.: op.cit., p. 274-275)<sup>20</sup>.

Em alguns casos, esse trabalho é assumido pelo organizador da antologia, e o leitor pode ter conhecimento dele através de paratextos, como introduções, notas etc., que expõem os critérios aí adotados. Na verdade, os paratextos são os dispositivos principais que, ao lado dos excertos propostos, do modo de reunião dos textos e do próprio título dado à obra, permitem que se entre em contato, não apenas com o projeto estabelecido pelo compilador, mas também com a sua própria concepção de literatura e até mesmo com a de toda uma época.

No texto intitulado “Algumas palavras sobre este livro”, com que abre as suas *Modulações poéticas*, Joaquim Norberto de Sousa Silva se refere à “injusta crítica” que recebeu depois da publicação de um “Bosquejo da história da poesia brasileira” — veiculado no Rio de Janeiro pelo periódico *O Despertador* —, sendo acusado de não ter contemplado inúmeros poetas seus contemporâneos. Buscando responder a tais críticas, Norberto deixa claro que o critério por ele adotado foi o do juízo de valor, que seguia paralelo ao objetivo a que se tinha proposto, qual seja, o de *esboçar* as diversas fases da poesia

---

<sup>20</sup> Emmanuel Fraisse está citando *La Mémoire collective*, 2ª edição. Paris: PUF, 1968, p. 38.

brasileira, o que, aliás, já estava explícito desde o título escolhido. Quanto à seleção efetuada, o antologista é categórico: “Como crítico, somos independente, julgamos em nossa consciência; elogiamos, censuramos ou desprezamos os poetas e suas obras segundo mérito destas e a capacidade daqueles” (1841, p. 99).

Mais cuidadoso vai ser Varnhagen que abre o já mencionado prólogo ao seu *Florilégio da poesia brasileira* afirmando que, tendo decidido coligir as “tantas poesias inéditas ou raras” com que vinha deparando ao longo de suas pesquisas, e “vista a impossibilidade, e quasi inutilidade de publicar tudo, resolve[u] dar á imprensa o que [lhe] pareceu mais a proposito” (op.cit., p. 3).

No âmbito de sua empreitada, ser *mais a propósito* significava ser mais brasileiro e, ainda uma vez, os critérios adotados vão ser explicitados:

Como o entusiasmo que temos pela America [...] era um dos nossos estímulos, julgámos dever dar sempre preferencia a esta ou áquella composição mais limada, porém semigrega, outra embora mais tosca, mas brasileira, ao menos no assumpto (id., ib.).

É justamente a exposição de tais critérios e dos objetivos visados pelos compiladores, bem como a explicitação da disposição ordenada do material selecionado, que dão coesão à antologia, a despeito do caráter fragmentário de sua composição. Mais que isso, porém, são esses mesmos elementos que podem revelar o caráter mediador que esse gênero assume. Não por acaso um dos sinônimos para o vocábulo *antologia*, em língua inglesa, é o substantivo *reader*, significando que o universo da produção literária ou de outras áreas de conhecimento passou pelo crivo de um leitor *especialista* para só então chegar às mãos do leitor *comum*. É por esta razão que, segundo Emmanuel Fraisse,

a antologia literária deve ser analisada como uma leitura criadora, uma mediação suscetível de definir, ou até mesmo de fundar, uma

identidade coletiva, uma literatura, ou um aspecto do campo literário (id., p. 153).

Diante de tais observações, é possível afirmar que uma antologia é uma obra que se escreve para alguém e para além de si mesma, na medida em que “tenciona preservar um patrimônio, podendo-o; estendê-lo, mantendo-o acessível; resumi-lo, buscando muitas vezes aguçar a curiosidade” (id., p. 8).

## 2.2

### Se não me falha a memória...

*Convencidos de caducidad  
por tantas nobles certidumbres del polvo,  
nos demoramos y bajamos la voz  
entre las lentas filas de panteones,  
cuya retórica de sombra y de mármol  
promete o prefigura la deseable dignidad de haber muerto.*  
Jorge Luís Borges. “La Recoleta”

É precisamente essa maleabilidade funcional, para a qual venho apontando insistentemente, na trilha da leitura de Emmanuel Fraisse, que pode justificar a revitalização do gênero antológico que se verifica durante o Oitocentos. Coube a esse século consolidar as novas realidades engendradas por seu antecessor, e, entre elas, destaca-se sem dúvida a constituição da nação. Mas, como assinala Hugo Achugar, “junto com a invenção da cidadania, o que se fez foi inventar uma memória, pois o acesso à cidadania supôs também um acesso à história e ao memorável” (1998a, p. 31).

Embora escrevendo já no fim do século, José Veríssimo, em seu *A educação nacional*, ressalta, como indica o próprio título da obra, a importância da instituição escolar para se atingir esse objetivo. A “educação prodigamente distribuída a todos os cidadãos”, escreve ele, “devia de ser [sic] a cadeia que *ligasse* os elementos heterogêneos da nação” (1890, p. XVI; grifo meu). Ora, como já se viu, o próprio de uma antologia é exatamente a capacidade de dar coesão a elementos mais ou menos heterogêneos. O que permite pensar esse gênero como uma metáfora privilegiada do processo em que estão empenhados tantos países ao longo do século XIX, qual seja, o de estruturar uma unidade que permita o seu reconhecimento enquanto nação.

Não sem razão, essa época assiste a vários empreendimentos antológicos, no sentido mais amplo desse termo, com a busca de documentos que atestem o passado nacional para estabelecer, com eles, uma genealogia pátria, fenômeno que atinge até mesmo a esfera arquitetônica, com a construção de monumentos que visam a reforçar o sentido de uma identidade coletiva. Sejam eles de que natureza forem, tais empreendimentos trabalham conjuntamente no mesmo projeto de instruir sobre a nacionalidade e, sobretudo, de instituir a representação material de sua existência.

Como seria de se esperar, o caso brasileiro não foge a essa regra, pois, como assinala Liah Greenfeld, em seu *Nationalism: Five Roads to Modernity*, “o desenvolvimento de identidades nacionais [...] era essencialmente um processo internacional, cujas fontes, em todos os casos, [...] situam-se fora da nação envolvida nesse processo” (1992, p. 14).

Já em 1829, o cônego Januário da Cunha Barbosa, valendo-se de sua privilegiada posição de diretor do *Diário Fluminense* e, especialmente, da Tipografia Nacional, resolve empreender a “ardua tarefa” de recuperar e apresentar “os poetas illustres” que o solo brasileiro “goz[ava] a dita de ter visto nascer”, dizendo-se certo de

que, ao “tom[ar] á peito” este encargo, está prestando “hum serviço relevante á gloria litteraria do [seu] ninho paterno” (1829, s/nº).

À primeira vista, o texto intitulado “Ao publico”, com o qual o cónego abre o primeiro dos oito cadernos que compõem o seu *Parnaso brasileiro*, é um convite à colaboração dos leitores. Afinal, coligir textos num país em que a imprensa tinha apenas vinte anos se mostrava tarefa das mais ingratas, ou até praticamente impossível.

A esperança em que estou de ser coadjuvado n’esta empresa de gloria Nacional, por todas as pessoas, que possuem poesias e noticias dos nossos bons Poetas, até hoje sepultados em arquivos particulares, obriga-me a pedir, que as confiem ao Editor do *Parnazo Brasileiro*, remettendo-as á sua morada, rua dos Pescadores N.º 112 (porte pago), onde se dará recibo, para a entrega do original, depois de copiado (op.cit., s/nº).

Uma observação mais detida, porém, não pode deixar de destacar dois aspectos fundamentais para que se tenha noção do verdadeiro alcance de tal projeto: o material solicitado pelo editor estaria, até então, *sepultado em arquivos particulares*. Se algo está sepultado não pode ser visto e, no caso, o que lhe nega visibilidade seria precisamente o fato de estar em arquivos particulares. A *empresa de glória nacional* a que o cónego se propunha consistiria, pois, em reunir o que se ocultava nesses arquivos particulares e, pela via do impresso, instaurar um verdadeiro arquivo público, ou seja, uma coleção de documentos que estariam doravante à disposição de todos.

Tal procedimento pode ser identificado a uma manifestação, em versão reduzida, desse sistema através do qual se delinearão os contornos da realidade nacional. Mas é ainda uma vez Gonçalves de Magalhães, no referido “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, quem melhor define, a meu ver, essa atividade de busca e preservação de nossas origens, a fim de estabelecer a identidade da nação enquanto tal, e de lhe dar legitimidade:

Toca ao nosso seculo restaurar as ruínas e reparar as faltas dos passados seculos. Cada Nação livre reconhece hoje mais que nunca a necessidade de marchar [...] É pois mister reunir todos os titulos de sua existencia para tomar o posto que justamente lhe compete na grande liga social, como o nobre recolhe os pergaminhos da sua genealogia (op.cit., p. 254).

Ora, por si só, a recolha de tais pergaminhos não seria suficiente para despertar o sentimento de comunidade fraterna entre os indivíduos e que pode ser associado àquela *liga* a que se referia José Veríssimo. Para tanto, era preciso trabalhar esse material tão variado; trabalho este que, por um lado, *reparasse as faltas* do passado, e, por outro, viabilizasse rapidamente o seu conhecimento. Por sua economia, a forma antológica daria conta desses dois propósitos. Pela seleção e organização do material coligido, ela poderia *reparar* eventuais *faltas*, tornando aquele passado mais adequado às expectativas do presente. Já por sua capacidade de condensação, ela permitiria que qualquer um a ele tivesse acesso.

Voltando ainda uma vez ao texto introdutório de Januário da Cunha Barbosa, pode-se perceber que sua opção pelo gênero antológico não foi aleatória. Afinal, em suas próprias palavras, sua obra pretendia resgatar e preservar “tantas Poesias estimaveis, que o tempo [ia] ja consumindo, com prejuizo da *nossa gloria litteraria*” e, ademais, permitir que os leitores possuíssem tudo isso “em huma só colleção” (op.cit., s/nº; grifo meu).

Entra em cena, aí, a idéia de coleção, termo que o cônego havia escolhido também para compor o subtítulo de sua obra: *Parnazo brasileiro, ou collecção das melhores poezias dos Poetas do Brasil, tanto ineditas, como ja impressas*. Ora, segundo a definição proposta por Krzysztof Pomian, uma coleção é

qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (1984, p. 53).

Mas, para que se possa falar em conjunto, é preciso que os elementos que o compõem tenham, pelo menos, um traço comum. Esta seria, pois, a primeira característica de uma coleção: todos os seus componentes devem ter um aspecto coincidente, aspecto este que seria necessariamente o traço intrínseco a defini-los.

É preciso ressaltar, contudo, que uma coleção não é uma simples reunião ou agrupamento de elementos correlatos; ela é também, e forçosamente, *seleção*, muito embora esse dado tenda a ser freqüentemente esquecido. Podem-se perceber ambos esses aspectos pensando em coleções particulares que todos certamente conhecemos e muitos praticamos, se é que se pode usar esse verbo para tal atividade. Há quem colecione caixinhas, corujas, selos, moedas e uma infinidade de outras coisas, às vezes as mais improváveis possíveis. Alguns têm mesmo mais de uma coleção; outros têm coleções mais abrangentes, como antigüidades, por exemplo. Afora as idiosincrasias de cada coleção e colecionador, normalmente é fácil identificar não apenas o(s) fio(s) que alinhava(m) o conjunto, mas também o recorte seletivo que o compõe.

Um bom exemplo talvez seja o dos álbuns de figurinhas, inclusive por se tratar de um tipo bem peculiar de coleção, uma vez que não há aí escolha dos elementos individuais e o conjunto pode ser completado. Não me ocorre nenhum outro gênero de coleção que seja finito, a não ser que tenha delimitações muito precisas. É claro que se pode supor uma coleção de selos emitidos no Brasil nos tempos do Império. O único impedimento para que tal coleção chegasse a se completar seria o desaparecimento material de um ou mais de seus componentes, o que seria tanto mais possível de acontecer quanto mais distante temporalmente estivesse o colecionador dos objetos a serem colecionados.

Mas é bem pouco provável que exista um tipo de coleção como esse. Isto porque outra característica que se pode atribuir às coleções é a sua inesgotabilidade, a busca sempre renovada, a espera ansiosa

pelo elemento inusitado ou raro, a compulsão por novas aquisições. O colecionador de verdade não quer concluir sua coleção: ela lhe dá prazer e, como escreve Philipp Blom, em seu *Ter e manter. Uma história íntima de colecionadores e coleções*, preenche um vazio (cf. 2003, p. 263)<sup>21</sup>.

Observando ainda o caso dos álbuns — que normalmente são voltados para o público infantil e talvez possam ser considerados uma introdução ao universo ilimitado das coleções —, percebe-se outro aspecto interessante: *coleções não comportam duplicatas*. Os pais compram pacotes e mais pacotes de figurinhas e, quanto mais perto se está de completar o álbum, mais cresce o bolo das repetidas, pois existem as difíceis de conseguir, aquelas que ninguém tem para trocar... Por outro lado, há aquelas que todo mundo tem aos quilos, que perseguem os colecionadores e irritam e decepcionam quando aparecem mais uma vez no pacote recém-rasgado. Não é à toa que aquele indivíduo que está em todos os lugares, mesmo sem ter sido convidado, é chamado pejorativamente de figurinha fácil; ao passo que o anti-social ou irascível é a figurinha difícil!

De volta ao mundo dos adultos, outro dado marcante de uma coleção é a supressão do caráter utilitário dos objetos colecionados. Portanto, quando se diz, por exemplo, que alguém tem uma coleção de sapatos, porque está sempre com um par diferente, é literalmente um modo de dizer. Na verdade, isso é apenas uma obsessão. Ou seja, o tratamento que se dá ao objeto que fará parte de uma coleção não é o mesmo que se dá a objetos que atendam a algum propósito. Os primeiros são esvaziados de função, e adquirem uma aura encantada, um estatuto de quase relíquias. São objetos a serem admirados, exibidos, e apenas isso.

---

<sup>21</sup> Mais adiante, quando se estiver tratando de coleções de cunho nacionalista, ver-se-á como esse vazio não está necessariamente associado a conotações psicanalíticas. Trata-se, nesse caso, da inexistência de algo considerado indispensável em termos institucionais: uma história do Brasil, por exemplo, ou uma história da sua literatura.

Caso interessante é o de Mário de Andrade que, segundo Telê Porto Ancona Lopes, era bibliófilo, além de ávido leitor, e, portanto, sempre adquiria dois exemplares de cada livro: um era para ser lido enquanto o outro, principalmente se tivesse dedicatória, ficava intacto, sem que os cadernos chegassem um dia a ser abertos por sua espátula... Sabendo dessa sua, diga-se, peculiaridade, muitos amigos e jovens aspirantes a escritor enviavam-lhe de uma vez dois exemplares de seus livros.<sup>22</sup>

Aliás, segundo Philipp Blom, essa prática já era bastante comum entre os colecionadores de livros do século XVIII. Outra prática comum, que parece acompanhar os bibliomaníacos de todos os tempos, é o roubo, seja de bibliotecas públicas, seja das particulares.

Este autor narra a história de um certo Stephen Blumberg que teria desfalcado duzentas e sessenta e oito bibliotecas, acumulando um total de vinte e quatro mil livros raros em suas estantes. Ao ser preso, teria se limitado a alegar, em sua defesa, a urgente necessidade que tinha de possuir aqueles livros.

Mais extrema é a história de Don Vincente, vendedor de livros raros de Barcelona, mais conhecido pela relutância em abrir mão de suas mercadorias que propriamente pelo seu comércio. Em 1863, teria perdido num leilão, para um concorrente com um lance mais polpudo, um exemplar raríssimo que cobiçava. Dias depois, a loja do livreiro rival, que havia arrebanhado o tal tesouro, foi incendiada e o seu proprietário apareceu morto ali dentro. Outros crimes semelhantes se seguiram a esse e Don Vincente logo foi apontado como o principal suspeito. Quando vasculharam a sua casa em busca de indícios de sua participação em tais crimes, encontraram, em sua biblioteca, o tal exemplar do leilão e outros tantos pertencentes às vítimas. Perguntado sobre o motivo de seus atos, Don Vincente limitou-se a responder: “Todo mundo vai morrer, cedo ou tarde, mas

---

<sup>22</sup> Essa história foi relatada por Telê Porto Ancona Lopes durante o curso “Crítica textual: teoria e prática”, por ela ministrado na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, em agosto e setembro de 2003.

os bons livros precisam ser conservados” (cf. Blom, P.: op.cit., p. 234)<sup>23</sup>.

Tal frase faz lembrar a afirmação sarcástica de Walter Benjamin sobre a sensação — quando se é um apaixonado por livros, bem entendido — de estar salvando um pobre exemplar abandonado, restituindo-lhe a liberdade, ao comprá-lo num sebo qualquer. Em suas próprias palavras, “para um bibliófilo, como [se] pode ver, a verdadeira liberdade para todos os livros é um lugar qualquer na sua estante” (1969, p. 64).

No dia do julgamento do excêntrico Don Vincente, quando a acusação afirmou que aquele seria o exemplar da vítima, visto ser o único existente, seu advogado apresentou um segundo exemplar que havia sido conservado em Paris, e, de posse deste, pôde aventar a hipótese da existência de um terceiro, o de seu cliente. Descontrolado, Don Vincente começou a gritar a frase que repetiria até o dia de sua execução: “Meu exemplar não é único!” (Blom, P.: op.cit., p. 234).

Talvez a qualidade mais valorizada pelos colecionadores em geral seja justamente o fato de se saber possuidor de algo que ninguém mais tem. É exatamente o caso do hipotético bibliômano do capítulo LXXII, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Achou o volume por acaso, no pardieiro de um alfarrabista. Comprou-o por duzentos réis. Indagou, pesquisou, esgaravatou, e veio a descobrir que era um exemplar único... Único! Vós, que não só amais os livros, senão que padeceis a mania deles, vós sabeis mui bem o valor desta palavra, e adivinhais, portanto, as delícias de meu bibliômano (1881, p. 564).

Um amante dos livros igualmente *criminoso*, embora bem menos ameaçador do que o livreiro catalão, foi o escritor francês Anatole France, que ficou vergonhosamente conhecido por aumentar sensi-

---

<sup>23</sup> A história do livreiro catalão foi publicada em Paris, na *Gazette des Tribunaux*, em 23 de outubro de 1836, e uma deliciosa versão desse relato foi escrita por Flaubert, sob o título *Bibliomania*. Cf. Flaubert, G. *Bibliomania*, seguido do *Crime do livreiro catalão*, trad. de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

velmente a sua biblioteca com livros alheios. Pelo menos é o que declara a célebre citação a ele atribuída: “Jamais empreste os seus livros, porque ninguém os devolve. Os únicos livros que conservo em minha biblioteca são os que me emprestaram.”

Mas as histórias de colecionadores e suas excentricidades não param por aí, e talvez remontem mesmo a um passado bem distante. Sem tentar fazer um histórico minucioso do assunto, convém ao menos destacar alguns de seus momentos importantes, ainda com o auxílio do competente estudo de Philipp Blom.

O autor aponta o espírito científico do Renascimento como um propulsor da atividade coletora na Europa. Nessa época, escreve ele, “muitas cidades italianas tinham seus grandes colecionadores”; e esses homens “formaram coleções que, classificadas e catalogadas, eram instrumentos de erudição e de consolidação de conhecimentos enciclopédicos” (op.cit., p. 31).

Em *A alegoria do patrimônio*, Françoise Choay vai ao encontro dessa afirmação ressaltando que

[...] os antiquários [eruditos e colecionadores] acumulavam em seus gabinetes não apenas medalhas e outros “fragmentos” do passado, como se dizia então, mas também, sob a forma de “compilações” e “portfólios”, verdadeiros dossiês, com descrições e representações figuradas das antiguidades (2001, p. 65).

Mas nem só de antiguidades viviam as coleções dessa época. Veja-se, ainda uma vez com Philipp Blom, uma lista do conteúdo de alguns desses relicários:

Chifres de unicórnio, dragões ressecados, [...] crânios de estranhos pássaros e mandíbulas de peixes gigantescos, aves empalhadas das cores mais extraordinárias, e partes de outras criaturas ainda não identificadas [...] (op.cit., p. 31).

Tais coleções eram bem diversas das que as antecederam. Como colecionar fora até então privilégio da nobreza e do clero, os

objetos que antes despertavam interesse não tinham nada de bizarro e tampouco se relacionavam à erudição; eram relíquias, jóias e outros tantos objetos preciosos que apenas contribuíam para aumentar a fortuna e o poder de seu dono. A posse desses tesouros teria motivado a construção, nas residências senhoriais, de um ambiente especialmente destinado para abrigá-los, o *studiolo*, estabelecendo-se, assim, uma forma privada de apreciação dos mesmos.

Independentemente da nova visada introduzida pelo Renascimento, esses locais destinados ao armazenamento e à exibição das mais diversas coleções se mantiveram, entre os séculos XVI e XVII, com variações de nomes e tamanhos, dependendo da região em que se encontravam. Blom cita os *armários de curiosidades* que se tornaram uma verdadeira mania em cidades holandesas, a tal ponto que

mesmo casas de boneca só eram consideradas completas quando incluíam armários de colecionador em miniatura, com minúsculas conchas marinhas e entalhes em gavetas do tamanho do polegar (id., p. 40).

Tanto esses armários quanto os *gabinetes de curiosidades* espelhavam a mentalidade de uma época preocupada em explorar e representar o mundo que se lhe apresentava então sob os signos do novo e da descoberta. Ao abrigar em seu interior, não textos, mas uma infinidade de elementos exóticos, tentando fazer as vezes de verdadeiras enciclopédias naturais, esses ambientes infundiam prazer e, principalmente, saber. Ao estudar esses espaços, José Neves Bittencourt chega a afirmar que as coleções ali contidas teriam passado por uma espécie de metamorfose: “de objetos de prazer/lazer [a] ferramentas indispensáveis para aquisição de conhecimento” (1997, p. 9). Por seu turno, Philipp Blom escreve que se começava então a aceitar “a idéia de que o mercado de peixes era um lugar melhor para adquirir conhecimentos do que uma biblioteca” (op.cit., p. 32). E que os pescadores saberiam discorrer mais e melhor

que qualquer manuscrito latino sobre as espécies raras e maravilhosas capturadas em suas redes (id., ib.).

Seja como for, tais espaços começam a constituir um modelo para a instituição que logo viria substituí-los, e que interessa mais a esta tese: o museu.

Fazendo a passagem da esfera privada à esfera pública, esse ambiente — regido por outros pressupostos, é verdade — mantém, de seus ancestrais, a avidez coletora e a ambição enciclopédica. O conhecimento que o museu podia propiciar não era mais apenas aquele dos fragmentos do passado ou das estranhezas do novo, do contato com dados inteiramente exteriores à experiência do homem europeu. Sua visada é outra: trata-se, agora, de colecionar peças que possam ser identificadas pelos que as vêem, como parte integrante de um universo de conhecimento.

A construção desse “verdadeiro mundo em miniatura” (Blom, P.: op.cit., p. 112), em que *tudo* estaria presente, é uma ambição que parece persistir em parte, mas também se espriar para outros setores. É assim que, no século XIX, o ato coletor vai sofrer uma certa delimitação imposta, principalmente, pela imperiosa necessidade do momento. Na análise que faz do “Relatório apresentado ao Rei [Luís Felipe], em 21 de outubro de 1830, por Guizot, ministro do Interior, sugerindo a criação do cargo de inspetor geral dos monumentos históricos da França”, Françoise Choay afirma que, para ele, “assim como para a maioria dos historiadores de seu tempo”, tal patrimônio já não mais contribui “para fundar um saber, aquele que é construído por sua disciplina, mas para ilustrar e com isso servir a um determinado sentimento, o sentimento nacional” (op.cit., p. 129).

Ao que tudo indica, porém, não se deixa de acreditar na capacidade que teriam as coleções de representar simbolicamente o mundo, e, assim, de ensinarem sobre ele. Mais que isso, passava-se a perceber sua capacidade de produzir memória, de contar história e

de fixar a ambas — memória e história — da melhor maneira possível, ou seja, visualmente.

Mas o trabalho de fixação exigia uma postura preservadora perante as coleções, postura esta completamente estranha ao ambiente exploratório dos antigos gabinetes. Como ressalta Blom,

Do lugar que ocupavam na vanguarda intelectual, questionando os limites e a própria qualidade do conhecimento humano, as grandes coleções de história natural e de história da arte que tinham se desenvolvido a partir dos velhos gabinetes se tornaram, pelo menos como tendência, profundamente conservadoras; instituições dedicadas à classificação e à representação, e à prevenção do declínio e da corrupção, tanto material como moral (op.cit., p. 143).

E era assim porque, nitidamente, não se tratava mais de surpreender ou de inovar, mas sim de instruir. Como escreve Bruno-Nassim Abouddrar, na introdução ao seu *Nous n'irons plus au musée*, algo, “para ser instrutivo, deve ter autoridade sobre a coisa acerca da qual instrui e sobre aquele que é instruído; ser estreitamente solidário aos valores e compromissos de uma sociedade” (2000, p. 11). O colecionador das épocas anteriores preocupava-se em enclausurar seus tesouros em gabinetes e armários, só facultando o acesso a tais maravilhas a poucos olhos muito bem escolhidos — por certo, alguma exibição era necessária, seja pelo prestígio que a coleção emprestava ao seu proprietário, seja pela possibilidade de expor o conhecimento do novo aos seus pares. E, aí, mantêm-se ainda as esferas de prestígio e de vaidade.

Nos museus, as coleções ficavam — e ficam ainda até hoje — expostas aos olhos de todos. Dentre as inúmeras motivações para o aparecimento desses espaços coletivos de reunião de coleções, a que se quer destacar aqui é a constituição e difusão de um patrimônio que não pertencia apenas a alguém em particular. Afinal, “os museus eram assunto nacional, e tinham um papel a desempenhar na formação e no aperfeiçoamento da nação” (Blom,

P.: op.cit., p. 146), tanto por meio de sua função patrimonial, quanto por meio de sua função didática.

É preciso assinalar, porém, que ser assunto nacional não significava conter acervos exclusivamente locais. Por um lado, porque as nações ocidentais sempre se apresentaram como herdeiras legítimas da civilização greco-romana; por outro, porque não se via problema algum em engordar esses acervos com elementos roubados de coleções de outros povos. Veja-se, por exemplo, a justificativa, que não deixa de ter um fundo nacional, de Jacques-Louis Barbier, em 1794, para o esvaziamento, pela França revolucionária, de coleções dos Países Baixos:

Essas obras de homens famosos devem encontrar a paz no coração dos povos livres; as lágrimas dos escravos não são dignas de sua grandeza, e a honra dos reis serve apenas para perturbar a sua paz. Essas obras imortais não devem continuar em terras estrangeiras; hoje elas chegam à mãe pátria das artes e do gênio, da liberdade e da igualdade, a República francesa (apud Blom, P.: op.cit., p. 140).

É ainda Bruno-Nassim Aboudrar quem destaca que, “historicamente, [a função patrimonial é] a primeira razão do museu [...] e também a mais próxima das principais tendências que continuam a mover nossas culturas ocidentais: o entesouramento, a memória, a história” (op.cit., p. 20).

Pelo menos etimologicamente, não é difícil perceber essa relação do patrimônio com a memória e a história. O sentido primeiro desse vocábulo — conjunto dos bens de família recebidos por herança — estabelece uma espécie de continuidade, uma vez que ressalta a transmissão, o legado dos antepassados recebido por um descendente. Note-se, contudo, que essa acepção está muito mais próxima do sentido de herança tal como propõe Jacques Le Goff, isto é, algo que se pode recusar ou ter de dividir, mas que não se pode compartilhar (cf. 1997, p. 429), e, portanto, é fácil associá-la às coleções particulares, aos armários e gabinetes de curiosidades que

ficaram com as famílias dos colecionadores e se perderam com o tempo.

O sentido de “bem comum de uma coletividade, de um grupo humano” que, num dicionário como o *Lexis*, da Larousse, aparece como o quinto do verbete “patrimônio”, é registrado pela primeira vez na língua francesa em 1829 (1977). Esse dado revela que os museus só vão adquirir sua razão de ser quando a herança passa a ser pensada como patrimônio de uma coletividade e assume uma importância maior em termos ideológicos. Nesse momento, mesmo os colecionadores particulares já não pensavam mais em deixar as suas coleções encerradas no estreito núcleo familiar, onde acabariam arrastadas pelas torrentes do esquecimento. Elas deviam passar de simples recolha a acervo, da mera exibição à ampla exposição. Afinal, o que se visava agora era a divulgação, para o maior número possível de pessoas, do cabedal contido naquelas instituições. E é precisamente nessa conjunção de *acervo recolhido para ser divulgado* que a idéia de patrimônio começa a se ligar à noção de algo a ser compartilhado.

Mas, como o simples fato de haver um patrimônio não bastaria para que as pessoas tomassem conhecimento de sua existência, e se sentissem suas herdeiras, era necessário que o museu desempenhasse ainda um outro papel. Nesse sentido, tal instituição se torna um dispositivo pedagógico bastante próximo do ideal enciclopédico, vocação que, aliás, já está presente na própria etimologia da palavra: museu, do grego *museion*, local onde residem as musas e, portanto, onde se podiam aprender as técnicas e as artes.<sup>24</sup>

Sua visada não será, no entanto, a das enciclopédias setecentistas, ocupadas em recolher todo e qualquer conhecimento

---

<sup>24</sup> O aspecto instrutivo tem tanto peso que, no futuro, segundo vaticínio de G. Brown Goode, ele próprio curador de um museu, essas instituições chegariam ao ponto de se tornarem “uma coleção de etiquetas instrutivas, ilustradas por espécimes bem selecionados” (Blom, P.: op.cit., p. 146).

acumulado pela humanidade ao longo de sua trajetória. Agora, o recorte seletivo vai estar centrado em tudo o que possa servir à consolidação da consciência de integração das sociedades nacionais.

Por ser destinada ao olhar, essa enciclopédia visual, feita de objetos concretos, podia ser mais eficaz que as de papel na transmissão desse conhecimento. Considerando-se o poder de convencimento que se atribui às imagens, seria de se esperar que uma coleção material funcionasse como uma espécie de biblioteca até mesmo para iletrados, porque se dá em presença, sem exigir a mediação da escrita.

Investido desse poder de convencimento, o museu se torna um dos lugares privilegiados para a consolidação da consciência de pertencimento a um grupo que compartilha as mesmas crenças, as mesmas tradições, os mesmos mitos de origem, a mesma memória, a mesma história. É o depositário e o conservador dos bens recebidos como herança por uma coletividade, ou seja, do patrimônio de uma nação. E vale lembrar, recorrendo mais uma vez a Jacques Le Goff, que o “patrimônio é o lugar natural e histórico de gênese e afirmação das identidades individuais e coletivas” (op.cit., p. 12).

Não sem razão é comum ver escolas levarem seus alunos em visita a museus. Afinal, como já se viu com José Veríssimo, a educação deve servir para difundir o patriotismo e ligar “os elementos heterogeneos da nação” (1890, p. XVI). Importa ressaltar, porém, que nessa concepção também está presente — embora nem sempre, ou quase nunca, explicitada —, a consciência de que esse sentimento não é espontâneo nem intrínseco; ao contrário, ele precisa ser trabalhado, muito bem construído e amalgamado, e, de preferência, ter fundações em suportes materiais para adquirir densidade. Daí a visita aos museus, entre outros recursos.

Assim, longe de apresentarem a imagem tumultuada e absurda que Paul Valéry aponta como característica desses espaços — chegando a chamá-los de “casa da incoerência”, porque “justap[õem]

produções que se devoram mutuamente” e “arruma[m] unidades de prazer incompatíveis sob número de matrícula e segundo princípios abstratos” (1923, p. 1291-1293) —, os museus surgem, não para abrigar *unidades de prazer*, mas sim para agregar bens coletivos que poderão desempenhar uma função comum exatamente por estarem reunidos, formando um bloco de significação.

Mais que os museus, os monumentos podem ser pensados como efetivos blocos de significação, agregados em torno de poucos elementos materiais. Neles, não há *verborragia* visual desnecessária; é como se os museus fossem romances, de trama longa e com diversas células temáticas, e os monumentos fossem contos que, segundo a definição proposta por Benedito Nunes, “concentra[ssem] num só episódio que lhe[s] serv[isse] de núcleo [...] as possibilidades da narrativa” (1989, p. 83).

Essa maior concentração é uma característica que foi e continua sendo explorada em prol da constituição do sentimento de nacionalidade, pois a simples interação do indivíduo com o monumento teria, supostamente, um impacto muito maior do que uma visita a um museu. A força simbólica daquele permite uma internalização quase imediata do que se veicula através de sua materialidade. Afinal, como frisa Françoise Choay, “A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva” (op.cit., p. 18). Mais uma vez, cabe a analogia com o conto, agora recorrendo a Julio Cortázar: o monumento venceria o indivíduo por nocaute, ao passo que o museu teria de vencer por pontos (cf. 1974, p. 152).

Sem dúvida é possível supor que os projetos de edificação desses condensados de memória levassem em conta os preceitos da arte retórica — que, na virada do século XVIII para o século XIX, ainda faziam parte das estratégias discursivas disponíveis —, transpondo aqueles edifícios imaginários, que serviam de *aide-mémoire*, do plano

mental para o plano físico. Assim, podiam ser vistos por todos, e os eventos que ali estivessem representados ficariam, em princípio, gravados sem esforço na memória de cada um.

Segundo Aleida Assmann, em seu *Construction de la mémoire nationale*,

a história dos monumentos permite compreender o que significa criar uma identidade coletiva por meio da vinculação a um passado comum e do comprometimento relativamente a uma memória comum (1994, p. 45).

O exemplo do Walhalla, o panteão dos heróis do espírito alemão, dá bem a medida da afirmação da autora. Inaugurado em 1842, concretizando uma idéia acalentada durante mais de vinte anos, já no pórtico ostenta a inscrição que, ao mesmo tempo resume o seu projeto: “Para que todo alemão saia daqui mais alemão e melhor do que quando aqui entrou” (id., p. 43).

Por ocasião da cerimônia de sua inauguração, o rei Ludovico I, da Baviera, fez um discurso que não deixa dúvidas quanto às intenções que o levaram a erigir tal monumento:

Que o Walhalla seja benéfico no sentido de reforçar e expandir o espírito alemão. Que todos os alemães, *quaisquer que sejam as suas origens*, sintam sempre a que ponto têm uma pátria comum, da qual podem se orgulhar, e que cada um contribua, na medida das suas forças, para a sua glorificação (*apud* Assmann, A.: op.cit., p. 42; grifos meus).

É possível perceber, na fala do monarca, a preocupação em salientar a existência de uma unidade — a pátria comum —, a despeito da diversidade efetivamente constatada. Mas, acima de tudo, importa destacar que a estrutura discursiva procura minimizar essa diversidade pondo-a entre vírgulas, na posição de *oração intercalada*, ou seja, aquela que algumas gramáticas definem como “orações que se acrescentam ‘à margem’ da frase, como esclarecimento, observação, ressalva etc.” (Cegalla, D.P.: 2005, p.

421). Com isso, não acarretariam alteração no sentido do período em que se inserem, caso fossem eliminadas, ou, pelo menos, é assim que são ensinadas, de forma um tanto simplista, na maioria dos colégios.

Considerando-se a importância significativa do *não-dito* discursivo, pode-se ver também nesta passagem a consciência de que os recursos do poder instituído podem até fundar um país, mas não uma nação. Para tanto, seria preciso angariar a adesão dos indivíduos que deveriam passar a acreditar que fazem parte, nos termos de Benedict Anderson, de uma mesma “comunidade imaginada” (1991). Em outras palavras, seria preciso fazer com que um grupo heterogêneo de pessoas, delimitado geográfica e politicamente, passasse a se considerar um *nós* em contraposição a outros tantos *nós* situados além de suas fronteiras, ou até mesmo dentro delas. Segundo Eric Hobsbawm, uma perfeita síntese dessa equação seria a célebre citação atribuída ao escritor e político Massimo d’Azeglio: “Fizemos a Itália; agora, precisamos fazer os italianos” (1983, p. 267)<sup>25</sup>.

Nesse sentido, nada impede que se leia o discurso de Ludovico I como uma tentativa de *fazer os alemães*, processo que, de uma maneira ou de outra, se reproduz, na época, em várias outras regiões do mundo ocidental, inclusive no Brasil. E, na base dessa noção de *pátria comum* está sem dúvida a difusão da idéia de um patrimônio compartilhado.

Enquanto espaço público de ostentação, os monumentos atuam por sua força simbólica, capaz de “ressuscit[ar] um passado que se encarna nos relevos, nos frisos, nas alegorias, nas figuras e nos nomes” (Assmann, A.: op.cit., p. 45), bem como pela reificação dessa memória que eles expõem e celebram, pois são lugares por excelência de comemoração. Mas, lembra ainda a autora, o gênero

---

<sup>25</sup> Bem semelhante seria a afirmação atribuída a Saint-Hilaire: “Havia um país chamado Brasil, mas absolutamente não havia brasileiros” (cf. Süsskind, F.: 1990, p. 21).

monumental se configura como instrumento político também por se prestar à constituição de mitos nacionais.

Dentre os tantos monumentos que se poderiam evocar, dois merecem destaque por representarem bastante bem os aspectos constitutivos desse “lugar de memória”, numa apropriação literal do conceito de Pierre Nora (1984). Por um lado, a visibilidade do feito, episódio ou herói a ser lembrado; por outro, a estreita vinculação entre a presença física do monumento e a identidade coletiva que ele ajuda a estabelecer ou a confirmar.

A cidade de Lisboa tem, como um de seus símbolos máximos, a Torre de Belém, apresentada como o local de onde partiam os navegantes portugueses para as suas viagens de descobrimento e conquista de novas terras. No entanto, em 1960, no âmbito das comemorações do quinto centenário da morte do infante D. Henrique, inaugurou-se o *Monumento aos descobrimentos*, uma caravela estilizada, contendo trinta e três figuras que representam os navegantes liderados pelo próprio infante, na sua feição mais tradicional, envergando o chapéu que caracteriza a sua imagem aos olhos de todos.

Ora, historicamente, a Torre de Belém seria um marco dessas viagens de navegação. Entretanto, por não conter os elementos simbólicos capazes de evocar a memória da epopéia lusitana, a construção manuelina parece não ter sido considerada suficiente. Foi preciso erigir um monumento que contivesse aquela condensação simbólica que torna visíveis, para os indivíduos, os eventos que a torre efetivamente representa. Como se isso ainda não fosse o bastante, o novo marco recebe uma denominação rigorosamente descritiva.

O segundo monumento a ser observado aqui é a coluna Vendôme, em Paris. Erguida, por ordem de Napoleão, no local da antiga estátua equestre de Luís XIV que havia sido derrubada durante a Revolução, a coluna de quarenta e quatro metros, além de conter

uma estátua do próprio imperador, é inteiramente recoberta por uma espiral em bronze representando cenas de suas vitórias militares. Mas sua capacidade de evocação não pára por aí: o bronze utilizado pelo escultor foi fundido dos canhões inimigos capturados na batalha de Austerlitz.

O interesse, porém, desse monumento está nas sucessivas transformações por que passa, acompanhando de perto as mudanças de regime ocorridas na França desde a Revolução até a segunda metade do século XIX. Se tanto a coluna quanto os baixos-relevos que a recobrem se mantêm intactos durante boa parte do Oitocentos, o mesmo não se dá com a figura que encima esse monumento: um Napoleão imperador cede lugar a uma bandeira com a flor-de-lis, no período da Restauração; mais tarde, na época conhecida como “Monarquia de Julho”, volta a figura de Napoleão I, envergando a casaca bem característica de sua imagem de militar; nos anos de 1850, por decisão de Napoleão III, e, portanto, quando da reedição do Império, esta é novamente substituída pelo *Caesar Imperator*, de Auguste Dumont, reprodução da estátua original, que mostra Napoleão I ostentando manto, coroa de louros e todos os atributos do poder imperial; finalmente, no momento da Comuna, já na década de 1870, tanto a estátua quanto a coluna foram derrubadas e, posteriormente, restauradas à custa do pintor Gustave Courbet, segundo consta.<sup>26</sup>

Observando-se os exemplos referidos, pode-se perceber que a relação entre o chamado monumento histórico e a própria história é muito mais complexa do que normalmente se acredita. Um bom ponto de partida para se refletir sobre esta questão é a seguinte afirmação de Aleida Assmann:

---

<sup>26</sup> Courbet teria incitado a multidão a pôr abaixo a coluna Vendôme, durante os tumultos de rua que caracterizaram a Comuna. Pelo menos, foi julgado por tal delito; seus quadros teriam sido penhorados para custear a restauração do monumento, e o artista acabou morrendo no exílio, na Suíça.

[...] os monumentos não são apenas o espelho de eventos históricos, são também instrumentos de uma política. [...] não se contentam em acompanhar os fatos históricos, eles também os precedem: são continuamente o *rebite* que reúne lembranças isoladas e expectativas muito precisas. Eles são, em parte, lembrança de um acontecimento passado, e, em parte, aspiração a algo que está por vir (id., p. 51; grifo meu).

No caso português, o que se vê é uma edificação contemporânea aos fatos e que, supostamente, guardaria estreita relação com eles, mas que é considerada incapaz de espelhá-los. A solução parece ser a construção de um outro monumento que, além de corrigir esse *defeito* de seu antecessor, reúne, visualmente, Sagres a Lisboa, condensando, com isso, duas realidades históricas e geográficas que não são necessariamente idênticas: o poderio naval da nação portuguesa e o seu poderio político e econômico, representado pelas chamadas grandes navegações e a expansão do império lusitano pelos quatro cantos do mundo.<sup>27</sup>

O Walhalla, não por acaso o objeto mais específico da afirmação de Aleida Assmann, pretende ser um monumento à unidade alemã num momento em que tal unidade ainda não existe. Trata-se, portanto, de um caso em que o monumento precede o evento a ser comemorado, o que, estritamente falando, seria um total contrasenso, uma vez que “o sentido original do termo é o do latim *monumentum* [...] aquilo que traz à lembrança alguma coisa” (Choay, F.: op.cit., p. 17-18).

Já a coluna da praça parisiense se presta a uma observação bem mais minuciosa. Se, por um lado, ela é a perfeita demonstração de que os monumentos podem ser instrumentos políticos; por outro, ela poderia, à primeira vista pelo menos, relativizar a força da afirmação de Assmann, mostrando que essas construções efetivamente acompanham os fatos históricos. Afinal, não é raro encontrar textos franceses que apontem os percalços por que passa a coluna

---

<sup>27</sup> Seria excessivamente especulativo lembrar que, nessa época, o país estava à beira da eclosão das guerras coloniais, e, portanto, correndo o risco — que efetivamente se confirmou — de perder o que restava de seu império?

Vendôme como um bom resumo da história de seu país no século XIX.

No entanto, acredito que as mudanças sofridas por esse monumento devem antes ser vistas como índice do processo seletivo que está por trás da constituição de qualquer memória. Alternam-se estátuas e bandeira, ao passo que os quarenta e quatro metros revestidos de bronze permanecem inalterados, revelando que, independentemente da forma de governo ou de seu representante, uma realidade maior devia se manter intocada: a nação francesa, feita também pelas suas guerras de conquista. Afinal, como escreveu Balzac, “a CIDADE DE PARIS tem o seu grande mastro todo em bronze, *esculpido de vitórias*, e por vigia Napoleão” (1834, p. 249; grifos meus). A presença do Bonaparte militar, durante o reinado de Luís Felipe, tem lá a sua coerência, uma vez que, nesse período de monarquia constitucional, o soberano se comprometeu a assumir o título de “rei dos franceses”, e não de rei da França. Nada mais natural, portanto, que preservar algo que era patrimônio de seu povo. O mesmo não se poderia dizer, contudo, dos dezesseis anos dos reinados de Luís XVIII e Carlos X, quando a bandeira com a flor-de-lis da Casa de Bourbon substituiu a estátua de Napoleão, mas conviveu pacificamente com os quarenta e quatro metros das suas glórias. Finalmente, a França definitivamente republicana restaura a coluna com a feição que esta tinha durante os períodos de império e que se mantém até hoje.

Os três casos observados provocam sem dúvida uma certa estranheza. *Estranheza* diante da aparente inutilidade de se avizinharem monumentos em honra do mesmo *fato*; *estranheza* diante do absurdo de se comemorar uma perspectiva que ainda não se configura como *fato*; *estranheza* diante das inúmeras transformações por que pode passar um monumento, algo a que geralmente se atribui a solidez e permanência do *fato* a que estaria vinculado. Mas, na verdade, o que motiva tal sensação é a concepção, um tanto

distorcida, que se tem dessas edificações, pensadas como a própria história se manifestando de maneira concreta e palpável. E história, na visão do senso comum, é um *continuum* real de causas e conseqüências; logo, só a existência da unidade alemã, por exemplo, justificaria a construção do Walhalla; assim como Napoleão e suas vitórias não deveriam ser eliminados uma vez que se trata de uma etapa concreta da história da França.

Mas, na verdade, não se deve esquecer que os monumentos atuam no campo da memória e, como frisa Margarida de Souza Neves, a relação entre esta e a história não se estabelece por identidade ou superposição; o que se tem é, antes, um *entrecruzamento* e uma constante *retroalimentação*:

É função da memória — como por certo também o é da história — estabelecer os nexos entre o passado, o presente e o futuro. E, se a memória *procura salvar o passado*, essa ação está longe de ser — como muitos parecem supor — um mero resgate, mas sim um processo direcionado a atuar no presente e a orientar os caminhos do futuro (2002, s/nº; grifos da autora).

Por outra perspectiva, quando se considera que o processo de constituição das realidades nacionais é calcado no modelo biológico — fala-se em nascimento, infância, juventude, desenvolvimento etc. das nações —, a reflexão de Gilberto Velho acerca da função da memória para o psiquismo individual pode trazer mais luz para essa questão.

Trabalhando com os três elementos que dão título a seu texto — memória, identidade e projeto —, o antropólogo demonstra a necessária inter-relação entre eles, inter-relação esta que se poderia resumir pela equação memória mais projeto é igual a identidade:

A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo. A consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações (1994, p. 103).

Em outras palavras, enquanto atividade retrospectiva, a memória é capaz de “fornece[r] os indicadores básicos [do] passado”. Por seu turno, o projeto funciona como *antecipação* programada de um eventual futuro. E, pela articulação dessas *amarras fundamentais*, o indivíduo tem condições de perceber a sua própria trajetória como uma linha de continuidade — embora nem sempre se dê conta de estar diante de um constructo — e de atribuir, assim, um significado às suas diversas ações que passam a funcionar como etapas sucessivas desse todo mais ou menos organizado e passível de permanente reelaboração (cf. id., p. 101-102).

Voltando à citação que serviu de ponto de partida para este encaminhamento, pode-se constatar que, em termos da nação, os monumentos se situam precisamente nesse ponto de conexão. Eles são, para usar o termo empregado por Aleida Assmann, os *rebites* — mas não os únicos, vale acrescentar — que permitem a articulação entre memória e projeto.

Mas não se trata aí, evidentemente, de um processo espontâneo. Tal processo exige a presença de agentes capazes de construir essa mecânica e de fazê-la funcionar. E a história é decerto um desses agentes, sem dúvida o mais relevante. Afinal, como escreve Manoel Salgado Guimarães, a razão mesma da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é o *projeto* de “defini[r] a Nação brasileira, *dando-lhe uma identidade própria*” (1988, p. 6; grifos meus).

É porém em outro texto do mesmo autor — “Memória, história e historiografia” — que se tem a verdadeira dimensão dessa função da história que, antes de mais nada, não é absolutamente limitada ao contexto brasileiro ou sequer dos demais países ditos pós-coloniais. Ao abordar a *centralidade* desta como disciplina a partir do século XIX, Manoel Guimarães aponta como um dos fundamentos responsáveis por tal modelo “uma consciência assentada na

possibilidade de realização utópica da História” (2003, p. 86). Caberia ao historiador apreender o “sentido e [o] movimento próprios” da realidade sobre a qual se debruça para, então, “indicar e sinalizar os desdobramentos futuros da História” (id., ib.). Com isso, é possível fazer um paralelo entre o processo analisado por Gilberto Velho com relação ao psiquismo individual e o papel da história no que diz respeito à constituição do Estado-Nação. Movendo-se tanto retrospectiva quanto prospectivamente, ela é capaz de recolher memória, mas também de criá-la, de traçar projetos, mas também de reformulá-los, e, por isso mesmo, de estabelecer identidades.

Para desempenhar essa função agenciadora, conta com a efetiva colaboração de outra disciplina: a geografia. Como destaca ainda Manoel Guimarães, a própria denominação do IHGB é um bom índice desse trabalho de cooperação no caso brasileiro:

Na verdade, cada uma dessas matérias forneceria os dados imprescindíveis para a definição do quadro nacional em vias de esboço; história e geografia enquanto dois momentos de um mesmo processo, ao final do qual o quadro da Nação, na sua integralidade, em seus aspectos físicos e sociais, estaria delineado (1988, p. 14).

É possível traçar aqui um segundo paralelo a partir da reflexão de Benedict Anderson, no último capítulo da sua obra já citada, exatamente no trecho intitulado “A biografia das nações”. No caso dos indivíduos, a fotografia, “a mais peremptória de toda uma mesma acumulação moderna de evidências documentárias” (op.cit., p. 204), é um dos instrumentos considerados mais confiáveis em termos de identidade. Graças a ela, uma pessoa é capaz de se *ver* em diversas etapas da vida, e de perceber a si própria como uma única *identidade* em todos esses momentos.

Já no caso das nações, caberia aos mapas desempenhar essa função de *representação visual*, definindo contornos territoriais e estabelecendo nitidamente o traçado das fronteiras. Assim também uma nação poderia *ver* a sua imagem física — até mesmo em

diversas etapas da sua trajetória biográfica — e reconhecer aí a sua *identidade*.

A despeito do caráter científico geralmente atribuído à atividade cartográfica, caráter este que lhe confere ainda uma autoridade supostamente incontestável, o mapa é uma representação simbólica que, como lembra Philippe Rekacewicz, “convida [o indivíduo] a visualizar”, não apenas o desenho em escala minúscula de territórios por vezes imensos, mas também, no caso de coleções cartográficas, “as evoluções territoriais, econômicas e políticas” de países e continentes (2002, p. 5).

O que se dá a ver, porém, longe de ser a reprodução fiel da fisionomia do território desenhado, seria, antes, segundo a formulação de Henri Châtelain, ainda no início do século XVIII, “um auxílio fornecido à imaginação através dos olhos” (apud Black, J.: op.cit., p. 45)<sup>28</sup>. E, ao que tudo indica, tal auxílio foi eficaz até mesmo para cartógrafos e cosmógrafos, pois, como escreve Philip Curtis, a partir da observação de mapas do Brasil, do Descobrimento ao século XIX,

Até o surgimento do mapeamento aéreo e via satélite, muito do interior [do país] era um mistério para os cartógrafos. Eles compensaram essa falta de informações precisas com uma atraente mistura de especulação e um ocasional toque sem restrições de ficção (2002, p. 29).

O que se tem aí é um verdadeiro exercício de *preenchimento de lacunas* que, no entanto, não se fará necessariamente apenas por meio da especulação e do uso da imaginação. Ao longo dos séculos, inúmeras foram as expedições enviadas por governantes, ou simplesmente patrocinadas por eles, com o intuito de se obter mais elementos para a confecção de cartas tanto marítimas quanto

---

<sup>28</sup> A passagem é tirada do prefácio ao *Atlas historique*, de Henri Abraham Châtelain, publicado em Amsterdã, no ano de 1705.

terrestres. Sem dúvida, a melhor síntese dessa atividade é a que propõe Benedict Anderson:

Desde a invenção do cronômetro por John Harrison, em 1761, tornando possível o cálculo preciso das longitudes, toda a superfície curva do planeta foi submetida a um traçado geométrico que inseriu mares vazios e regiões inexploradas em quadrados milimetrados. A tarefa de, por assim dizer, “preencher” os quadrados devia ser realizada por exploradores, topógrafos e pelas forças armadas (op.cit., p. 173).

Por outro lado, essa representação está sujeita a convenções e implica, portanto, seleção dos elementos a serem ali inscritos, o que significa que também um mapa é baseado em escolhas, em inclusões e conseqüentes exclusões. Com isso, ele cria visualmente uma realidade que é, na verdade, apenas um ponto de vista que privilegia alguns aspectos em detrimento de outros.

Não será, pois, de surpreender que o mesmo Benedict Anderson arrole os mapas, juntamente com os recenseamentos e os museus, como as “três instituições de poder” que terão importância capital na constituição dos Estados pós-coloniais (op.cit., p. 163); assim como Jeremy Black frisa o peso que tem a atividade cartográfica para o imperialismo britânico durante o Oitocentos (2005, p.108-ss.). Isto porque, ao construir algo que é percebido como uma *realidade inconteste*, os mapas contribuem para reforçar, ou mesmo impor, imagens e idéias que se pretende destacar.

Em “História e cartografia. Notas para uma leitura desconfiada da representação cartográfica e seu território”, Hélión Póvoa Neto aponta vários casos que bem demonstram esse estreito vínculo entre cartografia e poder político — e/ou religioso —, ressaltando como uma das estratégias de poder a tendência de se pôr em posição de destaque as direções a serem enfatizadas. Assim, os “mapas árabes chegavam a colocar [...] o Sul, direção de Meca, para cima”, a despeito de qualquer convenção (1988, p. 187). Mais adiante, em sua argumentação, corrobora essa idéia quando observa que a falta de

familiaridade do indivíduo comum com outras formas de projeção que não as devidamente canonizadas — por exemplo, o mapa-múndi ao qual estamos todos acostumados, e que traz a Europa como centro geográfico — faz com que qualquer outro traçado pareça estranho, ou até mesmo errado, a seus olhos.

É precisamente porque a representação cartográfica encerra “a potencialidade [...] de despertar a atenção para determinadas possibilidades de percepção da realidade espacial” que ela foi “utilizada de forma eficiente, pelos diversos regimes políticos, também como forma de despertar o sentimento nacionalista e de reforçá-lo” (id., p. 190).

E o Brasil é um bom exemplo desse procedimento, já que, se não fossem os mapas, a expressão *gigante pela própria natureza*, usada para defini-lo na letra do Hino Nacional, não faria necessariamente sentido.

Não é à toa que José Veríssimo, no livro já citado, *A educação nacional*, vai exaltar essa forma de representação gráfica como uma das maneiras de difundir o nacionalismo, pois considera que este só é possível quando se conhece a história e a geografia pátrias. Em suas palavras: “o conhecimento do paiz em todos os seus aspectos, que todos se podem resumir em dous — geographico e historico — é a base de todo o patriotismo esclarecido e previdente” (1890, p. 102).

No entanto, o primeiro desses aspectos se encontrava, segundo o autor, em situação ainda mais crítica do que o segundo, pois “si, graças ao benemerito Visconde de Porto Seguro possuímos, embora incompleta, uma historia geral nossa, ainda se não suscitou um brasileiro para nos dar uma geographia do Brazil” (id., p. 102).

E, ao que se sabe, o ensino dessa disciplina era considerado um dos meios privilegiados para a difusão do sentimento nacional, como bem demonstra a proliferação dos atlas e dos mapas murais que se verifica na Europa do século XIX (cf. Black, J.: op.cit., p. 97-122). Nitidamente convencido dessa importância, Veríssimo propunha

que, para que a geografia pudesse “ser um elemento de educação nacional e um estímulo ao patriotismo”, urgia tratar da elaboração de mapas brasileiros que não mostrassem o país “obscuramente perdido n’uma de regra detestavel carta da America do Sul” (1890, p. 99). Isto porque, além de ser “rarissima [...] uma escola em que se encontr[asse] um mappa geographico [mural], e certamente não ha[via] nenhuma que possu[isse] um globo”, nas mãos dos escolares brasileiros só eram vistas cartas estrangeiras que traziam as divisões administrativas, as bacias fluviais, o relevo etc. dos principais países europeus, mas não do Brasil (cf. id., p. 96 & 99).

Em resumo, José Veríssimo sugere que se reforme “o nosso ensino geographico, especialmente o da geographia patria”, pois “do conhecimento que d’ella tivermos depende igualmente a nossa afeição e prendimento por ella” (id., p. 107). E propõe ainda que se elabore e adote um “livro de leitura, verdadeiramente brasileiro, [...] com descrições, noticias e illustrações geographicas, [para] completar e constantemente recordar o ensino do mestre e do manual” (id., p. 111).

Embora não sejam as únicas, todas as práticas e instituições aqui observadas são capazes de desempenhar a tarefa de constituir um patrimônio, seja ele mais ou menos material. E, através de um processo pedagógico que ultrapassa em muito o sistema educacional, é possível persuadir os indivíduos de que tal patrimônio lhes pertence, e fazê-los sentir-se, assim, herdeiros da mesma mãe pátria. No resumo da conferência apresentada na École Nationale des Chartes, intitulada “*De Guizot à Malraux: les monuments historiques, un projet national*”, Jean-Michel Leniaud afirma que “a lista dos prédios tombados constitui uma espécie de *crestomatia* do patrimônio nacional” (2002, s/nº; grifo meu). Tal afirmação poderia por certo ser reformulada, pensando-se no sentido do próprio termo escolhido pelo conferencista (coleção de coisas úteis a serem

aprendidas): o patrimônio, em suas diversas formas, constitui uma verdadeira crestomatia para o estabelecimento das nacionalidades.

É precisamente nesse projeto que aposta Goethe quando aceita o convite de Friedrich Niethammer, então inspetor de ensino na Baviera, para a elaboração de um “livro nacional”, verdadeira “bíblia literária”, que viria a substituir a antiga Bíblia cristã que já havia deixado de ser “um denominador comum” para todos os membros da sociedade (Niethammer, F. I.: 1808, *apud* Assmann, A.: op.cit., p. 31). Tal livro deveria ser um *manual obrigatório*, destinado a formar caráter, atuando sobre a massa inculta com o intuito de modelá-la. Para cumprir o seu papel de pedagogo popular, esse *Volksbuch* tinha de ser representativo de toda a nação, apagando as suas diferenças; exaustivo em sua reunião; e, finalmente, monumental na forma, o que significa que devia ser denso, com uma apresentação importante (*in octavo*), possuir grande durabilidade e impor-se pela massa (cf. id., p. 32-33).

De acordo com a descrição minuciosa de tal projeto, o *Volksbuch* alemão nada mais seria que a transposição, para o papel, das práticas e instituições de que se tratou neste capítulo. A um só tempo coleção, museu, monumento e mapa cultural; uma antologia da nação, portanto.

A mesma estrutura antológica está presente no livro de leitura proposto por José Veríssimo, livro que deveria ser brasileiro “pelos assumptos, pelo espirito, pelos autores trasladados, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que o anim[asse]” (1890., p. 6).

Tais projetos monumentais não chegaram a se concretizar. Ao longo do Oitocentos, porém, o que se vê, em praticamente todos os países da Europa e das Américas, é o seu estilhaçamento em inúmeras realizações setorializadas, que buscavam dar conta das diversas áreas que configurariam uma cultura nacional. As antologias literárias são sem dúvida fragmentos desse projeto maior, na medida em que, como propõe Hugo Achugar,

constituíram uma espécie de suporte — um dos vários suportes — sobre o qual as classes letradas vinculadas ao projeto de Independência e fundação dos Estados-Nação da América Latina reformularam/propuseram/construíram o imaginário coletivo dos seus respectivos países (1998b, p. 44).