

XVI SEMINÁRIO de pesquisa do programa de pós-graduação em ESTUDOS LITERÁRIOS

TRABALHOS COMPLETOS (2015)

Apoio



UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

**XVI SEMINÁRIO DE PESQUISA
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

20 e 21 de outubro de 2015

TRABALHOS COMPLETOS

Juliana Santini
Vivian Carneiro Leão Simões
Daniel Ricardo Vícola
(Orgs.)

ISBN 978-85-8359-028-6

XVI Seminário	Araraquara	p. 1- 498	2015
---------------	------------	-----------	------

XVI SEMINÁRIO DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Realização

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenação do PPG – Estudos Literários

Juliana Santini (Coordenadora)

Brunno V. G. Vieira (Vice-Coordenador)

Assessoria

Seção Técnica de Pós-Graduação FCLAr/UNESP

Comissão Organizadora

Juliana Santini
Brunno V. G. Vieira
Aparecido Donizete Rossi
Marco Aurélio Rodrigues

Vivian Carneiro Leão Simões
Daniel Ricardo Vícola
Gabriele C. Borges de Moraes

Comitê Científico

Adalberto Luis Vicente (UNESP)
Aparecido Donizete Rossi (UNESP)
Brunno V. G. Vieira (UNESP)
Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)
João Batista Toledo Prado (UNESP)

Juliana Santini (UNESP)
Karin Volobuef (UNESP)
Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP)
Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP)
Rejane Cristina Rocha (UFSCar)

Comissão de Trabalho (Organização e monitoria)

Juliana Santini
Brunno V. G. Vieira
Marco Aurélio Rodrigues
Vivian Carneiro Leão Simões
Daniel Ricardo Vícola
Beatriz Torres
Claudimar da Silva
Felipe Carmargo Mello
Gabriele Borges de Moraes
Giovanna Guimarães

Jéssica Angeli
Joana Borges Junqueira
Jonatan Smith
Manoelle Gabrielle Guerra
Moacir Faber Calarga
Nathália Scotuzzi
Sérgio Perassoli
Stéfano Stainle
Raimara Menezes

Editoração (Caderno de Resumos e Trabalhos completos)

Juliana Santini
Vivian Carneiro Leão Simões
Daniel Ricardo Vícola

Escritório de Pesquisa

Selma Chiareli
José Luis Freza

Diagramação

Vivian Carneiro Leão Simões

Impressão

Gráfica UNESP
Dario G. Pessoa de Azevedo
José Luiz Mem

* A revisão gramatical e os conteúdos veiculados pelos textos destes *Trabalhos completos* são de inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (16. : 2015 : Araraquara, SP)

Trabalhos completos do XVI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / XVI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários; Araraquara, 2015 (Brasil). – Documento eletrônico. - Araraquara : FCL-UNESP, 2015. – Modo de acesso: <<http://www.fclar.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu/estudos-literarios/publicacoes/>>.

ISBN 978-85-8359-028-6

1. Literatura. 2. Pesquisa. 3. Pós-graduação. I. Título

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da FCLAr – UNESP.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	6
ÍNDICE DE AUTORES.....	9
COMUNICAÇÕES.....	11
DESCRIÇÃO DE PROJETOS DE PESQUISA.....	342

Apresentação

O Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, grande evento anual do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, chega à sua décima sexta edição. Neste ano, voltando às suas origens, o Seminário, em versão concentrada, buscou ater-se ao estreitamento das relações entre docentes e discentes centrando atenção nos debates de projetos desenvolvidos pelos alunos de primeiro ano do programa, cursos de Mestrado e Doutorado, e na apresentação de comunicações de alunos do Programa em fase mais avançada de pesquisa, proporcionando a todos profícua oportunidade de discussão e aprimoramento de seus trabalhos e ideias.

O XVI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários contou, assim, com 9 mesas de debates de projetos de pesquisa, 15 sessões de comunicações e com a conferência de abertura do evento intitulada “*De quando são as histórias que hoje se contam?*”, proferida pela Professora Doutora Tânia Pellegrini, da UFSCAR. O Seminário de 2015 ainda inaugurou uma preciosa parceria com o P.E.T. Letras – Programa de Educação Tutorial do Curso de Letras da FCLAr/UNESP, que viabilizou a presença dos escritores convidados Marcelino Freire e Ronaldo Correia de Brito para a realização de uma instigante Roda de autores, mediada pela Professora Doutora Juliana Santini da FCLAr/UNESP.

Para compor as Mesas de Debates de Projetos de Pesquisa e Sessões de Comunicações, além dos professores do PPGEL da FCLAr/UNESP, o Seminário recebeu ainda professores convidados oriundos de diversas instituições do estado, como UFSCar, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro Universitário Barão de Mauá e do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce) da UNESP, Campus de São José do Rio Preto.

O evento, como de praxe, contou com ampla divulgação impressa, e também pela rede mundial de computadores, seja por meio da página oficial do Programa no domínio da FCLAr/UNESP, pelo endereço <http://www.fclar.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu/estudos-literarios>, seja por meio do grupo *Pós-Graduação em Estudos Literários – FCLAr*, do Facebook, em que foram disponibilizadas informações sobre o evento.

Na ocasião do evento, foi publicado um volume digital, intitulado *Caderno de Resumos*, disponibilizado *on line* em <http://www.fclar.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/StrictoSensu/EstudosLiterarios/caderno-de-resumos.pdf> e agora vem a lume a publicação dos *Trabalhos Completos* de todos os participantes que submeteram seus textos à Comissão organizadora, acessível pelo link <http://fclar.unesp.br/#!/pos-graduacao/stricto-sensu/estudos-literarios/publicacoes/>, a partir desta data.

A publicação do *Caderno de resumos* do evento agrega a programação completa, além dos resumos dos projetos de pesquisa debatidos e das comunicações apresentadas. É importante apontar que essas últimas foram selecionadas pela Comissão Científica do evento, que abriu chamada pública de trabalhos e, após o recebimento de todas as propostas, realizou o processo de avaliação e de seleção a partir dos seguintes critérios: adequação da proposta; apresentação de objetivos, metodologia e possíveis resultados; redação clara e adequação da linguagem apresentação à norma culta padrão. O volume dos *Trabalhos Completos*, por sua vez, reúne os textos completos das comunicações apresentadas pelos alunos-expositores, convidados a enviar os artigos para publicação, com prazo determinado para entrega, em data posterior ao evento; e possui ainda uma seção dedicada à recolha dos textos de *Descrição do Projeto de pesquisa em andamento* enviados pelos alunos-ingressantes quando da sua inscrição no evento.

Há dezesseis anos o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários busca criar espaços de diálogo entre os discentes e os docentes dos cursos de Mestrado e Doutorado da FCLAr/UNESP por acreditar que é desse intercâmbio de ideias e experiências que se desenvolve o verdadeiro espírito acadêmico. O Seminário de pesquisa do Programa de Pós-Graduação tornou-se, por isso, um tradicional e aguardado momento de reflexão, consolidando cada vez mais a sua importância no cenário acadêmico nacional.

O Seminário de Pesquisa busca avaliar o aluno em dois estágios distintos da sua pesquisa: na fase inicial, em que ainda estão em discussão questões como metodologia, bibliografia e córpus; e numa fase posterior, em que a pesquisa já pode ser avaliada pelas amostras de resultados.

Aos alunos-ingressantes cabe participar das *Mesas de debates*, nelas são apresentados os projetos de pesquisa aos colegas do curso, bem como a uma banca de debatedores, geralmente formada por membros convidados de outras instituições acompanhados por professores do Programa, que debatem a exposição, assinalando problemas de interpretação, argumentação, metodologia, referências bibliográficas. Para tanto, os alunos-ingressantes elaboram os textos de

sua apresentação e os enviam, antecipadamente, aos debatedores, para que também estes elaborem os textos de sua intervenção.

As *Mesas de debates*, uma vez mais, revelaram-se importantes, na medida em que possibilitaram a criação de um espaço de discussão dedicado ao o tema que orientava a composição de cada *Mesa*. Como tem ocorrido nos anos anteriores, buscando privilegiar o aprofundamento dos debates, a Comissão Organizadora procurou formar sessões que agregassem entre dois e quatro trabalhos, o que se mostrou muito produtivo, dada a possibilidade que debatedores e alunos tiveram para se estender na conversa sobre cada trabalho.

As *Sessões de Comunicação* foram reservadas àqueles alunos cujas pesquisas encontravam-se em estágio mais avançado e, por isso mesmo, que poderiam já apresentar resultados de análises, coletas de dados e leituras.

A publicação destes *Trabalhos Completos* reflete o peso da participação da comunidade científica, de docentes e de discentes, bem como o interesse de profissionais diversos ligados às áreas de Letras e Estudos Literários, os quais interagiram durante os dois dias de Seminário em debates e trocas acadêmico-científicas contínuos. Esse quadro de envolvimento científico traduziu-se num número expressivo de comunicações e debates de projetos de pesquisa, 36 comunicações e 26 projetos de pesquisa debatidos – o que simboliza a participação praticamente unânime dos alunos-ingressantes e um bom número de alunos-expositores –, trabalhos que nos permitiram preencher integralmente a agenda durante os dois dias de intensas atividades.

Esperamos que o Seminário tenha podido cumprir sua meta de aproximar interesses, campos de reflexão e subáreas diversas de especialidade e também esperamos que este volume possa ser útil e, efetivamente, represente um panorama do conhecimento científico das variadas áreas que tiveram representação nas atividades realizadas durante o evento, de forma a tornar-se um referencial para os leitores.

Vivian Carneiro Leão Simões
Daniel Ricardo Vícola

COMUNICAÇÕES

Alessandro Yuri Alegrette	11
Audrey Castañón de Mattos	22
Camila Pinto de Sousa	34
Carlos Rocha	45
Carolina Piovam	56
Cristovam Bruno Gomes Cavalcante	65
Daniel Rossi	77
Daniela Manami Mippo	87
Danielle de Aurélio Martinez	96
Débora Cristina de Moraes	107
Emerson Cerdas	117
Evelyn Mello	126
Ewerton de Oliveira Mera	134
Gabriele Cristina Borges de Moraes	140
Isabella Midena Capelli	147
Isafas Eliseu da Silva	156
Jaqueline Vansan	165
Joana Junqueira Borges	174
João Francisco Pereira N. Junqueira	183
Júlia Mara Moscardini Miguel	190
Kelli Mesquita Luciano	201
Larissa Cristina Thomann	212
Leandro Dorval Cardoso	222
Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier	229
Lívia Mendes Pereira	240
Luis Eduardo Veloso Garcia	252
Mariana Peixoto Pizano	263
Marília Gabriela Malavolta	271
Marina Lourenço Morgado	277
Natalia Helena Wiechmann	286
Natália Pedroni Carminatti	295
Patrícia Aparecida Antonio	303
Rafhael Borgato	314
Raquel de Vasconcellos Cantarelli	321
Ricardo Gomes da Silva	330
Roseli Deienno Braff	337

DEBATES DE PROJETOS DE PESQUISA EM ANDAMENTO

Aline Maria Jeronymo	343
Bruno Darcoletto Malavolta	348
Carina Zanelato Silva	356
Carlos Eduardo Monte	365
Clarissa Navarro Conceição Lima	374
Cristiane Nascimento Rodrigues	379
Daniel de Assis Furtado	384
Daniel Ricardo Vícola	391
Islene França de Assunção	400
Jessica Romanin Mattus	406
Leonardo Vicente Vivaldo	412
Lívia Maria Zocca	419
Luís Cláudio Ferreira da Silva	422
Luisa Fernandes Vital	428
Marcela de Oliveira Gabriel	433
Mariana Alves de Faria	437
Marina Bariani Trava	440
Marina Venâncio Grandolpho	445
Naiara Alberti Moreno	449
Nathalia Sorgon Scotuzzi	459
Pedro Barbosa Rudge Furtado	463
Rubia Alves	471
Sérgio Gabriel Muknicka	475
Sérgio Ricardo Perassoli Junior	480
Thais de Souza Almeida	485
Vivian Carneiro Leão Simões	490

COMUNICAÇÕES

OS ELEMENTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA E AS RESSONÂNCIAS DO GÓTICO NA NARRATIVA *STEAMPUNK* DE *A MÁQUINA DIFERENCIAL*

Alessandro Yuri Alegrette
D-PG-FCLAr/UNESP, FAPESP
alealegrette@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (FCLAr/UNESP)

Introdução

A ficção científica passou por um gradativo processo de transformação e mudança nos séculos XIX e XX. Este gênero misturou-se a outros estilos (aventura, gótico, novela de cavalaria, fantasia) dando origem a novas vertentes. No início dos anos oitenta, surgiu um novo tipo de literatura derivada da ficção científica. Chamada *ciberpunk*, ela possibilitou a exploração de vários temas que remetem ao mundo moderno. Quando falamos de “*cyberpunk*”, estamos nos referindo ao uso sem critérios éticos de tecnologias avançadas que provocam abruptas mudanças na sociedade.

Neuromancer (1983), considerado o marco inaugural da literatura *cyberpunk*, se passa em um futuro não determinado, descrito com contornos pessimistas, em que as grandes corporações internacionais exploram e utilizam os avanços tecnológicos para propósitos escusos e reduzem os seres humanos a criaturas híbridas e mecânicas. Essa obra escrita pelo autor norte-americano William Gibson, também se destaca por sua prosa pós-moderna, vulgar e irônica em sua confluência de citações, intertextos, colagens e paródias da cultura pop e da própria história da ficção científica (AMARAL, p. 314, 2003).

Podemos afirmar que o *ciberpunk* como expressão literária transgrediu às convenções da escritura de livros do gênero de ficção científica e descreveu o ambiente tecnológico, de modo a apontar sua influência nociva sobre o modo de vida dos habitantes das grandes cidades. Posteriormente, a década seguinte foi marcada pelo aparecimento do *steampunk* que também tem suas origens na ficção científica.

Mas, como definir o que é *steampunk*. É um estilo visual, um subgênero da FC ou um gênero com regras próprias? Quando tentamos definir o que é *steampunk* nos deparamos com uma multiplicidade de significados. Além disso, o *steampunk* no âmbito da literatura, mistura-se facilmente a outros gêneros, todos eles filiados à fantasia. Elementos de *steampunk*, tais como a

descrição de invenções tecnológicas inusitadas, infiltram-se amplamente no campo das artes, aparecendo de forma destacada em filmes, tais como **A Bússola de Ouro**, **As aventuras de James West**, **Hellboy** e sua sequência **Helboy: O Exército Dourado**, **A invenção de Hugo Cabret**, e nas histórias em quadrinhos a exemplo de **A Liga Extraordinária**, de Alan Moore.

Assim, o *steampunk* surgiu para criar um contraponto com o *cyberpunk*. Enquanto o *steampunk* enfoca os avanços na área da Tecnologia em uma época passada alternativa, *cyberpunk* explora a manipulação de inventos científicos em um futuro distópico e desumanizado. Mas, entre essas duas vertentes literárias da ficção científica, podemos traçar um ponto de convergência: em ambas as invenções tecnológicas tendem a provocar danos irreparáveis para a humanidade.

Também é importante enfatizar que, assim como o *cyberpunk*, o *steampunk* como expressão literária destaca-se por seu aspecto transgressivo, – o termo *punk*, nesse sentido pode ser traduzido como rebeldia. Dessa forma, a chamada literatura *steampunk* é criada a partir da reformulação e subversão de elementos composicionais encontrados no *cyberpunk*, e seu marco inaugural é **A Máquina Diferencial** (1991), um romance inovador escrito por William Gibson e Bruce Sterling.

1. A relação de proximidade entre *A máquina diferencial* e os romances científicos do século XIX

Uma das principais características da literatura *steampunk* é a minuciosa descrição de inventos extraordinários. Nas histórias ambientadas no universo *steampunk* encontraremos máquinas, equipamentos e veículos que alteram profundamente o dia a dia dos habitantes das grandes metrópoles. Grande parte das obras de *steampunk* é ambientada em uma Era Vitoriana situada em uma realidade alternativa. A escolha desse período histórico não é aleatória. Vale lembrar que essa época ficou conhecida pelo aparecimento de importantes estudos científicos, tais como **A Teoria da Origem das Espécies** (1859), de Charles Darwin e também pela fabricação de equipamentos de grandes dimensões que visavam facilitar as atividades de trabalho, muitos deles movidos a vapor, - vem daí o termo *steam* (vapor).

Esse contexto histórico, em que se destacam muitas descobertas nos campos da Ciência e da Tecnologia, permite estabelecermos uma relação de proximidade entre a narrativa *steampunk* e os romances científicos. Mas, antes que possamos fazer isso, torna-se necessário explicarmos o surgimento do termo ficção científica. A denominação de gênero “ficção científica” apareceu pela primeira vez somente em 1929, quando o norte-americano Hugo Gernsback chamou de “ficção científica” um tipo de literatura de forte apelo em recursos científicos e tecnológicos, cujo único propósito era de divertir os leitores (CAUSO, 2003, p. 51).

Ou seja, ficção científica é uma expressão relativamente moderna que procura definir um gênero que, posteriormente, também daria origem a outras vertentes (*space opera*, ficção científica *hardware*, ficção científica distópica, ficção científica apocalíptica, etc.), se espalharia em outra forma de expressão artística (o cinema) e se tornaria muito popular no século XX. Por outro lado, os romances científicos ou *scientific romances*¹ são escritos no século XIX e tem grande aceitação entre os leitores.

Dentre os autores que se dedicaram a esse tipo de literatura, dois deles destacaram-se por sua criatividade e também pela capacidade de imaginar a existência de invenções que se assemelham a equipamentos, máquinas e até mesmo tipos de aeronaves e veículos que são usados no tempo atual na exploração científica: Jules Verne (1828-1905) e H. G. Wells (1866-1946).

Ambos, cada um em seu estilo, são considerados os criadores da ficção científica como expressão literária. Enquanto Verne baseou-se em estudos e avanços científicos, procurando criar obras mais verossímeis que visavam transmitir para os leitores vastos conhecimentos nas áreas da Tecnologia, Mecânica, Física e da Biologia Marinha, Wells enfatizou o aspecto fantástico da Ciência, investindo na elaboração de histórias mirabolantes que tratavam de eventos extraordinários, tais como viajar no tempo e a invasão do planeta Terra por seres alienígenas vindos do planeta Marte, com a intenção de colonizá-lo.

Mas, apesar da exploração diferenciada dos elementos da ficção científica há um ponto de convergência, no que se refere a forma de escrita dos autores: Verne e Wells em seus livros descreveram inventos tecnológicos que desafiam as leis da natureza. Como podemos esquecer uma cena de **Vinte mil léguas submarinas** (1870), obra escrita por Verne, na qual ocorre a surpreendente aparição do submarino ultramoderno *Náutilus* que percorre à superfície e o fundo do oceano, quase sempre em alta velocidade. Sobre a importância dessa invenção no romance, Rodrigo Lacerda comenta:

Como um autêntico personagem, as diferentes facetas do submarino dão-lhe um caráter mutável, que não é apenas uma coisa ou outra. Suas viagens são porta de entrada para o nosso futuro, sobretudo para o futuro científico, mas são também uma viagem ao passado, uma recapitulação da fragmentária experiência humana, desde os tempos do reino perdido de Atlântida até a presente ação. Além de um prodígio da ciência, ou de uma cápsula essencial da civilização, ele é um valor mais alto, em sua busca pelos conhecimentos dos segredos da natureza. (LACERDA, 2011, p. 13)

¹ Uso a expressão inglesa *romance* para definir um tipo de narrativa, na qual são descritos acontecimentos fantásticos que não poderiam existir no mundo real, tais a aparição de um polvo gigantesco (*Vinte Mil Léguas Submarinas*) ou a existência de seres bestiais e canibais (os *molocks* de *A Máquina do Tempo*).

Também não podemos deixar de mencionar outra maravilha tecnológica, capaz de romper as barreiras do tempo e do espaço, que aparece de forma destacada no enredo de **A Máquina do Tempo** (1895), de Wells. Em seu prefácio sobre essa obra, Braúlio Tavares explica o funcionamento desse tipo de veículo futurista e destaca seu tema principal que estabeleceu os novos rumos da ficção científica:

A história da ficção científica considera o livro de Wells um marco pelo fato de que pela primeira vez a viagem no Tempo deixa de depender de recursos fantasistas clássicos (um sonho, uma visão mágica, uma poção mágica, um hibernação prolongada, um transporte involuntário por meios desconhecidos) para instituir modestamente, a possibilidade de um mecanismo controlado por um passageiro, que assim pode deslocar-se na direção que quiser, parando onde bem entender, e retornando ao ponto de partida quando lhe for conveniente, Um automóvel para viajar no tempo, em outras palavras. (TAVARES, 2010, p. 08)

Assim, Verne e Wells por meio de suas criações inovadoras contribuíram de forma significativa para popularização da ficção científica, baseando-se em experimentos e teorias desenvolvidas por estudiosos e cientistas do século XIX. A influência de ambos os autores sobre o *steampunk* pode ser comprovada, uma vez que uma característica específica desse gênero é a minuciosa descrição de máquinas, equipamentos e veículos que se configuram como maravilhas tecnológicas. O enfoque dado às invenções que são criadas pelo uso da Tecnologia e também a partir dos conhecimentos em Mecânica também é encontrado no enredo de **A Máquina Diferencial**. Em muitas passagens do romance destaca-se o aparecimento de inventos que chamam nossa atenção por sua aparência peculiar, de contornos fantásticos.

Starling e Gibson demonstram criatividade e inventividade na maneira como os descreve. Um dos mais instigantes, o cinétopo que faz lembrar o cinematógrafo, – precursor do projetor cinematográfico e inventado no final do século XIX -, é capaz de projetar imagens, de modo a produzir um efeito semelhante ao da realidade virtual:

Acima da cabeça, o cinétopo embaralhou-se, formando uma imagem colorida, o leão da Grã-Bretanha e uma espécie de touro de chifres longos. Os animais confraternizavam sob estandartes cruzados, a *Union Jack* e a bandeira do Texas com sua única estrela, ambas radiantes em vermelho, branco e azul. Houston ajustava algo atrás do púlpito. Um pequeno espelho de palco, Sybill supôs, para que pudesse verificar o cinétopo atrás de si enquanto falava, sem se perder.

O cinétopo voltou ao preto e branco, as partículas da tela tremeluzindo, fileira por fileira, como dominós caindo. A imagem de um busto surgiu em linhas dentadas e matizadas: a testa calva e alongada, sobrancelhas espessas, nariz largo entre as suíças eriçadas que escondiam as orelhas. A boca fina era fina, a fenda do queixo erguida. Logo depois, abaixo da figura, as palavras: GENERAL SAM HOUSTON. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 48)

Em outra passagem da obra, destacam-se veículos chamados *gurneys* que são movidos à vapor. Um deles, chamado ironicamente de Zéfiro, - nome de uma entidade sobrenatural da mitologia greco-romana que controla os ventos -, causa uma imediata reação de estranheza em Edward Malory, um dos protagonistas do romance:

Ele conclui, num primeiro instante de surpresa, que a coisa seria um barco, seu casco escarlate absolutamente suspenso entre um par de rodas enormes. Rodas motrizes, ele notou ao se aproximar; o latão polido dos pistões desaparecia nas aberturas suavemente alargadas da estrutura ou casco de aparência insubstancial. Não era um barco; antes lembrava uma gota d'gua, ou um enorme girino. Uma terceira roda, muito pequena e vagamente cômica, estava fixada num suporte giratório na ponta da longa cauda afunilada.

Ele decifrou o nome pintado em preto e dourado ao logo da proa bulbosa, abaixo de uma extensão curva de vidro delicadamente moldada por chumbo: *Zéfiro*. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 90)

Apesar de sua configuração bizarra, esse veículo demonstra ser uma extraordinária invenção durante uma corrida de *gurneys*, descrita no livro como uma modalidade de esporte muito apreciada pelos londrinos:

O *Zéfiro* sacudiu numa impossível explosão de velocidade. Passou deslizando pelos outros *gurneys* com absurda facilidade, tal escorregadia semente de abóbora espremida entre um indicador e um polegar. Na curva do primeiro quilômetro, a uma velocidade bastante espantosa, oscilou visivelmente sobre duas rodas; na última volta, atingiu uma sutil elevação, ficando o veículo com um todo perceptivelmente no ar. As grandes rodas motrizes repeliam o solo com discreta nuvem de poeira e guincho metálico; foi apenas nesse momento que Malory percebeu a enorme multidão nas arquibancas mergulhara em silêncio mortal. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 109)

Assim, o aspecto mais instigante e inovador de **A Máquina Diferencial** é demonstrado na maneira detalhada como Bruce Sterling e William Gibson criam uma Era Vitoriana “futurística”, na qual destacam-se os avanços e descobertas científicas. O elemento central da trama do romance, – o conteúdo misterioso de uma certa caixa que acionaria a máquina diferencial -, revela ser o que foi chamado pelo cineasta Alfred Hitchcock de “*Mcguffin*”, ou seja, é somente uma espécie de artifício para prender a atenção do leitor. Por outro lado, esse invento que dá o título à obra suscita questionamentos nos leitores.

É importante esclarecer que existiu um projeto criado pelo matemático inglês Charles Babbage (1791-1871) visando a construção da verdadeira máquina diferencial. Babbage expressou o desejo de criar um aparelho tecnológico sofisticado, capaz de realizar complicados cálculos. No entanto, por razões não muito bem explicadas, esse projeto foi cancelado pelo Governo Britânico. No romance de Gibson e Sterling existe uma aura de mistério envolvendo o funcionamento da

máquina diferencial que se mantém intacta até seu desfecho. No enredo da obra, é sugerido que a criação dessa invenção causou uma profunda transformação na vida dos habitantes da cidade de Londres. Em alguns trechos do livro, alguns personagens demonstram a impressão de que suas vidas estão sendo monitoradas e controladas por meio de algum tipo de misterioso mecanismo – uma proposição que estabelece uma relação de proximidade entre **A Máquina Diferencial** e **1984**, clássico da ficção científica distópica, de George Orwell, publicado pela primeira vez em 1949.

Também, em várias passagens do livro de Gibson e Sterling é sugerido que, se a máquina diferencial cair nas mãos erradas, ela pode tornar-se uma poderosa arma capaz de provocar drásticas mudanças no cenário político mundial e espelhar o medo e o pânico entre os ingleses. Neste aspecto, a obra tem pontos de intersecção com uma forma literária, em que é criada uma contínua atmosfera de terror: o romance gótico.

2. O aspecto gótico de *A máquina diferencial*

A literatura *steampunk*, assim como a ficção científica, é criada a partir de uma mistura de vários gêneros, muito populares no século XIX, destacando-se dentre eles, o gótico. Assim, em **A Máquina Diferencial** podemos encontrar alguns elementos que remetem ao romance gótico. No entanto, no livro de Gibson e Sterling não existem descrições de castelos mal-assombrados ou o aparecimento de criaturas sobrenaturais, tais como monstros, fantasmas e vampiros.

Para que possamos entender melhor a configuração da estética gótica em **A Máquina Diferencial**, temos que relacioná-la ao contexto histórico, social e científico desse período. Durante a Era Vitoriana, os habitantes de Londres sofreram com os efeitos nocivos provocados por seu desenvolvimento industrial acelerado e também pela proliferação em larga escala de diversos tipos de graves doenças, principalmente, a sífilis que, gradativamente senão fosse tratada de forma adequada, poderia causar o “apodrecimento” de algumas partes do corpo humano. Além disso, Londres foi assolada, por uma série de violentos crimes que ocorriam com frequência nos bairros mais pobres.

Dessa forma, os receios e temores não se materializam mais em espaços fechados e claustrofóbicos, mas se manifestam dentro do ambiente doméstico ou nas ruas da cidade. Fred Botting explica essa mudança de *locus*:

The modern city, industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption. Scientific discoveries provide the instruments of terror,

and crime and the criminal mind present new threatening figures of social and individual disintegration². (BOTTING, 1996, p.114)

Assim, o gótico caracteriza-se pela existência de vários tipos de ameaça de caráter sexual ou criminal. Os perigos e horrores passam a existir em locais de Londres envolvidos pelo *fog (névoa)* sob a forma de assassinos insanos e misteriosos.

No capítulo intitulado “Sete Pragas” de **A Máquina Diferencial**, um dos personagens, o paleontologista Edward Mallory não consegue esconder sua apreensão diante do aspecto sinistro e decadente dessa grande metrópole:

Era um cansaço da própria cidade de Londres, do puro aspecto físico da cidade, da perpetuidade de seu pesadelo, dos pátios, dos arcos, das casas enfileiradas, dos becos, das pedras cobertas de névoa e dos tijolos enegrecidos pela fuligem. Uma náusea diante dos toldos, uma sordidez nos batentes, a feiura dos andaimes amarrados uns nos outros por cordas; uma horrível preponderância dos postes de luz e dos postes de armação de granito, de casas de penhores, armarinhos e tabacarias. A cidade parecia estender-se em torno deles como impiedoso abismo de tempo geológico. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 281)

Mallory durante uma missão é obrigado a percorrer o bairro de *Whitechapel*, considerado um “antro de degenerados”, que serviu de cenário para os brutais crimes praticados por um criminoso popularmente conhecido como Jack, o estripador. Ele demonstra uma reação que mistura medo e repulsa, quando é atacado por moradores do local, todos eles descritos, com características negativas que denotam sua natureza degenerada:

Mallory viu de imediato que aqueles eram tratantes da pior categoria. O primeiro, um jovem cruel com o rosto que lembrava massa suja, com um casaco seboso e calças de veludo cotelê, tinha um gorro de pele asqueroso puxado para baixo, mas não o suficiente para esconder o corte de cabelo de prisioneiro. O segundo, um brutamonte de trinta anos e cinco anos, usado um chapéu alto, enrijecido de sebo, calça xadrez e botas de amarrar com ponta de latão. O terceiro era atarracado, de pernas tortas, com calças de couro até os joelhos, meias sujas e um longo cachecol que cobria a boca, dando várias voltas.

Em seguida, precipitaram-se do interior de uma loja de ferragens saqueada dois aliados – jovens grosseiros, indolentes, relaxados, com largas camisas curtas e calças apertadas demais. Carregavam armas improvisadas, um ferro de plissagem e um atizador de um metro de comprimento. Itens caseiros, mas inesperadamente cruéis, nas mãos de bandidos. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 281-282)

Também neste capítulo é enfatizada a existência de um cheiro pútrido que emana das águas do rio Tâmsa, - um evento real causado por uma falha no sistema de esgoto da cidade-, que contribui de forma significativa para reforçar a instauração de uma atmosfera opressiva de terror:

² “A cidade moderna, industrial, escura e labiríntica é o *locus* do horror, da violência e da corrupção. As descobertas científicas fornecem os instrumentos do terror, e o crime e a mente criminosa criam novas figuras ameaçadoras de desintegração social e individual.” (minha tradução)

Havia ali potente odor nauseabundo, fedor cloacal, como o do vinagre queimando, e por um momento Mallory imaginou que o miasma emanava da própria multidão, das fissuras pendentes de seus casacos e sapatos. Havia uma intensidade subterrânea, uma química feroz profundamente enterrada de cinzas quentes e gotejamentos sépticos, e então ele percebeu que aquilo devia estar sendo trazido por êmbolos, de algum modo forçado a sair das entranhas de Londres por meio dos exaustores abaixo. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 126)

Também nessa época, as mulheres que queriam direitos iguais aos dos homens, possuíam conhecimentos científicos ou exerciam livremente sua sexualidade, eram consideradas aberrações da natureza. Vistas sob a ótica do “conceito científico” de “Nova Mulher”, elas tornavam-se criaturas monstruosas e ameaçam a continuidade da supremacia do poder masculino no âmbito da sociedade inglesa.

Vale lembrar que obras inseridas no gótico do século XIX, tais como **Great God Pan** (1890), de Arthur Machen e, principalmente **Drácula**, de Bram Stoker (1897) promoveram o que podemos chamar de “demonização da mulher”, associando-a a perversão sexual e a morte. No livro de Stoker, as vampiras são retratadas como agentes da degeneração física e mental, evocando assim os sintomas nefastos da Sífilis. Elas sugam aos poucos a vida dos homens, deixando-os fracos e envelhecidos.

Em uma passagem de **Drácula**, Jonathan Harker exprime uma reação de intenso horror diante da possibilidade de ser novamente atacado por esses seres diabólicos e também conclui com alívio que sua noiva Mina, por estar de acordo com os padrões morais vigentes à época, é uma mulher virtuosa:

Estou sozinho no castelo com aquelas mulheres horríveis. Argh! Mina é uma mulher; e nada há em comum. São demônios saídos do próprio inferno! Não vou ficar aqui sozinho com elas. Tentarei escalar o castelo e chegar mais longe do que até o momento tentei. Levarei comigo uma deste ouro, pois posso precisar dele mais tarde. Talvez eu encontre uma saída deste lugar terrível.

Então para casa! Para o trem mais próximo e mais rápido! Para desse lugar maldito, desta terra maldita, onde o demônio e sua prole ainda caminham com pés humanos. (STOKER, 2010, p. 283)

Em **A Máquina Diferencial**, a “Nova Mulher” está representada na figura de Florence Russel Barlett. Esta personagem descrita com contornos vilanescos, possui amplos conhecimentos em Química e deseja promover uma radical mudança nos costumes e hábitos dos habitantes de Londres. Devido as ideias radicais de Barlett e, principalmente sua predileção pelo uso de venenos para exterminar seus inimigos, ela é vista por Mallory como uma criatura abjeta e muito perigosa:

A palestrante, brandindo uma haste de ébano com ponta de giz, intimidava as pessoas sentadas com uma voz de estridente, mas cautelosamente controlado,

fanatismo. A estranha acústica do salão improvisado distorcia suas palavras como se estivesse falando através da pele de um tambor. Parecia uma excêntrica palestra sobre a parcimônia, pois ela depreciava “o veneno do álcool” e sua ameaça ao “espírito revolucionário da classe trabalhadora”. Sobre a mesa, havia frascos, grandes garrafas empalhadas com tampa de vidro, cheios de bebida. Rótulos traziam a caveira com os ossos cruzados entre uma porção de diversos frascos de destilação, tubos de borracha vermelha, gaiolas de arame e bicos de gás de laboratório. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 303)

Embora, não seja capaz de provocar reações de terror entre os vitorianos, outra personagem feminina, Augusta Ada Byron (1815-1852) – filha de George Byron, um dos expoentes do movimento romântico inglês-, também representa a “Nova Mulher”. Conhecida como a “Rainha das Máquinas”, por ter ajudado Babbage a criar um invento tecnológico, uma atividade essencialmente “masculina”, ela é vista como uma mulher excêntrica, “nervosa” e propensa a sucumbir ao vício do jogo. Defeitos que, de acordo com o pensamento científico propagado à época, revelam a degenerada natureza de Ada:

Apesar do posicionamento meticuloso da câmera, a estranha roupagem não favorece Lady Ada, e seu rosto dá sinais de tensão. Lady Ada tinha quarenta anos e um anos no final de 1855, quando este daguerreotipo foi tirado. Pouco tempo antes, havia perdido alta soma de dinheiro em Derby, embora seus prejuízos no jogo, de conhecimento comum entre os amigos íntimos, pareçam ter ultrapassado a perda de quantias maiores, muito provavelmente extorquidas.

Ela é a Rainha das Máquinas, a Feiticeira dos Números. Lord Babbage a chamava de “Pequena Da”. Não exerce função formal no governo, e o breve florescimento de seu gênio matemático ficou para trás. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 110)

Também na trama de **A Máquina Diferencial** destaca-se um tema que tem suas origens em **Frankenstein** (1818), uma importante obra do gótico do século XIX e também considerada o marco inaugural de um gênero que, posteriormente, seria conhecido como ficção científica: os avanços da Ciência que podem ameaçar à continuidade da humanidade. Este romance de Mary Shelley, uma mulher muito à frente de sua época, e interessada em teorias científicas, tem seu principal enfoque na criação de um ser artificial que após ser rejeitado por seu criador, o estudante de Ciências Naturais, Victor Frankenstein, decide destruí-lo.

Assim, esse tema instigante e assustador ao mesmo tempo, essencial para o surgimento de **Frankenstein**, é retomado e enfatizado no enigmático trecho final do romance de Gibson e Sterling:

Não é Londres... sim praças espelhadas do mais puro cristal, as avenidas são relâmpagos atômicos, o céu um gás super-resfriado, enquanto o Olho persegue a própria visão através do labirinto, saltando fissuras de energia que não são causa, contingência, acaso. Fantasmas elétricos são lançados à existência, examinados, dissecados, iterados infinitamente. (GIBSON; STERLING, 2015, p. 428)

Podemos entender o epílogo do livro como o triunfo das invenções tecnológicas sobre os seres humanos. A misteriosa máquina diferencial torna-se uma espécie de “entidade viva” que reduz os indivíduos à condição de criaturas artificiais, aprisionadas em uma realidade virtual criada e controlada por ela, - o Olho que tudo vê é uma referência dos autores a **O chamado de Cthulhu** (1926), conhecido conto de horror, de H. P. Lovecraft. Assim, a humanidade é reduzida a um simulacro. Os seres humanos e as grandes metrópoles somente existem virtualmente. “O mundo” e a “realidade” são somente partes integrantes de uma espécie de cinétopo gigantesco.

Como pode se ver, Gibson e Sterling retomam e atribuem uma nova roupagem para alguns elementos importantes do romance gótico do século XIX. Os principais temas desse gênero, tais como a ameaça de degeneração física e mental e as consequências desastrosas provocadas pela má utilização de recursos da Ciência e da Tecnologia aparecem de forma marcante no enredo de **A Máquina Diferencial**, acentuando seu aspecto metafórico. Dessa forma, a obra de Gibson e Sterling encontra ressonância no tempo atual, em que importantes avanços científicos e tecnológicos são vistos com desconfiança e cautela.

3. Considerações finais

Quando o romance de Gibson e Sterling foi lançado, nem mesmo os autores sabiam que estavam criando um novo tipo de literatura que seria chamada de *steampunk*. No entanto, eles admitem que **A Máquina Diferencial** traz três referências do fundamento desse novo tipo de ficção: aeronaves gigantes, computadores de latão e excêntricas roupas íntimas femininas (STERLING, 2015, p. 435). Na obra, também se destaca a peculiar forma de narração, que se torna taquigráfica em alguns trechos. No posfácio escrito para uma edição especial do livro, Sterling explica que todos os eventos narrados em sua trama são contados pela perspectiva de um narrador onisciente, muito diferentes de outros.

Chamado de “Narratron”, ele é uma espécie de supercomputador que somente entra em estado de existência consciente, próximo ao desfecho. Para Sterling (p. 432, 2015), o romance é uma longa aventura narrativa feita a partir da composição e decomposição de diferentes tipos de texto. Neste aspecto, **A Máquina Diferencial** avança para a hipótese de que as máquinas sejam capazes de adquirir um tipo de inteligência, possibilitando a elas realizarem atividades que até então somente poderiam ser executadas pelos seres humanos, tais como elaborar e escrever um texto literário.

Após a publicação de *A Máquina Diferencial*, surgiram outras obras inovadoras na literatura *steampunk*, tais como **Perdido Street Station** (2000), de China Miéville. Ambientado em um

universo fantástico, futurístico e distópico, com forte influência dos contos de Lovecraft, o romance de Miéville propõem a discussão de temas importantes, tais como a desigualdade social, o preconceito e a intolerância a indivíduos pertencentes a diferentes etnias, e novamente alerta sobre os perigos existentes no uso indevido de novas tecnologias.

Atualmente, podemos encontrar vários textos de *literatura steampunk* com grande aceitação entre os leitores, escritos por autores brasileiros. Dentre eles, destaca-se **O Baronato de Shoah: a Canção do Silêncio**, de José Roberto Vieira e publicado em 2011 pela Editora Draco. Dessa forma, o *steampunk* sinaliza os novos rumos da criação literária, e também contribui de forma significativa para lançamos um olhar diferenciado sobre o processo de escrita romanesca na época atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Adriana. “A potência do imaginário de *Neuromancer* nas origens da cibercultura”. Posfácio. In: GIBSON, William. **Neuromancer**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2003.

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996.

GIBSON, William; STERLING, Bruce. Posfácio. In: GIBSON; STERLING. **A Máquina Diferencial**. Tradução de Ludimila Hashimoto. São Paulo: Aleph, 2015.

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1850**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LACERDA, Rodrigo. Apresentação. In: VERNES, Jules. **Vinte mil léguas submarinas**. Rio de Janeiro: Jahar, 2012.

STOKER, Bram. Drácula. In: _____ **Frankenstein, Drácula, o médico e o monstro**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TAVARES, Braúlio. Prefácio. In: WELLS, H G. **A Máquina do Tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

O SILÊNCIO NA OBRA DE TEOLINDA GERSÃO

Audrey Castañón de Mattos
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
audreymattos@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (FCLAr/ UNESP)

Da estreia a *Os anjos*: o silêncio pressentido

Examinando a fortuna crítica de Teolinda Gersão, pretendemos investigar as leituras acerca de sua escrita no tocante à tratativa do silêncio na obra. Neste trabalho, examinamos a crítica sobre as publicações até o ano 2000, que compreendem os romances **O silêncio**, de 1981, **Paisagem com mulher e mar ao fundo**, de 1982; o diário ficcional heterodoxo **Os guarda-chuvas cintilantes**, de 1984; os romances **O cavalo de sol**, de 1989, **A casa da cabeça de cavalo**, de 1995 e **A árvore das palavras**, de 1997; a novela **Os teclados**, de 1999, e o livro de contos **Os anjos**, de 2000.³ Além disso, procuramos registrar o lugar privilegiado nas letras portuguesas dessa que se destaca como uma das mais inovadoras vozes femininas do Portugal pós-25 de abril de 1974 (ORNELAS, 2004, p. 112)⁴, escritora que, no final do século XX, ajudou a promover “a emergência do feminino e [questionar] lugares tácitos sócio-culturais” por meio de uma escrita que, sem pressupor um essencialismo feminino, expõe “cenas reprimidas e relegadas” (LEAL, 2007, p. 2) pela “escrita oficial da história dos homens” e questiona “lugares prontos da cultura” (HELENA apud LEAL, 2007, p. 2),

Em seu artigo “Um encontro através das palavras”, Jorge Vaz de Carvalho (2002, p. 40) aponta dois “motivos primordiais” na ficção de Teolinda Gersão. Um deles é a tentativa das personagens femininas de estabelecer um diálogo profundo com os homens, esforço entendido pelo autor como “metonímia do empenho feminino num pacto afetivo revitalizador”. O outro motivo primordial é justamente aquele que se opõe ao primeiro: a recusa do homem, por medo, de participar do diálogo.

Tendo em vista o primeiro romance de Teolinda, **O silêncio** (de 1981), Carvalho (2002, p. 40) considera que o percurso ficcional da escritora é inaugurado como “jogo sobre as possibilidades combinatórias da língua” e (jogo de) “sedução imaginativa entre autor e leitor”; o “jogo de

³ Em 1982 também foi publicado o infantil *História do homem na gaiola e do pássaro encarnado*, mas não faz parte do corpus de nenhum dos críticos estudados neste capítulo.

⁴ “Teolinda Gersão is [...] one of the most innovative female voices of Portugal in the decades following the 25 April 1974 revolution.” (ORNELAS, 2004, p. 112, tradução nossa).

imaginação” lançado por Lídia, personagem-narradora do romance de estreia, tem a dupla finalidade de ajudá-la a encontrar-se a si mesma ao dar sentido a sua história pessoal por meio da representação dessa história e “atrair o companheiro para o diálogo amoroso, elemento fundamental da sedução”. Para o estudioso (2002, p. 40), essa atividade lúdica dá-se em dois planos; no da diegese, com o discurso da história que reorganiza o passado e procura estabelecer “um plano superior de vida afetiva” e no plano extradiegético, por meio de um jogo entre autor e leitor em que o primeiro trama cativar o segundo em “sua rede de palavras, através de estruturas verbais que captem o real e renovem os processos de expressão [...]”. Para o autor, essa “criação regeneradora” supõe “o estímulo da leitura e a consecução de um modelo operatório inovador”.

A atividade lúdica a que se refere o autor, tanto no plano diegético quanto fora dele, pode ser entendida, a nosso ver, como tentativa de superação da incomunicação e das barreiras que se interpõem ao diálogo franco, o que, no âmbito de nossa investigação corresponde à superação do silêncio, entendido não somente como ausência de sons ou de palavras, mas também como incapacidade de se atingir um entendimento mútuo proveniente da troca dialógica. O próprio sentido de troca, nesse contexto, é prejudicado pela ausência do entendimento, que reduz qualquer conversa a mero trânsito de palavras entre duas ou mais pessoas.

Assim como Carvalho destaca a renovação dos processos de expressão na escrita de Teolinda Gersão, Flávio Leal (2007) entende que essa escrita se dirige para o que Roland Barthes conceitua como “textos escrevíveis”, isto é, aqueles que questionam o “paternal modelo representativo” e a “mímesis da representação” em oposição aos “textos legíveis” ou de “plural modesto” (BARTHES apud LEAL, 2007, p.2) que representam “o esperado pela voz do poder e da cultura dominante ocidental” (LEAL, 2007, p. 2). Assim sendo, para Leal, o texto de Teolinda Gersão torna-se “escrevível” na medida em que nele “o masculino e o feminino se debatem e se mesclam, discutindo o espaço preconcebido e estipulado do sujeito na cultura ocidental”, frustrando uma “sociedade leitora dominada por um prisma masculinizado [que impõe] o silêncio autoritário às vozes do sujeito feminino em busca do seu lugar na história” (LEAL, 2007, p. 2).

Comparando as escritas de Teolinda Gersão e de Clarice Lispector, Flávio Leal (2007, p. 3) entende que aspectos da narrativa clariceana, elencados por Lúcia Helena em seu **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector, podem ser relacionados à obra de Teolinda. Dentre esses aspectos, destacamos aqueles que se vinculam mais de perto com nosso estudo, por se referirem à capacidade da obra em questão de “criar uma forma de escrita nômade” que, juntamente com “o sujeito e a história sofre a mutação típica das alegorias”; “promover a articulação entre escrita e leitura, provocando o leitor a agenciar sentidos”; “estabelecer complexos canais de

intercomunicação entre a forma antiga de escrever (legível e de plural modesto) e o novo projeto de escrita que ela cria (em que se tematiza uma cosmogonia que reatualiza e desestabiliza o sentido da verdade, da identidade e da origem do homem no mundo)”; e de apresentar ao leitor a “questão fundamental” de que o texto literário não é espelho nem da realidade nem de seu autor.

Esses aspectos, que bem caracterizam a escrita de Teolinda Gersão, indicam a sua vocação para um experimentalismo que, embora devedor às inovações trazidas pela modernidade estética em meados do século XIX, trilha, inovando-o, o caminho do questionamento de paradigmas, de verdades sedimentadas e, principalmente, o caminho que põe em xeque a integridade e a objetividade e, mesmo, a realidade do eu. Nesse sentido, voltando à análise de Jorge Vaz de Carvalho de **O silêncio**, em que afirma que a personagem Lídia ficcionaliza sua trajetória pessoal visando reorganizar-lhe o sentido para, ao mesmo tempo, encontrar-se a si mesma e atrair o parceiro para o diálogo amoroso, deduzimos que o questionamento das bases em que temos assentada a noção de realidade é levado a cabo no interior da ficção e se projeta para fora dela em direção ao leitor, espécie de duplo de Afonso no jogo de palavras realizado no e pelo romance – a “sedução imaginativa entre autor e leitor” de que fala Carvalho (2002, p. 40). Esse leitor-duplo pode, entretanto, reagir de modo diverso ao de Afonso, personagem que, retomando Carvalho, não aceita o pacto ficcional proposto por Lídia por considerá-lo “uma distorção inaceitável da verdade” e atém-se à “lógica dicotômica verdade-mentira”, justamente aquela que o “discurso criativo” pretende por em dúvida (CARVALHO, 2002, p. 41).

Assim, da mesma forma que, diante da ameaça de incomunicabilidade, Lídia “desvia o diálogo do passatempo da conversação” – entendido como algo cotidiano, automático, sóbrio, tranquilo – “para a tensão verbal que obriga o parceiro a participar na troca de mensagens num plano superior, não autotélico” (CARVALHO, 2002, p. 40), o romance recusa o modelo paradigmático da narrativa, ignorando a linearidade temporal e, por conseguinte, a sequência lógica e até mesmo, em alguns momentos, o nexos causal entre as cenas, resultando numa obra que aparentemente se recusa ao público e que remete aos princípios da “arte pela arte”. Na verdade, tal obra nada tem de autotélica, pois, da mesma forma que Lídia com Afonso, entrega-se à tentativa de provocar o leitor envolvendo-o na tensão do jogo de palavras com o qual procura despertar-lhe um ceticismo saudável que o fará questionar a realidade tal como lhe é apresentada.

É ainda Carvalho quem aponta o “jogo de poder” como outra chave de leitura da obra de Teolinda Gersão. Segundo o autor, o duelo entre as personagens, que se exprime também como “jogo de palavras”, caracteriza, no interior da obra, os encontros entre homem e mulher ou o embate “entre o silêncio (ou a conversação vulgar) e a palavra [...]; o discurso lógico-racionalista ou

paternalista contestado pelo imaginativo-onírico; a agressão da censura combatida pela subversão do segredo.” (CARVALHO, 2002, p. 42). A ideia de que a obra de Teolinda lida com uma tensão entre forças é compartilhada, de modo ligeiramente diverso, por José N. Ornelas (2004, p. 115), para quem os romances da autora (até então publicados⁵) se erigem em torno do conflito entre uma força impositiva e repressiva, geralmente representada pelo Estado, pela família, ou pelo sistema patriarcal, e outra, figurada em geral como personagem-protagonista, que procura minar o poder impositivo por meio de ações transgressivas. Jane Rodrigues dos Santos (2004) entende que, “em termos temáticos, suas obras falam de universos ficcionais nos quais desfilam personagens [...] que lutam para não serem tragados por uma ordem aprisionadora, mascarada nos aspectos mais elementares do cotidiano”; outros críticos fazem considerações semelhantes, embora, em geral, localizem o cerne desses conflitos no confronto homem-mulher ou, em termos mais amplos, entre o masculino e o feminino (COELHO, 1984; MAGALHÃES, 2002; ZAMBONIM, 2002; DUARTE, 2005).

Nesse posicionamento convergente, destaca-se o fato de que o problema do silêncio ronda os dois lados envolvidos nos confrontos de que falam os críticos. Seja o silêncio imposto pela regra, pelo autoritarismo ou pelos condicionamentos histórico-sociais, o silêncio submisso, de um lado ou, ainda, a transgressão silenciosa, de outro. José Ornelas (2004, p.113), por exemplo, concebe **O silêncio** como uma obra que focaliza a preocupação em dar voz às mulheres e às pessoas desprovidas de direitos sociais. Para ele, a opção da personagem Afonso pelo uso objetivo – e limitado – da linguagem, em oposição à forma imaginativa proposta por Lídia, reflete sua incapacidade para questionar o real, servindo-se da linguagem unicamente para expressar a ordem social (e, a nosso ver, reforçá-la).

Nessa mesma linha de argumentação, Carvalho (2002, p. 44) avalia que a crise de comunicação entre Lídia e Afonso tem lugar porque Afonso centra-se “no aspecto pragmático da comunicação, eliminando os elementos e motivos e a plurissignificação”. Dessa forma, Afonso impede que proliferem as “anomalias semânticas” que geram “sentidos ambíguos ou ocultos, que fazem da linguagem figurada uma linguagem cheia de segredos, como que fingida.” Assim, Afonso toma por unívoca a “verdade lógica”, segundo a qual o conhecimento intelectual coincide absolutamente com a realidade exterior: “Destituída da comunicação emotiva, de audácia relacional, da plurivocidade que associa linhas de pensamento e valores variados, a de Afonso é uma *fala* sem paixão” (CARVALHO, 2002, p. 44, grifo do autor).

⁵ Até o ano 2003, quando foi publicado o volume de contos *Histórias de ver e andar*.

A essa comunicação pragmática Carvalho denomina “silêncio”. Para ele, as “formas do silêncio masculino” se concretizam, no interior da obra de Teolinda Gersão, na “recusa de estabelecer comunicação, reprimindo à partida a função primária da língua” ou “o uso platônico das palavras como mero passatempo”, recusa que mantém a personagem masculina “defendid[a] do poder transfigurador da palavra.” (CARVALHO, 2002, p. 43).

Eduardo Prado Coelho (1984), por sua vez, no artigo “A seda do lenço”, um estudo sobre o primeiro romance da autora, compara o discurso da personagem Lídia aos círculos de Clarice Lispector em **Perto do coração selvagem**, cuja personagem, Joana, considera que cada acontecimento é independente, contém uma verdade que se acaba ao fim de uma situação porque é a verdade exclusiva daquele momento. Entretanto, diz essa personagem, é possível reinventar-se, “reinaugurar-se” a cada círculo que, como os que se veem na água, são cada vez maiores e mais envolventes. Coelho utiliza a imagem clariceana do círculo relacionando-a, embora fechada, a um “modelo feminino de abertura” em oposição à linha reta (sinal de ordenação), “forma masculina da clausura”: “[...] devagar irei pensando coisas que o mais leve movimento modifica, uma escrita sobre a água, movimentos da água” (GERSÃO apud COELHO, 1984).

Embora não de forma declarada, a leitura de Coelho indicia sua percepção do uso pragmático que o ser masculino, representado em **O silêncio** por Afonso, faz da linguagem, em oposição ao uso criativo que transcende a realidade sensível para atingir um patamar onírico de criação verbal. Daí o jogo ficcional empreendido por Lídia ser entendido por Carvalho (2002, p. 46) como forma de a personagem desdobrar-se entre a existência real e a “memória imaginativa”, colocando em “jogo relacional” a diversidade do eu:

Contar-se no modo ficcional é ainda mais coerente, pois, sendo a realidade fenomenológica irrecuperável, a memória fluida e o eu vário, o discurso de representação, que pertence ao universo imaginário, não anula a verdade dos fatos, enquanto lhes acrescenta o encanto dos contos. Lídia não se conta como ela-mesma outrora, mas como ela-outra imaginada.

Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 78), que estabelece dois eixos caracterizadores da escrita de Teolinda Gersão – denominados “o signo do gato e do cavalo” e “por virtude do muito imaginar” – explora, no segundo, o que ela chama de “a força utópica do sonho” que, a nosso ver, relaciona-se com esse viés criativo da linguagem sobre o qual se tem referido até aqui. Magalhães, cujo *corpus* compreende desde o romance inicial até **Os anjos**, publicado em 2000, recorre ao sentido etimológico da palavra utopia, o que “não tem lugar” mas “poderá vir a ter num espaço porvir”, para explicar que a força do sonho emana, “por um lado, de uma atenção plural a si e ao mundo” – que se traduz em uma predisposição a ouvir os recônditos do entorno, a sentir-lhe as

pulsações – e, de outro lado, “de uma consciência dolorosa do estado do mundo, das relações intersubjetivas e sociais” que possibilita passar do “ato de denúncia” da realidade a “uma condição de possibilidade de mudar”.

Partindo, pois, da hipótese de que as protagonistas de Teolinda Gersão têm a necessidade de subverter a realidade, Magalhães (2002, p. 78) identifica nelas a necessidade de “um lugar escondido ou protegido onde essa subversão possa ir germinando sem policiamento” até se concretizar “por virtude do muito imaginar”. Assim, conforme a autora, tem-se, em **O silêncio**, a oposição entre a casa real de Afonso, rígida e organizada e a da imaginação de Lídia, casa girassol no verão e caracol no inverno; em **Os teclados** (publicado em 1999), a protagonista pinta o teclado do piano em papel para praticar às escondidas da família repressora; em **Os anjos** (publicado em 2000), a menina-narradora defende-se da censura do padre, que arrancou páginas de seu almanaque, por meio da memória, lugar em que retém as histórias proibidas e onde cessava a ascendência do sacerdote; no mesmo conto, a mãe da menina consegue viver em paz um relacionamento adúltero supondo e crendo que o amante é um ser celestial (MAGALHÃES, 2002, p. 80).

O uso criativo da linguagem, que localiza o texto numa dimensão onírica, parece atingir o ponto máximo em **Os guarda-chuvas cintilantes** (publicado em 1984). Nele, chama a atenção dos críticos o paratexto “diário” e a surpreendente subversão ao paradigma nele anunciado que rompe o pacto de leitura pressuposto. Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 73) associa a transgressão do modelo diarístico, concretizada na subversão do tempo-calendário e na “desordem” das entradas, ao simbolismo do gato, animal avesso à domesticação, associado, em algumas culturas, à liberdade, à mulher ou a “um poder transformador”. Para José Ornelas (2004, p. 115) a transgressão está principalmente no fato de que a personagem-autora não escreve o diário para desnudar-se intimamente, mas, para trazer à baila temas sociais como a guerra, a fome e, em especial, a luta com a palavra, a dificuldade e até a impossibilidade de escrever, dada a ambiguidade da palavra e o fato de a linguagem estar inscrita em um sistema que a personagem deseja minar. Para o autor, a personagem busca o outro pela palavra escrita e por ela se interessa “como meio para construir diferentes mundos, o real, o imaginário e o simbólico” (ORNELAS, 2004, p. 115, tradução nossa)⁶.

Já para Carvalho (2002, p. 46),

[o] eu que no diário se conta está em processo de transformação, a inventar-se, a alienar-se em outro(s); ao mesmo tempo, enquanto livro, o diário é lugar centralizador onde, na diversidade e na mudança, a representação do eu procura preservar a constante que é a identidade. O auto-retrato é impossível, só o

⁶ “Os guarda-chuvas cintilantes *deals with [...] the word as a means to construct different worlds – the real, the imaginary and the symbolic.*” (ORNELAS, 2004, p. 115).

movimento que o procura, o jogo da diarista que, sem poder perpetuar uma totalidade coerente e definitiva de si, em alteridade se anuncia.

Ainda segundo Carvalho, se o diário já se configura como “um texto etimológica e assumidamente paradoxal”, o diário de Teolinda, por ser a “ficção de um diário”, é ainda mais condizente com os critérios de liberdade adotados na “seleção, manipulação e organização” dos fragmentos de que se compõe. Esses critérios garantem a criação de “um novo grau de realidade” no processo interminável de se tomar conhecimento “do mundo e do eu”. Para o autor, todas as subversões levadas a cabo no interior do livro – passando pelas “rupturas, ritmos suspensos, [...] escrita descontínua, [...] a diversidade de registros, em que a objetividade se funde com a fabulização, o racional se conjuga com vivências de natureza onírica, anamnésica ou imaginativa” – fazem de **Os guarda-chuvas cintilantes** “um gênero sem estrutura organizativa de conjunto” que, no entanto, encontra unidade na onipresença do eu. Essa forma *sui generis* significa, para o autor, o modo que a personagem-autora, “diarista lúcida que sabe que o eu não existe em si mesmo, mas na relação com as outras pessoas gramaticais (relação entre a linguagem e os seres)”, encontra para não correr o risco de permanecer “**estática** perante a vida [nem] **extática** diante de si mesma” e com que “recusa pactuar com a ilusória perfeição e homogeneidade dos sistemas totalitários, geometria de constrição em que tudo se quer definido de uma vez para sempre, idêntico, indistinto, fechado, limitado, unânime, inalterável.” (CARVALHO, 2002, p. 46, grifos nossos).

Carvalho assevera que o “discurso onírico” na obra de Teolinda Gersão é uma afirmação contra o universo masculino, limitado pelo “conhecimento adquirido através da percepção sensorial, da inteligência lógica e da razão prática.” Esse discurso é uma “aventura” da “mente feminina” por universos possíveis por meio dos quais ela “apreende a realidade essencial e os seus fundamentos para poder agir sobre a realidade exterior, absurda, deprimente, insatisfatória [...]”, buscando ir além da “aparência totalitárias das coisas” e concebendo, por meio da consciência imaginante, um futuro alternativo que exceda a realidade asfixiante:

Nesse sentido, não se trata de uma evasão defensiva em relação aos espaços-tempos pretérito e presente, não é um refúgio de sonolência apassivante em que o ser declina, mas o dinamismo prospectivo do discurso crítico que, identificando toda a enfermidade, se determina a combatê-la e superá-la, procurando novas vias existenciais (CARVALHO, 2002, p. 48).

A ideia de um discurso crítico determinado a combater os problemas da existência é corolário da tese do autor sobre os jogos de poder que perpassam a obra de Teolinda Gersão, jogos consubstanciados na luta da palavra contra o silêncio⁷. Essa tese vai ao encontro da proposta de

⁷ Conforme mencionado, Carvalho (2002) considera silêncio o uso pragmático, não criativo, da linguagem, associando esse uso, majoritariamente, às personagens masculinas na obra de Teolinda Gersão.

leitura de Maria Thereza Martinho Zambonim (2002), para quem são “silenciamentos” os procedimentos do regime ditatorial que tolhiam a liberdade de expressão. Nessa visada, Zambonim afirma sobre o romance **Paisagem com mulher e mar ao fundo** (publicado em 1982): “Entendido como história de silenciamentos, o romance apresenta [...] uma contraface, a que conta a resistência ao silêncio que se impõe [...]”. É o mesmo entendimento de José Ornelas (2004, p. 115), para quem a narrativa do segundo romance de Gersão erige-se sobre a tensão entre a visão de mundo impositiva de O.S. e a de seus adversários, entre os quais estão a protagonista Hortense e seu marido Horácio. Ainda segundo Ornelas, é somente após a revolução de abril de 1974 que Hortense “tem a oportunidade de **inventar um novo mundo por meio de suas próprias palavras**” (tradução e grifo nosso)⁸.

Neste ponto, cabe observar que, a despeito de o romance em questão referir-se a um período específico da história de Portugal, não se trata de uma obra datada. Conforme argumenta Maria Thereza Martinho Zambonim (2002), a abordagem do “poder como processo” e algo constantemente em produção, permite ao leitor “vivenciar uma práxis de silenciamento” que transcende a situação datada e ilumina o ethos da nossa cultura. A leitura de Ornelas (2004, p. 115) corrobora esse entendimento, na medida em que considera que, assim como em **O silêncio**, em **Paisagem com mulher e mar ao fundo** há o embate entre personagens que apoiam a estrutura repressiva sócio-política - contexto que pode transcender limites cronológicos – e aqueles “cujas ações não somente se opõem [àquela estrutura] como também são a base para a construção de um espaço liberal e alternativo” (tradução nossa)⁹.

Apoiada nos conceitos althusserianos de aparelhos repressivos e aparelhos ideológicos do Estado, bem como na noção de Marilena Chauí de ideologia como um conjunto de regras e prescrições que objetivam manter os ideais e valores da classe dominante acima de questionamentos, inculcando nos indivíduos da sociedade a ideia de uma identidade nacional que os aliena da consciência acerca da divisão social em que se encontram, Maria Thereza Zambonim (2002) mostra como, na família de Hortense, reinava um clima policialesco, imposto pelo pai, a cuja voz todos tinham que fazer eco, concordando com seu discurso ideológico. Nesse “simulacro de vozes”, Hortense reconhece como única a voz de O.S. Para a estudiosa, “a linguagem dos que mantêm o pacto silencioso de preservar [...] as idéias e valores e as regras de conduta responsáveis pela organização social [...] é articulada em torno de clichês [...]”: impõe-se uma “cegueira”

⁸ “Eventually victorious after the 1974 Portuguese revolution, Hortense is given the opportunity to invent a new world through her own words” (ORNELAS, 2004, p. 115).

⁹ [...] Similarly, both novels feature characters whose actions support the repressive sociopolitical structure and those whose actions not only oppose it but also are the basis for the construction of a liberating and alternative space. (ORNELAS, 2004, p. 115).

ideológica pela “força dos estereótipos linguísticos” que impede à classe dominada “assumir-se como sujeito do discurso que enuncia”, perpetuando a dominação. Esse empréstimo da fala alheia, prossegue Zambonim, alienador, reprime o que seria a fala subjetiva e produz um silêncio “que se oculta sob a aparência da fala livre e consciente”.

Por meio de cenas do romance, Zambonim demonstra como a fala de Hortense se imiscui à do poder, minando-a, desnudando-lhe as contradições. A postura da personagem, diz a autora (ZAMBONIM, 2002), faz silenciar as vozes “que difundem modelos”, mas o silenciamento realiza-se de modo singular: o “distanciamento irônico” da personagem a torna “surda” aos clichês que ouve. Para Jorge Vaz de Carvalho (2002, p. 43) “a censura, a repressão, a falsidade do cosmos político contaminavam os modelos comportamentais e as relações humanas”, essas marcadas por “silêncios e interditos que se sobrepunham ao diálogo”. Assim, se a dominação se faz também pela linguagem, é por essa via que se procura suplantá-la. Se, de um lado, as personagens de Teolinda Gersão lidam com a censura como “forma explícita e radicalmente violenta de interdição do discurso”, de outro, o domínio também se faz de forma sub-reptícia. É ainda Carvalho (2002, p. 43) quem aponta outra “forma de silêncio masculino” com que se procura minar a oposição ao sistema repressivo, “a substituição da prepotência ostensiva pela ironia de condescendência paternalista”, desprezando, assim, a comunicação pela palavra bem como o interlocutor que dela procura se valer, além de desvalorizar o “interesse criativo” (CARVALHO, 2002, p. 43):

O paternalismo exhibe a pretensa superioridade intelectual como poder de arma e humilhação, implicando a imaturidade da visada para emitir opiniões sensatas, idôneas, atendíveis, inibe-as como nescidades vergonhosas para levá-la a abdicar do juízo próprio, da sua expressão original (“você é tão criativa, por que razão não pinta também de verde o peixe do jantar”)¹⁰, alienando-a em favor do senhor exclusivo do logos. (CARVALHO, 2002, p. 43).

Essa oposição aos jogos de força, que, no interior da ficção se realiza como linguagem, ocorre em **A casa da cabeça de cavalo** (1995) na forma de histórias contadas pelos antigos habitantes, no intuito de vencerem a morte. Como já estão todos mortos, a finitude a que se quer escapar é aquela prefigurada no esquecimento, a ideia de não existir no porvir. Para José Ornelas (2004, p. 117), o romance conduz-se pela via da tematização da escrita como forma de driblar a total perda de memória que significaria a morte. Já Maria de Fátima Marinho (2006, p. 39; 41), entende que o fato de as personagens narrarem histórias do tempo em que eram vivos ou mesmo anteriores a eles, anula o tempo cronológico e as ideias de morte e de irreversibilidade e é através da palavra que eles conseguem retardar o processo de desintegração total. Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 77) entende que a contação de histórias pelos mortos dá “vida a um universo esvaído pelo

¹⁰ Trata-se de uma fala de Afonso, personagem de *O silêncio*, para sua companheira, Lídia.

correr do tempo”, inscrevendo no futuro “memórias, tradições, hábitos, ritos e crenças, há muito esquecidos e já sem espaço nas sociedades tecnológicas”.

O estratagema das personagens de **A casa da cabeça de cavalo** condiz, segundo Carvalho (2002, p. 45), com a fórmula há muito encontrada pelos seres do lado de cá da existência – contar histórias como forma de encontrar “uma referência de solidariedade”:

Contar sequências de eventos temporalmente marcados afirma-se, pois, como modelo aleatório de passar acompanhadamente a nova dimensão existencial, enquanto, circulando, os discursos reconstróem verbalmente a Casa. Transmitissem objetivamente o que conheceram ou contaminassem os relatos de subjetividade, “Não tinha importância se aqui e ali inventassem”¹¹: sendo a atividade especialmente lúdica, o contar distancia-se do ponto de vista unívoco e, ao patrimônio dos saberes, junta o valor criativo da imaginação. [...] Falar das coisas comuns é uma estratégia aprendida em antiquíssimos serões, ou nos primórdios da literatura oral, contra a ameaça da dispersão, isolamento e desamparo. (CARVALHO, 2002, p. 45, grifos do autor).

Em **Os anjos** (de 2000), a concessão da voz narrativa a uma criança produz, conforme Jane Rodrigues dos Santos (2004), o efeito de abrir mão de olhares totalizantes, tanto em termos ideológicos quanto discursivos, uma vez que a criança precisa se esforçar para compreender o mundo adulto, porém, esbarra em seus interditos; e o efeito de preencher lacunas, em função daqueles interditos, com imaginação e sonhos, arrastando o leitor para o jogo de decifrações (SANTOS, 2004). Já em **O cavalo de sol** (publicado em 1989), o “jogo de pontos de vista” marcado pelo uso de verbos *dicendi* (“disse Vitória” ou “disse Jerônimo”) dá relevo à incomunicabilidade, uma vez que o que dizem as personagens

não tem sonoridade ou destinatário imediato, cada personagem exprime, para nenhuma outra, senão para nós leitores, a visão pessoal dos acontecimentos [...]: as vozes não estabelecem o diálogo, são expressão solitária de indivíduos, dramatizam uma sucessão de monólogos. (CARVALHO, 2002, p. 42).

Em **Os teclados** (1999) a relação entre música e escrita, apontada por Isabel Allegro de Magalhães (2002), é também uma relação entre silêncio e palavra: “(na escrita) Havia como na música uma liberdade e um determinismo – a última frase de um romance, por exemplo, estava já contida na primeira. Era o tom que decidia tudo” (GERSÃO apud MAGALHÃES, 2002, p. 76). José Ornelas entende que a crise da personagem Júlia, de *Os teclados*, vem de sua percepção de que vive em um mundo de “silêncio e nada” o qual somente poderá transcender por via de sua música:

Num certo sentido a música desempenha o mesmo papel em *Os teclados* que a escrita desempenhou em outros trabalhos escritos por Gersão: a música, assim como a escrita, impede o mundo de mergulhar no caos, além de preservar a

¹¹ Trata-se da fala de um dos mortos contadores de histórias de *A casa da cabeça de cavalo*.

memória. [...] Entretanto, é também por meio das palavras que Júlia – e Gersão – pode expressar a ideia de que a música estrutura e governa o universo. Portanto, música e escrita são correlativas. (ORNELAS, 2004, p. 115).¹²

Algumas considerações

Dada a tônica de nossa investigação, voltada para a pesquisa de como o silêncio é tratado na obra de Teolinda Gersão, e tendo em vista que o presente levantamento crítico limitou-se aos textos que analisam sua produção até o ano 2000, podemos afirmar que há uma percepção do silêncio nos escritos ficcionais da autora.¹³

De modo geral, são as formas pragmáticas do silêncio, isto é, o interdito ou o não dito, as mais analisadas pelos comentadores, como a incomunicação, a falta de diálogo ou a repressão do Estado, da família ou de outro aparelho repressivo ou ideológico, muito embora Carvalho (2002) detenha sua leitura sobre uma forma mais abstrata de silêncio, o uso objetivo da linguagem, que recusa os processos criativos e imaginativos. Para o estudioso, esse uso pragmático configura-se como silêncio na medida em que reproduz os conhecimentos adquiridos diretamente da realidade sensível, expressando-a tal e qual ela aparenta ser. É, portanto, um uso limitado que impede questionamentos, opiniões contrárias ou o trânsito livre de idéias, fundamentais para o diálogo em sua acepção mais profunda. Daí o autor fornecer uma interpretação quase definitiva para o fato de a personagem Lídia, de **O silêncio**, contar a história de sua infância como se narrasse uma ficção. Não é apenas para reorganizar o sentido de sua trajetória, diz o ensaísta (CARVALHO, 2002, p. 44), mas para atrair o companheiro para o diálogo amoroso. Essa forma lúdica de contar, que consiste na “dissimulação da realidade e simulação de uma outra”, converte-se em estratégia para captar a atenção de Afonso que recusa a conversação não pragmática: refugiada na ficção, ela não pode ser acusada nem de mentir nem de brincar com o sentido ambíguo das palavras. Dessa forma, a linguagem fornece os ardis para burlar o silêncio que procura sufocá-la. É a mesma lógica dos discursos de **A casa da cabeça de cavalo**, embora lá o silêncio a ser banido seja outro, o do esquecimento, da perda de memória, porém, contra ele, a estratégia é a mesma, isto é, transformar a vivência passada em discurso, ainda que inventado, como salienta um dos mortos-narradores. Assim, diz Carvalho (2002, p. 45), reconstrói-se verbalmente a Casa onde as personagens viveram.

¹² “*In a sense, music plays the same role in Os teclados that writing has played in some of the other works written by Gersão: music, like writing, prevents the world from falling into chaos, and it also preserves memory. [...] However, it is also through words that Júlia – and Gersão – can express the idea that music structures and governs the universe. Thus, music and writing are correlated.*” (tradução nossa).

¹³ A tese de doutorado **O silêncio em Teolinda Gersão**, de Maria Thereza Martinho Zambonim, não é abordada neste artigo por ser objeto de outro estudo que focaliza as peças críticas que realizaram uma análise aprofundada do silêncio na obra de Teolinda.

Nossa leitura, acrescida, claro, da leitura de Carvalho, constata o poder criador – não somente criativo – da palavra. A possibilidade de inventar mundos novos, completamente díspares da realidade empírica existe, e só existe, no interior da linguagem usada de modo imaginativo. Se o real empírico não pode ser modificado pela palavra empregada no sentido estrito, seu uso imaginativo pode criar universos que incitam reflexões capazes de modificar o olhar sobre esse real. Sendo o olhar condicionante da forma de se estar no mundo, em última análise, a ficção, que é a linguagem utilizada de forma a transcender o real, carrega consigo um poder renovador.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, J. V. Um encontro através das palavras. **Mealibra**: revista de cultura. Viana do Castelo, n. 10, p. 40-50. 2002.

COELHO, E. P. A seda do lenço: estudo sobre **O silêncio**, de Teolinda Gersão. Lisboa, 5 f., 1984. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmRHlKR1J2RU5sdWM/edit?pli=1>>. Acesso em 2 ago. 2013. Não paginado.

DUARTE, O. M. C. **Teolinda Gersão**: a escrita do silêncio. 2005. 100 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Minho, Braga, 2005. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1822/5620>>. Acesso em 21 mar. 2015.

LEAL, F. Uma leitura dos silêncios: aproximações entre Teolinda Gersão e Clarice Lispector. **Espéculo**: revista de estudios literarios. Madri, n. 37, 13 f. 2007. Disponível em <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/silencio.html>>. Acesso em 2 ago. 2013.

MAGALHÃES, I. A. Sob o signo do gato e do cavalo: narrativas de Teolinda Gersão. In: _____. **Capelas imperfeitas**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002. p. 69-81.

MARINHO, M. F. **Teolinda Gersão: uma escrita cintilante**. 46 f. 2006. Disponível em <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmWUdqZ3NIY1E1bHc/edit?pli=1>>. Acesso em 03 ago. 2013.

ORNELAS, J. N. Teolinda Gersão. In: RECTOR, M.; CLARK, F. (Ed.). **Dictionary of literary biography**: Portuguese writers. Farmington Hills: The Gayle Group, 2004. v. 287, p. 112-120.

SANTOS, J. R. A escrita de Teolinda Gersão: respostas à sociedade do silêncio. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES – ENLETRARTE. Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação, 2, 2004, Campos dos Goytacazes. Anais do II Enletrarte. Campos dos Goytacazes: Essentia, 2004. 9 f. Disponível em <<http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/issue/view/69>>. Acesso em 26 abr. 2015. Não paginado.

ZAMBONIM, M. T. M. Ecos do silêncio: tensões que se propagam. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 7, 2002, Providence. **Anais do VII congresso da AIL**, 2002, 13 f. Disponível em <<https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmN0RVbXVRT0VtV2c/edit?pli=1>>. Acesso em 8 mar. 2015. Não paginado.

CAMILO PESSANHA E AL BERTO: OLHAR DE MEDO PELO INSONDÁVEL

Camila Pinto de Sousa

M-PG-FCLAr/UNESP

camilap.sousa@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes (FCLAr/UNESP)

Os textos poéticos de Al Berto apresentam significativo diálogo com obras de vários poetas de diferentes períodos e com outras formas de linguagem artística, principalmente a pintura, a fotografia e o cinema. A poética de Al Berto fundamenta-se em vestígios herdados de muitas tradições líricas, entre elas o Simbolismo/Decadentismo, estética que esteve em evidência nos últimos anos do século XIX, tendo contribuído para o surgimento do Modernismo. Para entender a presença de traços desta estética na lírica albertiana, propôs-se um estudo comparado entre a sua obra e a do poeta Camilo Pessanha, expoente máximo da poesia simbolista e decadentista em Portugal.

No fim do século XIX, os malefícios provenientes da Revolução Industrial, somados à dúvida em relação à eficácia dos métodos científicos para desvendar o real, acabaram por determinar a crise que já estava latente. O homem se vê abandonado num mundo regido por forças às quais ele não tem acesso e isto o leva à descrença e ao desalento. Ao mesmo tempo, a competição e o caráter mutável das modas provocam a sensação de que nada permanece, de que tudo se esgota no tempo, de que “todo fenômeno é uma constelação passageira e única, uma onda fugitiva do rio, no qual nele ninguém se banha duas vezes” (GOMES, 1985, p. 12).

Este “mal-estar de cultura” acaba gerando duas tendências diretamente relacionadas entre si. Uma delas é mais propriamente existencial e ficou conhecida como Decadentismo e outra mais especificamente literária, denominada de Simbolismo.

A figura de Pessanha situa-se no quadro histórico-cultural de uma Europa em fins do século XIX, na qual um sentimento de incômodo, inquietação e até de revolta disseminava-se, em decorrência da tomada de consciência de um estado irreversível de decadência social e cultural.

Já Al Berto, pseudônimo de Alberto Raposo Pidwell Tavares, é um poeta luso nascido em Coimbra, no ano de 1948 e morto em 1997, em Lisboa; foi ele o responsável por introduzir em Portugal a chamada literatura *queer*, que foi um movimento forte nos Estados Unidos e na Europa e que abordava, direta ou indiretamente, temas como a homossexualidade e a arte erótica.

Nesse momento, nas décadas de 60 e 70, Portugal havia passado pela Revolução dos Cravos, que trouxe ao país, depois de mais de 40 anos de ditadura, a liberdade. No campo artístico, a liberdade também era retomada, ocorrendo significativo rompimento com a tradição.

Concomitantemente, emergia nos Estados Unidos o movimento da *contracultura*, da cultura alternativa e marginal, assim como o movimento *Hippie* e rebelião estudantil na França, em 1968. Tais acontecimentos influenciaram a literatura e a cultura portuguesa. Os portugueses buscavam a liberdade de expressão. Livres da censura, muitos artistas trabalhavam com novos temas e promoviam experiências com a linguagem.

O que surgiu, portanto, depois da Revolução dos Cravos, foi a abertura cultural e política e, com ela, a possibilidade de escrever sobre temas relacionados com o erotismo, inclusive com o homoerotismo. É nesse contexto que emerge Al Berto, com sua poesia de cunho homossexual, que também enfatiza temas como o uso de drogas, o ambiente de hotéis e bares noturnos, por meio de um vocabulário pertencente ao contexto do submundo cultural. Desse modo, a obra de Al Berto faz surgir uma literatura *queer*, relacionada à contracultura e à liberdade de expressão adquirida naquele momento, imprimindo significas marcas na literatura portuguesa do século XX.

A poesia de Al Berto é perpassada pelo sentimento do medo, que se manifesta, principalmente, pelos três principais receios do sujeito poético albertiano: o medo do tempo, relacionado com as preocupações acerca da finitude da existência, do “agora”, do envelhecimento ou da morte; o medo da perda, que se relaciona com o amor e com as preocupações existências e, ainda, o medo de permanecer, relacionado com a paixão pelas viagens. O medo representado na poesia de Al Berto é consciente. O sujeito não ignora seus sentimentos de medo e conclui que a única maneira de vencê-los é por meio da escrita.

Aparecem, a seguir, alguns poemas de Camilo Pessanha e Al Berto, acompanhados de seus respectivos comentários, a fim de que se percebam os traços e características supracitadas.

Caminho - I

Tenho sonhos cruéis, n’alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a medo na aresta do futuro,
Embebido em saudades do presente...

Saudades desta dor que em vão procuro 05
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo, ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-me o coração dum véu escuro!...

Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Toda a luz desgrenhada que alumia 10
As almas doidamente, o céu d'agora,

Sem ela o coração é quase nada:
Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.

Três poemas de Pessanha, encadeados e numerados, foram intitulados por João de Castro Osório como *Caminho*.

No primeiro dos três poemas figuram duas constantes da poesia de Pessanha: a preocupação com o tempo e a dor existencial. O poema *Caminho – I* tem sua forma ainda presa aos moldes clássicos, fato perceptível pela estrutura de soneto, pelos versos decassílabos, pelo sistema de rimas que o poeta segue, com rimas intercaladas nos quartetos e interpoladas nos tercetos.

Essa forma clássica, construída de maneira harmônica - todos os versos são decassílabos heróicos – além de construir um poema no qual a musicalidade se faz presente, cria uma oposição entre forma e conteúdo. Ao mesmo tempo em que se percebe extrema harmonia formal construída por Pessanha, a temática desconstrói essa uniformidade, à medida que o eu lírico, ao descrever a dor sofrida, refere-se a ela como a total falta de harmonia.

Neste poema há um caminhar virtual, metafórico. Ele remete, ao olhar em frente, ao espaço que deve ser percorrido para ir de um lugar ao outro, ao que pode vir, em termos de uma estrada, uma via ou uma rua, entre outros termos. O caminho representa a própria vida, o percurso dos dias, envolvido por sensações e sentimentos vários.

Valendo-se da forma clássica, como o soneto, Pessanha, nos dois quartetos, descreve uma dor existencial de cunho particular. Em outras palavras, o eu-lírico descreve seu drama existencial, que perpassa o caminho de sua vida, incluindo passado, presente e futuro. Neste soneto a dor é vista de modo paradoxal: como algo a ser eliminado e, ao mesmo tempo, como o ideal a ser buscado. Posteriormente, nos dois tercetos, o poeta amplia esse sentimento ao descrever a dor como uma falta de harmonia, embora necessária aos corações humanos, demonstrando que o sofrimento do eu-lírico é recorrente no percurso de outras vidas.

As rimas construídas pelo poeta, em sua maioria do tipo pobre, contribuem para a evidência da temática do poema. Percebe-se, ao longo dos versos, um eu-lírico sofrido, tomado por uma dor de cunho existencial, que não é desencadeada por nenhum motivo palpável, como a morte, o amor não correspondido ou a perda. Na primeira estrofe *doente e presente* constituem uma

rima, contribuindo para a ideia de que o momento atual da vida do eu-lírico, embora seja passível de saudade, é um momento sofrido, no qual sua alma encontra-se doente, assolada pela dor sugerida no poema. Em relação a sua própria trajetória, o eu-lírico menciona que tem sonhos cruéis, que ele mantém em sua alma. Entretanto, o sentimento deste ser é o receio, que o faz caminhar com medo pelo estreito caminho que o levará ao futuro. Percebe-se que, ao mesmo tempo em que se refere ao medo, o poema também sinaliza a presença de certo saudosismo. A trajetória a ser percorrida até o futuro faz o poeta sentir saudade do presente, que logo poderá se transformar em passado, à medida que o caminho tiver sido completamente percorrido. O grande receio do eu-lírico, na realidade, é em relação ao futuro, que é algo insondável, enquanto que o presente é palpável, embora doloroso.

Prematuro/futuro, ainda no primeiro quarteto, embora se contraponham em relação ao significado, os dois termos revelam que as angústias desse ser existem em todos os momentos. O medo é antecipado, mesmo aquele que se relaciona ao futuro, ao incerto, ao que é apenas mistério, insondável.

Portanto, na primeira estrofe o eu-lírico descreve sua angústia em relação ao caminho que deve percorrer e se declara um sonhador, embora viva num momento de dor e medo, do qual, apesar de tudo, já sente saudade.

No segundo quarteto, os termos *procuo* e *escuro* constituem uma rima que nos permite depreender que, embora procure livrar-se da dor, o escuro, o enigmático, o sofrimento são a grande resposta a que chega o eu-lírico. A descrição de sentimentos prossegue e percebe-se que o saudosismo refere-se ao presente e à dor que permeia o momento. Dor esta que se agrava com o anoitecer, como se percebe nos seguintes versos: “Devendo, ao desmaiar sobre o poente”/ “Cobrir-me o coração dum véu escuro!...” (v. 7 e 8). O mesmo véu que cobre a noite cobre seu coração e o torna sombrio, tomado pela dor, pelas incertezas e pelo medo.

No primeiro terceto, ainda falando sobre a dor, o eu-lírico a compara com a falta de harmonia, a qual se pode entender como um desconcerto, uma inadaptação ao mundo, à sociedade e a si mesmo. Além disso, a dor é a luz desregrada que ilumina as almas, a luz que ora é forte, ora é fraca, mas sem a qual ninguém pode sobreviver: “Sem ela o coração é quase nada”/ “Um sol onde expirasse a madrugada”/ “Porque é só madrugada quando chora” (v. 12, 13 e 14). Sem a luz e, conseqüentemente, privado da dor, que gera a luz, o coração é quase nada. Por fim, nos tercetos *agora* e *chora* constituem outra rima, demonstrando, mais uma vez, o sofrimento associado ao tempo presente. Em suma, percebe-se no poema palavras que se relacionam, sugerindo a ideia de que tanto o caminho que está sendo percorrido, quanto a mudança de tempo vivida pelo sujeito não

modificam o sentimento pessimista de dor e solidão, que é parte constituinte do caminho e do próprio ser.

No v. 7 há uma metáfora construída pela expressão *desmaiar sobre o poente* que sugere o sono ou o momento de adormecer. Além de sugerir a identificação do *caminho* com a vida, as imagens do poema aponta outras trajetórias semânticas, como a que sugere o caminho como aquele que transforma dia em noite, sol em escuridão. Já as imagens da escuridão e da madrugada, presentes no poema, aparecem como símbolos que dizem respeito à solidão, à dor e ao medo.

Percebe-se, claramente, a presença de características do simbolismo/decadentismo na elaboração do poema, que não explicita o que seja esse caminho, que não é direto, mas que cria imagens para que se possa pensar na vida como essa trajetória e no medo como sentimento propulsor desse eu-lírico. Desse modo, o futuro é mostrado como um enigma, um mistério, algo a ser desvendado, exatamente como sugeriam os simbolistas no trabalho com a linguagem poética. O medo, a alma dolorida, a solidão e escuridão que a dor causa na alma humana são sentimentos de decadência do ser, que chega a preferir a dor a decifrar o enigma a ele imposto.

Caminho – II

Encontre-me um dia no caminho
Em procura de quê, nem eu o sei.
- Bom dia, companheiro – te saudei,
Que a jornada é maior indo sozinho.

É longe, é muito longe, há muito espinho! 05
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que poisaste, onde poisei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso, solitário. 10
Corta os pés como a rocha dum calvário,
E queima como a areia!... Foi no entanto

Que chorámos a dor de cada um...
E o vinho em que choraste era comum:
Tivemos que beber do mesmo pranto.

Assim como *Caminho – I*, o poema *Caminho – II* é ainda preso às formas clássicas, constituindo-se como um soneto, com todos os versos decassílabos heróicos, exceto um. O quinto verso do soneto configura, com maior clareza, o significado: “É longe, é muito longe, há muito espinho!” A repetição do advérbio *longe* aumenta o sofrimento sugerido pela presença de *muito espinho*. A presença de um ditongo decrescente confunde o leitor, que pode lê-lo, num primeiro

momento como um verso maior que os demais, o que aumenta a sugestão de um lugar muito longe e repleto de sofrimento.

Enquanto que o poema “Caminho – I” transmite a experiência de um caminho metafórico, pelas imagens que sugerem o percurso da vida, no soneto “Caminho – II”, o caminho parece referir-se a uma realidade concreta, embora também possa ser pensado, em sentido metafórico, como a própria vida. O eu-lírico dirige-se a um *tu*, seu companheiro de viagem, com quem ele se encontra no caminho, que tanto pode referir-se à vida quanto ao percurso real que o eu-lírico está a desenvolver.

As rimas constituídas ao longo do poema acentuam e contribuem para o entendimento de sua temática, evidenciando, muitas vezes, o quanto o caminho e a dor estão imbricados um no outro. Nos dois quartetos percebe-se o uso de três substantivos e um adjetivo constituindo uma rima: *caminho*, *espinho* e *vinho* e *sozinho*. Fica, pois, evidente que o caminho é perpassado por solidão, dificuldades – sugeridas pelo termo *espinho* – das quais o eu-lírico e o *tu* compartilham, assim como compartilham o mesmo vinho e o mesmo pranto.

Além disso, no primeiro terceto, *solitário* e *calvário* constituem uma rima rica, uma vez que o primeiro vocábulo é um adjetivo e o segundo um substantivo, que nos permite vislumbrar a solidão e a dificuldade, os percalços que o ser enfrenta em seu caminho. O poeta compara o caminho até mesmo ao calvário ou a um martírio.

À semelhança do primeiro poema, neste segundo pode-se perceber a mesma alusão à dor existencial sentida pelo eu-lírico, assim como à solidão e às dificuldades pelas quais ele precisa passar durante seu caminhar. Entretanto, em *Caminho – II*, o eu-lírico dirige-se, como já se disse, a um *tu*, seu companheiro de viagem: “- Bom dia, companheiro – te saudei,” (v. 3), que segue com ele a partir do momento do encontro, o que confere ao poema certa dramaticidade.

O eu-lírico, ao descrever o momento em que se dá o encontro entre os dois, apresenta-se como alguém perdido, que, enquanto caminhante, nem mesmo sabe o que procura, o que espera: “Encontraste-me um dia no caminho/ Em procura de quê, nem eu o sei” (v. 1 e 2).

Então, a caminhada cantada no poema, realizada pelo eu-lírico e seu companheiro, pode ser pensada, também, como a vida que, mais uma vez, é tortuosa, repleta de dificuldades, incertezas e sentimentos de decadência do ser em relação a sua própria existência. O que se quer alcançar, embora desconhecido, encontra-se longe deles, tão longe que ambos necessitam realizar uma pausa na caminhada, a fim de descansarem.

Percebe-se, além disso, que todas as questões sentimentais descritas pelo eu-lírico acerca de seu sofrimento, sua dor, sua solidão, também estão presentes no caminho daquele *tu*, com quem compartilha seu destino. Ambos em estado de comunhão, percorrendo o mesmo caminho, são tomados pelos mesmos sentimentos e enfrentam os mesmos obstáculos: “Bebemos cada um do mesmo vinho.”/ “E o vinho em que choraste era comum:”/ “Tivemos que beber do mesmo pranto” (v. 8, 13, 14). Identidade e comunhão criam um clima especial, já que os dois partilham a mesma jornada, o mesmo repouso, a mesma venda, o mesmo vinho e o mesmo pranto. Esse clima só parece se romper no v. 12 quando o eu-lírico menciona “a dor de cada um”.

Outro ponto relevante neste poema é o fato de existirem aqui alguns sintagmas vinculados a conotações religiosas cristãs: espinho, vinho, monte escabroso, calvário e pranto que, na maioria dos casos, vem como indicação de dificuldades enfrentadas no caminho deste sujeito, que percorre sua *via- crucis*, enfrentando sofrimentos quase sobre-humanos.

Os símbolos supracitados funcionam como intensificadores do sofrimento que o eu-lírico busca sugerir, já que ele se apropria de imagens que remetem ao ápice da dor para descrever o trajeto que percorre.

Além do uso dos símbolos, o que quer que seja almejado pelo eu-lírico é algo ainda velado, escuso, misterioso (v. 2: “Em procura de quê, nem eu o sei.”), o que é muito comum na estética simbolista/decadente. Ademais, os dois caminhantes são seres decadentes, que cultivam sentimentos de dor e medo em relação ao próprio existir.

Os dias sem ninguém - 4

dizem que a paixão o conheceu
mas hoje vive escondido nuns óculos escuros
senta-se no estremecer da noite enumera
o que lhe sobejou do adolescente rosto
turvo pela ligeira náusea da velhice 05

conhece a solidão de quem permanece acordado
quase sempre estendido ao lado do sono
pressente o suave esvoaçar da idade
ergue-se para o espelho
que lhe devolve um sorriso tamanho do medo 10

dizem que vive na transparência do sonho
à beira-mar envelheceu vagarosamente
sem que nenhuma ternura nenhuma alegria
nenhum ofício cantante

o tenha convencido a permanecer entre os vivos
15

O poema *Os dias sem ninguém*, de autoria de Al Berto, não segue um esquema estabelecido de metro, nem de rimas, seguindo uma construção livre.

Já no v. 3 percebe-se o uso de uma metáfora: “senta-se no estremecer da noite”, que não é literalmente sentar na noite, mas, sim, sentir-se inseguro e melancólico com a chegada da noite, que, geralmente, agrava os sentimentos de dor, saudade, medo. A figura da noite aparece como um símbolo que corresponde ao agravamento da dor e da tristeza do eu-lírico. O estreçamento da noite, na verdade, alude a uma sensação do poeta. O título do poema de Al Berto, *Os dias sem ninguém*, permite vislumbrar a temática da solidão, de certa tristeza e desolação que, no decorrer do poema, será, de fato, evidenciada.

O poema tem início com a ideia clara de que o sujeito lírico já foi tomado pelo amor e pela paixão, provavelmente em sua juventude, mas que o presente, no qual o poeta se esconde “nuns óculos escuros”, é solitário. O sujeito fecha-se em si mesmo, recolhe-se, esconde-se de sentimentos, de pessoas e até de si mesmo. Tomado por um sentimento de aniquilamento, tenta perceber o que ainda restou do jovem que fora, dos sonhos que tivera e do amor que vivera, enfim, do rosto adolescente que a velhice deixou turvo.

Esse ser, como ninguém, conhece a solidão, conhece a tristeza e a imersão em seus próprios sentimentos, como alguém que permanece acordado, consciente de sua posição enquanto pessoa.

Além do sentimento de solidão, o eu-lírico sente que o tempo passa, que a velhice se aproxima, que os dias correm, que a idade avança. Por isso, olha-se no espelho, que pode representar o olhar para si próprio, para seu interior, o refletir sobre a própria vida. Nesta sondagem, percebe que a resposta para sua busca é o medo, o guia de sua existência.

O eu-lírico aproxima-se da morte, uma vez que, mesmo em vida, não deseja permanecer entre os vivos. Na última estrofe percebe-se um ser que envelheceu pouco a pouco, consumido pela solidão, não tendo se permitido, em nenhum momento, viver um pouco de alegria ou de satisfação. Nenhuma ternura, nenhuma alegria, nada o fez querer, de fato, permanecer entre os vivos, permanecer vivo, além da solidão atroz que o possuía.

O medo, muito recorrente na poesia de Al Berto, é algo que remete, certamente, à poesia simbolista/decadentista, relacionando-se aos traços desta estética, visíveis no poema. O poeta, descrente de seus sentimentos e capacidade, entregue à solidão vivencia, em plena vida, a

experiência da própria morte, como alguém que poderia ter desejos, sonhos, amores e amigos, porém os rejeita. Essa temática da morte, da solidão, da decadência remete à estética simbolista/decadentista.

Doze moradas de silêncio - 1

penso na morte
mas sei que continuarei vivo no epicentro das flores
no abdômen ensangüentado doutros-corpos-meus
na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos
anunciando o ciclo das águas e o estado do tempo 05

a memória dos dias resiste no olhar dum retrato
continuo só
e sinto o peso do sorriso que não me cabe no rosto
improviso um voo de alma sem rumo mas nada me consola

é imprevista a meteorologia das paixões 10
pássaros minerais afastam-se suspensos
vislumbro um corpo de chuva cintilando na areia

até que tudo se perde na sombra da noite... além
junto à salgada pele de longínquos ventos

“Os doze poemas de *Doze Moradas de Silêncio* (1978/79), exemplificam o incômodo provocado pela busca do dizer, marcado pela fractura de sintaxe, ou pela elipse, recursos que manifestam o silêncio e o vazio” (REIS, 2009, p. 37).

Al Berto retrata neste poema algo recorrente em sua poética: identifica-se aqui o homem em desconcerto e o fiel retrato do desassossego e da solidão a que está subordinado o ser humano.

Num poema construído sob a forma livre, com a maioria dos versos longos, contando, alguns, com dezessete sílabas poéticas, há um verso que merece atenção: “continuo só” (v. 7). É um verso curto, com quatro sílabas poéticas, e que parece conter toda a mensagem deste poema. Embora saudosista e melancólico, o sentimento preponderante na vida do eu-lírico é a solidão. É só, que ele se vê; é só, que ele se sente, apesar do correr do tempo, apesar do passar dos dias.

O poema se inicia com a confissão do eu-lírico: “penso na morte” (v. 1), que traz um dos temas mais abordados na obra de Al Berto: a morte, mesmo que pensada como saída, como fuga para a realidade, por vezes sufocante. Embora exista esse pensamento sobre a morte como saída, há a autoconsciência de que ele continuará vivo, de que sua vida ainda será percebida no epicentro das flores; assim como “no abdômen ensangüentado doutros-corpos-meus”/ “na concha húmida de tua boca em cima dos números mágicos” (v. 3, 4). Os números mágicos indicam o correr do tempo, são

eles que numeram os dias, meses e anos, são os números que anunciam o ciclo da água – como deixa claro o eu-lírico – e da própria vida carregando esse ser para um novo tempo, mas no qual ele continua sozinho.

A segunda estrofe do poema traz a clara ideia da solidão e da inquietude que perpassam a vida desse eu-lírico, que se mostra infeliz e incapaz de buscar por algo que lhe sirva de consolo. Segundo ele, somente é possível relembrar os dias que já se foram, por meio de um retrato e, quando o eu-lírico revisita seu passado, ele apenas constata que continua só, assim como antes. Além disso, a alegria que gostaria de ter lhe é como um peso, como o retrato de tudo aquilo que deveria ser e não é. Embora busque algo que seja desconhecido, nada consola essa vida.

Percebe-se, mais uma vez, uma temática bastante decadente, de alguém em desconcerto com a própria vida, com o tempo e com o mundo. Há, aqui, alguém que reconhece sua posição e, de certa forma, aceita como se fosse um fardo viver de medo, solidão e dor.

Outro fator importante é a incerteza que se dá em relação aos sentimentos e à própria vida, culminando no desfecho do poema, no qual o eu-lírico menciona que, apesar de tudo, todas as coisas irão se perder na sombra da noite. Todas as lembranças, sentimentos, tentativas, sofrimento, solidão, tudo que diz respeito a sua vida findará juntamente com a noite. Outra vez percebe-se a noite como símbolo, no poema, da intensificação de tudo que vinha sendo descrito e, além disso, do fim de todas as coisas que desaparecem no momento em que a noite cai.

Os poetas das últimas décadas do século XIX – sendo Pessanha um dos principais exemplos - foram fortemente marcados por características como o medo, a solidão, a dor de cunho existencial, a incerteza e figuram como sugestivos antecedentes a algumas essencialidades da poética de Al Berto.

Era constitutiva desta poesia a noção de que o fim do século marcava também um ciclo de declínio da raça humana. Em Al Berto, há passagens que remetem a esta marcação temporal: “combinara o encontro no limite deste século / onde nenhum homem dorme no limiar do dia” (p. 506) “já não me prendo a nada / mantenho-me suspenso neste fim de século” (p. 543) e “estou doente no milênio que finda” (p.486)”. (SASAKI, 2012).

Um dos temas recorrentes na literatura do fim do século, o medo é marcante na poética de Al Berto:

(...) por que “O Medo”?; dito de outra maneira: por que, na contramão do convencional “poesia reunida”, “toda poesia”, o poeta escolhe como selo de sua obra poética tal título? Isto parece alertar que, independente da perspectiva sob a qual se quer ler este autor, o medo é elemento incontornável. (SASAKI, 2012)

É evidente a relevância da temática do medo na poética de Al Berto. Ele é, de fato, e como já mencionara Sasaki, um elemento incontornável. Pode-se perceber, por meio das análises, que o medo, esse sentimento que perpassa a obra poética de Al Berto, também aparece e se destaca nos poemas de Camilo Pessanha, constituindo um importante ponto de aproximação entre os dois.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJU, A. **Manifesto decadente**. In TELES, G. M. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 33-36.

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

BERTO, Al. **O medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

CALINESCU, M. **Five faces of modernity**: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KEHL, M. R. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaaios sobre o medo**. São Paulo: Editora SENAC. Edições SESC, 2007. p. 89-110.

PEQUENO DA SILVA, T. **Al Berto**: (entre) o horto e o incêndio. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REIS, G. M. F. C. **Al Berto in lugares: O deambular da melancolia lunar do corpo**. Lisboa, 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares). Universidade Aberta de Lisboa.

SASAKI, L. B. **Al Berto, suspenso neste fin-de-siècle**. Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), 2012.

SEABRA PEREIRA, J. C. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In:____. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 1-102.

MACHADO DE ASSIS: CORRESPONDÊNCIA E CRÍTICA

Carlos Rocha
D-PG-FCLAr/UNESP
rochareed@yahoo.com.br
Prof. Dr. Wilton J. Marques (UFSCar)

Correspondência e crítica

A imagem de Machado de Assis como crítico literário se consolidou, provavelmente, com a publicação de uma carta de 1868, em que José de Alencar pede a Machado um estudo sobre a poesia do jovem poeta Castro Alves, recém-chegado ao Rio de Janeiro. Nela, Alencar reconhece que Machado “foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica”; e expõe, ainda, certa imagem altruísta de Machado ao comentar que este cedeu “uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, [e] não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria” (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 229). Nessa correspondência, além de alçar Machado como crítico, Alencar aponta para uma peculiaridade que se materializaria no texto poético machadiano – a preocupação com o apuro formal do verso – como podemos verificar no fragmento:

Depois da leitura do seu drama, o Senhor Castro Alves recitou-me algumas poesias. *A cascata de Paulo Afonso, as duas ilhas e a visão dos mortos*, não cedem às excelências da língua portuguesa neste gênero. *Ouçá-as o senhor que sabe o segredo desse metro natural, dessa rima suave e opulenta* (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 229, grifo nosso).

A respeito dessa preocupação com a forma, Rogério Chociay (1989) comenta que Machado, em seus trabalhos de crítica literária, não descuidou das “‘artimanhas’ de fazer versos”, conhecimento básico que ele mostrou ter quando analisava os “poetas contemporâneos e, mesmo, do passado”; nessas análises, ainda de acordo com Chociay (1989), “encontramos insistentes referências sobre a construção, o efeito e a qualidade formal dos versos que examina e, conseqüentemente, sobre o cuidado que os poetas [...] deveriam ter com respeito à metrificação” (p. 37). O apreço do “bardo de Corina”¹⁴ pela elaboração do verso era tão consciente a ponto de militar em prol da adoção do verso alexandrino *francês* ou *clássico*, em detrimento do *espanhol* ou *arcaico*¹⁵. Não por acaso, quando ele analisa os alexandrinos dos *Cantos e Fantasias* (1865), de

¹⁴ A expressão é de Caetano Filgueiras (FILGUEIRAS, 1864, p. 11).

¹⁵ A diferenciação entre esses versos reside na cesura dos hemistíquios. No caso do alexandrino francês “deve ser formado de dois hemistíquios hexassílabos (contagem de padrão agudo)”, não podendo “haver sobra de sílabas entre o

Varela, “tinha em mente o modelo do verso alexandrino *francês ou clássico*, de que era na época um dos entusiastas” (CHOCIAY, 1989, p. 37). Vale lembrar que Machado¹⁶ escreveu poemas utilizando esse verso como, por exemplo, *Aspiração* (1862). Mário Curvello (1982) comenta que o poema *Versos a Corina* “constituiu a síntese do potencial lírico de Machado de Assis”, pois “[há] nele uma variedade de ritmo, de metro, de estrofe, de rima a demonstrar um poeta se não exímio, pelo menos hábil em seu *métier*” (p. 12).

Na esteira desse possível imbricamento do exercício da crítica com o fazer poético, a correspondência entre José de Alencar e Machado de Assis, de alguma maneira, pode dar-nos mais indícios dessa relação. Na resposta ao “chefe” da literatura brasileira, o autor de *Crisálidas* (1864) expõe o seu sentimento de recompensa:

A tarefa da crítica precisa destes parabéns; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que a palavra eloquente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 232, grifo nosso).

Mais adiante, Machado salienta que é “difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, *mal imitada e mal copiada*” (p. 233, grifo nosso)¹⁷. É a esse respeito que enaltece o texto de Castro Alves, pelo fato deste não ter seguido fielmente a escola a ele atribuída, expondo que

Não podiam ser melhores as impressões. Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista, — *no dizer, nas ideias e nas imagens. – Copiá-las é anular-se*. A musa do Senhor Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-a a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode.

Como o poeta que tomou por mestre, o Senhor Castro Alves canta simultaneamente o que é grandioso e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico: a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses louvores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que as têm ambas. Vê-se que o Senhor Castro Alves as

primeiro e o segundo hemistíquios”; no alexandrino antigo ou espanhol, o padrão é grave, e “a cesura é uma pausa que separa o primeiro hemistíquio do segundo, pausa esta que não pode ser ultrapassada por sílaba nem anulada por sinalefa: os dois hemistíquios do alexandrino antigo, portanto, são independentes métrica e ritmicamente” (CHOCIAY, 1989, p. 39-40).

¹⁶ No texto *A nova geração* (1879), Machado exalta o verso alexandrino dizendo “É excelente este metro; e para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos” (MACHADO DE ASSIS, 2013a, p. 497).

¹⁷ Ver também *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade* (1873), em que Machado volta a comentar sobre essa preocupação (MACHADO DE ASSIS, 2013b, p. 437).

possui; veste as suas ideias com roupas finas e trabalhadas (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 235, grifo nosso).

Nesses trechos, Machado nos dá outro elemento, que, provavelmente, é fruto de seu estudo e, por conseguinte, de seu instrumental poético: diálogo com os modelos sem copiá-los¹⁸, já que procurou desenvolver tal estratégia em seus poemas. Essa noção de estudo do gênero poético é recorrente nas correspondências, quando o assunto é literário, como podemos verificar no fragmento de uma carta de 24 de Janeiro de 1872 a Lúcio de Mendonça, em que Machado comenta o livro deste:

Não lhe negarei que há na sua lira uma corda sensivelmente elegíaca, e desde que a há, cumpre tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede à tendência comum, e quem sabe também se alguma intimidade intelectual? *O estudo constante de alguns poetas talvez influísse na feição geral do seu livro.*

Sentimento, versos cadentes e naturais, ideias poéticas, ainda que pouco variadas, são qualidades que a crítica lhe achará neste livro. Se ela lhe disser, e deve dizer-lho, que a forma nem sempre é correta, e que a linguagem não tem ainda o conveniente alinhamento, pode responder-lhe que tais senões o estudo se incumbirá de os apagar. [...]

Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; *aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja enfim o mais austero crítico de si mesmo* (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 61, grifo nosso).

Tal fato é ratificado em outra carta de 4 de agosto de 1878 endereçada a Francisco de Castro, em que Machado, após analisar os versos deste, aconselha o amigo poeta da seguinte maneira: “aponto-lhe o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que se conquista o triunfo” (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 155). Além do estudo contínuo e severo do gênero poético, Machado chamava a atenção de seus contemporâneos quanto à necessidade de produzir cada vez mais textos literários, pois acreditava que o exercício da elaboração textual pudesse criar uma obra, esteticamente, mais refinada. O fragmento da correspondência de 10 de novembro de 1871 a Ladislau Neto, em que Machado, ao comentar a obra de Pedro Américo, nos mostra essa preocupação: “*A posteridade não quer saber de desânimo, nem das decepções que empecerem o caminho do artista; quer obras; é preciso dar-lhas a todo custo*” (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 56, grifo nosso).

¹⁸ No texto *A nova geração* (1879), Machado criticaria a então recente geração de poetas brasileiros que deixava de refletir sobre as nossas condições estruturais, tendendo a uma adoção direta do influxo externo (MACHADO DE ASSIS, 2013c; 2013a).

A falta de publicação literária já era notada acintosamente por Machado quando escrevia crônicas para o periódico *O Futuro* (1862–1863)¹⁹. Daí o apelo enfático aos escritores para que escrevessem a todo custo. Por isso, podemos pensar num mecanismo de análise nas suas correspondências, em que o estudo e a análise explicam o diálogo com a literatura ocidental – procedimentos que nascem em decorrência de uma busca pelo aprimoramento formal.

Nesse contexto, o diálogo com a tradição pode ter gerado a Machado uma influência mais direta com a poesia camoniana, pois é o que nos suscita uma carta de 1868, em que Machado reconhece matizes do verso do poeta português ao analisar o poema *Riachuelo* do senhor L. J. Pereira Silva:

Creio que o poeta leu e releu Camões, a fim de aprender com ele; e fez bem, porque o mestre é de primeira ordem. A oitava rima que adotou do mestre querem alguns espíritos severos que seja uma forma monótona; eu penso que fez bem em empregá-la, tanto mais que o poeta a sabe esculpir com opulência e harmonia (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 253, grifo nosso).

Machado já havia recorrido a esse processo comparativo quando emitiu um parecer sobre a poesia de Castro Alves. Evidentemente que tal percepção é fruto do estudo e análise da tradição literária Ocidental – possivelmente seu modo operacional tanto na realização de sua crítica quanto na de sua poesia. E na base desse método, a obra camoniana parece ter exercido um papel importante, pois se, no tratamento ao verso, Camões é tido por Machado como um mestre de primeira ordem, nada o impede de recorrer a ela no momento de compor a sua poesia, como a passagem acima nos faz crer.

Quanto a isso, compreendemos que a obra camoniana pode ter servido de referência para Machado, principalmente no que diz respeito à apropriação de uma tradição para, a partir dela, criar relações de significados dentro de um contexto de produção, já que na poesia do poeta português há indícios desse procedimento no diálogo com poetas da tradição clássica como Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Petrarca, Sannazzaro, além dos seus patrícios Bernadim Ribeiro e Sá de Miranda (CIDADE, 1967). E nos dizeres de António José Saraiva, Camões, diferentemente do que havia feito Homero e Virgílio, “conseguiu com rigor metódico [uma] regra da separação do mundo maravilhoso e do mundo histórico de modo a poder afirmar a verdade histórica do seu poema” (CAMÕES, 1978, p. 26)²⁰, e, por conta disso e outros aspectos, Camões teria inserido no gênero outras saídas formais e temáticas. Desse modo, a obra camoniana é um exemplo ímpar de um poeta

¹⁹ Nas crônicas desse periódico, Machado evidencia a falta de publicação de textos literários. Ver: MACHADO DE ASSIS, 2008.

²⁰ Em relação a esse e outros aspectos da estrutura de *Os Lusíadas*, ver o texto de apresentação a essa obra de A. J. Saraiva (CAMÕES, 1978, p. 26). Veja também: SARAIVA, 1959.

que seguiu as convenções, mas não se limitou a suas fronteiras – ainda que a imitação não fosse um elemento negativo uma vez que, pelo contrário, seguir o modelo era a tendência. Assim, a obra do poeta português pode ter suscitado a Machado uma dupla influência: a busca pela perfeição formal e pelo diálogo com obras de outros poetas. De acordo, ainda, com Maria Vitalina Leal de Matos (1992, p. 45), tratando sobre as convenções seguidas por Camões, “só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição”, o que reitera a nossa proposta da dupla influência machadiana:

Claramente [...] aproveita a sugestão temática ou estilística, ou mesmo parte substancial do texto, para a expressão de um conteúdo diferente, marcado pelo sinete de uma personalidade inconfundível.

Uma vez conhecidos e divulgados, os textos célebres passam a fazer parte de um patrimônio comum que todos usam sem receio de plágio ou de repetição. Repare-se como Camões introduz versos de Boscán e de Petrarca, sem os traduzir, em composições suas (*Redondilhas Sôbolos rios*, quint. 23; e *Lusíadas*, Canto IX, est. 78) e que riqueza significativa ele colhe desses entalhes, aproveitando a sua irradiação conotativa que vai conjugar-se de forma complexa e nova com o seu próprio texto. Só quem nada tem de seu a dar pode temer a tradição.

Além disso, devemos ressaltar que a estima pelo mestre português levou Machado a produzir uma peça teatral intitulada *Tu só, tu, puro amor* (1880), quatro sonetos reunidos no título *Camões* (1880) e epígrafes como, por exemplo, as dos poemas *Elegia* e *Um viex pays*, fazendo referências explícitas à obra de Camões; tratamento que nenhuma das outras referências teve, tamanha é a dimensão de seu apreço pela obra camoniana. Sobre esse fato, no texto de 2008, *Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875)*, Marcelo Sandmann demonstra, por meio de comparações textuais, a importância da referência da poesia de Camões na poesia de Machado de Assis. Nele, Sandmann comenta que Camões é o escritor português mais aludido na obra machadiana, tendo algum tipo de menção nos diversos gêneros desenvolvidos pelo poeta brasileiro.

Nesse sentido, a partir da leitura de algumas correspondências, podemos perceber, em parte, o quanto Machado de Assis se importava com o apuro formal do poema, e o quanto a poesia de Camões pode ter servido como guia para Machado atravessar o labirinto do fazer poético, seja nas questões envolvendo a forma, seja no diálogo com a literatura ocidental. Ou ainda, a obra do poeta português pode ter gerado certo entendimento a Machado de que a recompensa máxima pelo esforço despendido no fazer poético seja a própria obra, conferindo-lhe Glória e Eternidade. Exemplo disso são os quatro sonetos reunidos, simbolicamente, no título *Camões* (1880), em que Machado de Assis, ao ficcionalizar a biografia do poeta português e seu poema épico *Os Lusíadas* (1572), evidencia que a recompensa do poeta reside, justamente, na obra criada, a qual é resultado de um esforço estético.

É exatamente desse esforço estético relacionado ao estudo, à análise e ao exercício de escrita desse gênero textual que advém a dicção poética de Machado, da qual são constituintes seu procedimento analítico e seu método composicional. Isto é, se há citação do estilo de poetas como Vitor Hugo e Camões em suas análises, presentes nas correspondências, o que dizer das citações, em seus poemas, de diversos poetas como Longfellow, Dante, Shakespeare, Homero, Almeida Garret, Lamartine, Poe, Musset, entre outros, como sugere Élide Valarini Oliver (2006). Estaria aí um método composicional? Possivelmente.

Observando, especificamente, a produção poética de Machado de Assis, o seu primeiro poema, intitulado *Soneto*, foi publicado em 3 de outubro de 1854 em um jornal modesto que respondia pelo nome de *Periódico dos Pobres* (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008, P. 24). Recentemente, Wilton José Marques descobriu um poema de Machado de Assis, intitulado *O Grito do Ipiranga* (COZER, 2015), o qual havia sido publicado em 9 de setembro de 1856, em um jornal de maior expressão como era o *Correio Mercantil* (1848-1868). Nele, se não há um alcance estético desejado pelo próprio Machado de Assis, sua importância reside na inserção do poeta no cenário literário brasileiro, e a sua temática demonstra certo imbricamento da independência de seu país com o conhecimento da História da Roma Antiga.

Já em relação ao primeiro poema, Machado de Assis, com então quinze anos, dedicava versos “À Ilma. Sra. D. P. J. A”, em que no último verso alude tratar-se de Petronilha. A princípio, o referido poema nos chama a atenção por dois motivos: ser composto, como diz o próprio título, pela forma fixa, e ser um poema encomiástico. Quanto à forma do poema, pode haver aí uma referência a Camões (já que este é um dos maiores sonetistas em língua portuguesa) e, por extensão, ao apuro formal; e pelo fato de ser um poema encomiástico, demarcar um movimento de inserção social por parte de Machado de Assis. É interessante notar que, ao longo de sua produção, há uma predominância da forma soneto nos poemas que, aparentemente, servem para homenagear pessoas e/ou escritores importantes como, por exemplo, os quatro sonetos dedicados a Camões²¹.

Analisando a seleção, feita pelo próprio Machado, dos poemas em *Poesias Completas* (1901), Mário Curvello (1982), no texto *Falsete à poesia de Machado de Assis*, procura entender “o

²¹ Também servem de exemplificação os poemas: *Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II* (1855), *Dai à obra de Marta um pouco de Maria* (1881), *Spinoza* (1880), *Alencar* (1880), *A Carolina* (1906) entre outros. Curiosamente, alguns poemas, com essa mesma forma, servem como bilhetes para amigos como, por exemplo, *Soneto* (1879), *Relíquia Íntima* (1885), *Ao Dr. Xavier da Silveira* (1887), demonstrando, de algum modo, o exercício de escrita. Embora haja uma relativa produção de sonetos, Machado de Assis publicou-os em forma de livro apenas em *Falenas* (1875), o soneto *Luz entre sombras* (s/d), e em *Ocidentais* (1901), a última publicação com a maior concentração de sonetos, 14 dos 27 poemas, considerando, ainda, que desse total quatro poemas são traduções, compondo, assim, a variedade de forma do livro. Ver a coletânea organizada por Rutzkaya Queiroz dos Reis (MACHADO DE ASSIS, 2009) e Curvello (1982).

processo de composição do volume *Poesias Completas*, bem como a elaboração de algumas poesias e a sua ordenação, sobretudo em *Ocidentais*, onde culminam a poesia e o processo de composição” (p. 478). Examinando minuciosamente os poemas machadianos reunidos nos livros, Curvello expõe que há uma tendência forte em *Crisálidas* para a formação de uma moral poética, em detrimento de um aspecto de originalidade; e nela, de acordo com o crítico, deveria haver um cuidado formal. Elegendo, de certo modo, a moral poética como ponto central na obra machadiana, Curvello a associa à necessidade da sobrevivência do artista, uma vez que artista e obra perfazem o mesmo meio burguês.

O crítico chama a atenção para essa relação visto que, antes dos ajustes para reunir *Crisálidas* a *Poesias Completas*, Machado já havia feito uma seleção de sua produção até 1864. Na perspectiva de Curvello (1982), há em Machado um olhar estético interessante sobre sua própria obra. Nesse primeiro arranjo, Machado teria armado *Crisálidas* de tal forma a lhe dar “uma postura mais íntima, mais intensa com o universo da criação” e que tal procedimento faz com que um “princípio de ‘castidade da musa’ [percorra] toda a sua lírica e, na sociologia do artista, deve significar, entre outras coisas, a resistência à reificação: o *amore a la cosa* define a linha moral de sua obra” (p. 491). Nesse contexto, em *Falenas* (1870), o jovem Machado decide “não uma poética, mas um tratamento de linguagem para o seu lirismo”, já que o poeta lança mão de “vários caminhos que [sugerem] as pesquisas formais”, de modo que, com efeito, Curvello acredita que há nesse livro a divisão entre “o eu e a experiência formal”. Paralelamente a isso, o crítico indica que nesses dois livros há uma apropriação de textos alheios, servindo a Machado como um exercício, um aprimoramento do aspecto formal. Já em relação a *Americanas* (1875), houve “um adensamento do eu lírico com as narrativas, através da homogeneidade temática” do indianismo, e, por conta disso, Machado teria colocado “o eu lírico ao lado da história”, produzindo, dessa forma, “uma poesia literariamente engajada, militante” (CURVELLO, 1982, p. 490-491).

Em *Ocidentais*, Curvello identifica que “o predomínio do soneto sobre a variedade de estrutura formal” pode explicar a filiação da lírica de Machado à tradição renascentista, tendo Camões como modelo, embora convenha lembrarmos que essa aproximação com Camões já se evidencia antes mesmo da publicação das *Poesias Completas* como observamos acima. Para o crítico, então, há em *Ocidentais* alguns núcleos homogêneos, diferença radical da unidade temática do indianismo de *Americanas*. Entre esses núcleos, enfatiza “o ‘suado labor’ com as palavras como o caminho para a Glória, para a Eternidade, a premiar o filósofo, o educador e o poeta”; ou esse ‘suado labor’, às vezes, “é o próprio ato solidário à reputação da palavra que perpetua o nome e simboliza a resistência da literatura” (CURVELLO, 1982, p. 494-495). Mário Curvello também fala sobre “o momento da vida da poesia, em que ela se registra como um gesto de carinho, de amizade,

na atenção do poeta às solicitações de circunstâncias”, bem como sobre a “apreciação do amor e da sedução feminina”, a “representação da vontade da Musa” entre outros (op. cit., p. 495).

Assim, demonstra-se que a preocupação com a forma pode ser entendida como uma característica essencial da poesia de Machado de Assis. E, nesse caso, *Ocidentais* seria o livro em que ocorre uma sedimentação das “tendências classicizantes despontadas em *Falenas*, no apuro formal, na preferência pelo soneto, na invenção”, e que o poeta aproveita “a construção épica, o envolvimento da representação pela tensão e distanciamento” desenvolvidos em *Americanas* (CURVELLO, 1982, p. 496). O crítico comenta, ainda, que o ajuste de tais “desenvolvimentos formais em novos temas” sob a égide da “entonação fundamental de Prometeu [é] a ruptura radical com o Romantismo”, no que compreende que Machado se distancia de qualquer escola, materializando sua “originalidade na representação clássica de uma filosofia niilista, para a qual a existência só se faz valer pelo trabalho e pela própria poesia” (CURVELLO, 1982, p. 496). Desse modo, essas observações de Mário Curvello nos auxiliam a esclarecer a importância do aprimoramento formal na poesia de Machado e, ao mesmo tempo, a estabelecer uma aproximação entre suas análises dos poemas de escritores contemporâneos, presentes nas correspondências, com o seu fazer poético, visto que as mesmas recomendações feitas àqueles poetas se materializam nos seus poemas.

Em um momento anterior à crítica de Curvello, Manuel Bandeira, no texto *O poeta* (2004), compara a produção machadiana da poesia com a da prosa, entendendo que nesta última o escritor teve melhor resultado. Mesmo com esse intuito, Bandeira reconhece que a obra poética do “bardo de Corina” anuncia certo “pessimismo irônico e o estilo nu e seco” (BANDEIRA, 2004, p. 11), chamando a atenção para o apuro formal visível na poesia de Machado. Já na apresentação à sua antologia da poesia brasileira, Bandeira volta a comentar a respeito da forma:

As produções dos dois primeiros livros denotam certa elegância nova no cuidado da forma, tanto na linguagem como na metrificacão e nas rimas. Esse apuro torna-se mais acentuado nas *Americanas*, tentativa de revivescência do indianismo, a que devemos o belo poema ‘*Última jornada*’, onde se sente o leitor assíduo do Dante (BANDEIRA, 2011, p. 94).

Tal recorrência entre os críticos sobre o apuro formal na poesia de Machado parece demonstrar um intenso processo de estudo e análise da tradição poética Ocidental, bem como um exercício de escrita por parte do poeta.

Por outro prisma, Élide Valarini Oliver, em *A poesia de Machado de Assis no século XXI: Revisita, revisão* (2006), analisa a poesia do autor de *Dom Casmurro* (1899) partindo do pressuposto que os escritores, assim como Machado, estabelecem algum tipo de vínculo com obras

de seu passado e de seu presente, e, por isso, tendem a criar e recriar por meio dessa relação e, até mesmo, a engendrar “laços internos, encadeando referências, citações, repetições dentro de sua própria obra” (p.120), ainda que tal processo não ocorra conscientemente. Oliver entende que a recriação constituída tanto pelo diálogo com a literatura ocidental quanto pelos laços internos da própria obra acontece na poesia de Machado – a exclusão de poemas dos dois primeiros livros, operada pelo escritor quando da composição da coletânea *Poesias Completas* (1901), é um exemplo disso. Assim, essa exclusão apresenta por parte de Machado “um mal-estar com a maioria das convenções da sensibilidade ingênua e arrebatada do Romantismo de sua geração” e, por outro lado, sugere que a manutenção das traduções e arranjos livres de poetas europeus e até chineses nesses livros demonstra “a incerteza e o mal-estar de Machado com relação a sua poesia dessa fase, pois na versão livre e na tradução o autor praticamente se isenta, e encontra conforto em posturas e vozes que não consegue achar em sua própria poesia” (OLIVER, 2006, p.123). Provavelmente, Machado também não as encontraria na literatura brasileira.

Desse modo, o exercício de escrita realizado nas traduções pode ter fornecido a Machado uma ampliação do seu instrumental poético. Como resultado desse procedimento, Machado alcança independência artística e intelectual, buscando inspiração e influências nas diversas literaturas dos países do ocidente e até mesmo da literatura chinesa. Machado, nesse sentido, não se importava com a origem do diálogo, mas com a elaboração do texto poético. Viria daí a preocupação com a forma, que Oliver evidencia tratar-se de uma característica importante na poesia machadiana. Mas este apuro formal se assenta em um discernimento de sua funcionalidade no texto poético, uma vez que, na visão de Machado, o exagero pode concorrer contra a própria poesia.

No entanto, a poesia de Machado, em que pululam vozes com outros matizes – referências temáticas, segundo Oliver –, provocou certo embaraço na crítica brasileira interessada em valorizar o “‘talento’ e a ‘originalidade’ em detrimento do trabalho constante, com sua evocação do tabu da tarefa manual”; nesse sentido, uma parte significativa da crítica “procurou rejeitar, esconder, desconhecer ou boicotar estudos que buscavam apontar essas fontes e influências”, conduzindo Oliver a suscitar que a poesia de Machado foi preterida por entrar em rota de colisão com essa crítica, ansiosa por expressar o “‘nacional’ como produto autóctone da ‘inteligência brasileira’, do gênio nacional” (OLIVER, 2006, p. 125). Nessa tentativa de apagamento da poesia machadiana, a crítica deixou de perceber todo esse processo de intertextualidade, exercício de escrita, ampliação da temática, impondo-lhe a pecha de poesia que não expressa “originalidade” e nem “brasilidade”. Entretanto, Oliver explica que a originalidade da poesia de Machado reside justamente nesse diálogo com a literatura estrangeira. Nesse contexto, Oliver comenta que, em *Crisálidas e Falenas*, não há vazão da “voz de um poeta romântico”, mas há “rigidez e insegurança de um poeta que não

consegue encontrar uma voz que agrade ao seu espírito crítico” (OLIVER, 2006, p. 132). A estudiosa salienta que Machado se livra desse impasse quando encontra, na junção da sátira com a ironia, a sua verdadeira dicção literária, a qual alcançaria melhores resultados na construção de suas personagens da prosa.

Compreendemos, portanto, que as análises de Machado de Assis sobre a poesia dos poetas de seu tempo, presentes nas correspondências, pode nos conduzir a uma chave de leitura de sua própria obra poética, mesmo porque muito daquilo que é sugerido àqueles poetas se materializa em seus poemas, como sugerem os comentários dos críticos acima citados – aprimoramento formal, diálogo com a literatura ocidental (às vezes com a oriental), noção de não ser poeta copista em relação aos modelos, enfim, possuir uma dicção própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. “O poeta”. In: MACHADO DE ASSIS. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 3.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. SARAIVA, A. J. (Org.). Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão – Livraria Editora, LDA, 1978.

CHOCIAY, Rogério. “Machado de Assis e os alexandrinos ‘errados’”. In: **Revista de Letras**, v. 29, 1989.

CIDADE, Hernâni. **Luís de Camões – O lírico**. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967.

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo I, 1860-1869. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2008. 320p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 84).

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo II, 1870-1889. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2009. 560p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).

COZER, Raquel. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 14 mar. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1602428-poema-desconhecido-que-machado-de-assis-escreveu-aos-17-anos-e-descoberto.shtml>>. Acesso em 23 jul. 2015.

CURVELLO, Mário. “Falsete à poesia de Machado de Assis”. In: BOSI, Alfredo. et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos).

FILGUEIRAS, Caetano. “O poeta e o livro: Conversação preliminar”. In: MACHADO DE ASSIS. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1864, p. 7-20.

MACHADO DE ASSIS. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 3.

_____. **Obra Completa**. Aluizio Leite Neto; Ana Lima Cecília; Heloisa Jahn. (Orgs.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4.

_____. **A poesia completa**. REIS, Rutzkaya Queiroz dos (Org.). São Paulo: Nankin; Edusp, 2009.

_____. “A nova geração”. In: AZEVEDO, S. M. et al. (Orgs.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013a, p. 489-529.

_____. “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”. In: AZEVEDO, S. M. et al. (Orgs.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013b, p. 429-441.

_____. “O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós”. In: AZEVEDO, S. M. et al. (Orgs.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013c, p. 467-474.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Vida e Obra de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, v. 1.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Introdução à poesia de Luís de Camões**. 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. (Biblioteca Breve/ Volume 50).

OLIVER, Élide Valarini. “A poesia de Machado no século XXI: Revisita, Revisão”. In: **A obra de Machado de Assis: Ensaio premiado no 1º Concurso Internacional Machado de Assis**. [S.L.]: Brasil. Ministério das Relações Exteriores, 2006. p. 119-178.

SANDMANN, Marcelo. “Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875)”. In: **Crítica Cultural**, 2008. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0301/04.htm>>. Acesso: em 23 ago. 2014.

SARAIVA, A. J. **Luís de Camões: Estudos e antologia**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

ESPAÇO, PERSONAGEM E MEMÓRIA EM ANA-NÃO, DE AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS

Carolina Piovam
M-PG-FCLAr/UNES, CAPES
piovamcarolina@gmail.com

Prof.^a Dr.^a María Dolores Aybar Ramírez (FCLAr/UNESP)

1. Introdução

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o espaço, a personagem e a memória do livro *Ana-Não*, de Agustín Gómez-Arcos, focalizando o percurso de viagem da protagonista Ana Paúcha, que aos setenta e cinco anos parte de sua casa situada em uma aldeia sulina para ver pela última vez o único filho vivo, Jesus, que está em uma prisão no Norte do país.

O espaço pelo qual a protagonista percorre resgata atrocidades da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e do regime ditatorial de Franco (1939-1975), contexto que possui grande importância para entendimento da própria história de vida da personagem central que, no decorrer de sua viagem do Sul ao Norte da Espanha, e através do constante retorno às suas memórias, denuncia as consequências que a Guerra ocasionou em sua vida, esta que foi uma vida de morte. De forma sintética o estudioso Manuel Jesús Alacid García (2012) nos diz que:

En esta novela, la memoria sobre la representación del franquismo y los estragos de la Guerra Civil vuelven a estar presentes. La narración cuenta el periplo de una anciana hacia el norte de España ya hacia la muerte. Narrada desde una tercera persona, al modo del “narrador con”, se muestran todos los elementos perversos del régimen franquista. Ana Paúcha, que vive en un pueblo costero de Andalucía, pierde a dos de sus tres hijos y a su marido en la Guerra Civil; el tercer hijo, el pequeño, Jesús, es encarcelado a perpetuidad en el norte del país. Cuando la muerte se acerca, aparece en la novela como voz que habla a la protagonista, siente la necesidad de ir ver a su hijo. No tiene dinero para el viaje, decide hacerlo a pie, siguiendo las vías del tren. Conoce a un ciego que, al modo de Tiresis o Max Estrella, ve más que la mayoría, y es a través de él que Ana verá la España franquista. Al final, le comunican en la cárcel que su hijo ha muerto y ella sucumbe sobre la fosa donde el pequeño está enterrado. (GARCÍA, 2012, p. 40-41).

A obra *Ana-Não* é uma representação artística da história de muitos que sofreram com as consequências atrozadas pela Guerra e posteriormente pelo regime ditatorial de Franco, um dos responsáveis pela existência de muitas “Anas Paúchas”, mulheres, esposas e mães “vencidas”, na Espanha.

Vale aclarar que esta nomeação de “vencida” relaciona-se àqueles e àquelas que sofreram com a derrota dos que lutaram pela Frente Popular, movimento esquerdista, contra o franquismo, e foram vencidos por este governo opressor, o qual imperou por muito tempo.

Assim, a categoria do espaço, juntamente com a problematização deste tempo opressor, possibilita a reflexão acerca da instância narrativa da personagem, de sua vivência, suas transformações, e a exposição de sua memória que representa a identidade individual e coletiva dos republicanos.

A viagem empreendida pela protagonista mostra os aspectos relacionados ao espaço, ao tempo e à perspectiva. O pilar teórico que fundamenta a categoria espacial, dentre outras teorias de grande importância, volta-se à semiótica da cultura proposta pelo russo Iuri Lotman (1978), em seu livro *A estrutura do texto artístico*.

Os eixos horizontal e vertical propostos pelo teórico mostram, em um primeiro momento, por meio dos pares dialéticos espaciais direita-esquerda e alto-baixo, os valores convencionas da cultura, quais sejam de medida referente a positivo-negativo. Todavia, seguidamente na narrativa há uma leitura reelaborada desta legitimidade dos valores espaciais a partir da história de vida da protagonista.

Tais espaços promovem o conhecimento da personagem sobre certos fatos da história de seu país através de suas vivências com pessoas distintas, exclusivamente com Trinidad, o cego cantor, ex-soldado republicano que ensina a protagonista, antes alfabetizada, a ler e escrever. Essa transformação propõe uma reflexão da heroína Ana, personagem feminina, a partir do *Bildungsroman* feminino.

Após a explanação sobre a instância narrativa da personagem, tratamos do *Bildungsroman*. Para isso, nos embasamos nos livros *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (2000), o qual nos fundamenta com as ideias do *Bildungsroman*, termo alemão que em português é conhecido como “Romance de Formação”.

Neste trabalho, focalizaremos a partir deste estudo a questão do feminino, portanto, recorreremos à estudiosa Cristina Ferreira Pinto (1990) e seu livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, para tratarmos da construção da “identidade” de Ana Paúcha. O início para esta busca de “identidade” ocorre quando ela, a personagem principal, despe-se de seu autoexílio e desloca-se do Sul ao Norte da Espanha em busca de seu último filho vivo, o qual está preso, e com isso sofre grandes transformações em sua vida.

A formação da personagem como heroína apresenta uma instauração da memória individual e coletiva republicana. Toda memória é a formadora da identidade de um indivíduo bem como da identidade social. Esta questão relativa à memória é, portanto, trabalhada por meio de um viés histórico, antropológico, sociológico pelos pensadores Jacques Le Goff (2003) em seu livro *História e memória* e Paul Ricoeur (2007), por meio das ideias de *A memória, a história e o esquecimento*. De um modo geral, destacamos que o trabalho centraliza-se na análise do espaço, da personagem e da consequente representação da memória individual e coletiva republicana.

2. O espaço em ANA-NÃO

O narrador-focalizador da obra *Ana-Não* delinea o espaço da narrativa de acordo com certas divisões geométricas, as quais configuram pontos no espaço artístico da obra que nos propõe refletir de forma reelaborada alguns significados referentes à cultura espanhola.

Sendo assim, em *Ana-Não* esta construção de “imagem de mundo” se dá por meio da vivência da protagonista, a qual traz consigo a ideologia e a história características da cultura em um período crítico de pós-Guerra Civil Espanhola e de opressão ditatorial franquista.

Portanto, os modelos do mundo em suas instâncias político-social, bem como moral-religiosa conferem sentido espacial a partir da cultura e da história, por isso buscamos estabelecer na análise duas noções de eixo propostas pelo semioticista russo Iuri Lotman presentes em seu livro *A estrutura do texto artístico* (1978).

A saber, o eixo horizontal, para Lotman (1978, p. 61), é dividido “[...] sob a forma de uma marca moral da oposição “direita- esquerda [...]”, uma vez que a direita representa, para as maiorias das culturas, os valores positivos, morais, isto é, toda ideia e atitude adjetivadas positivamente, referindo-se ao bom, e opondo-se ao esquerdo que, por sua vez, representa o que é considerado negativo, não moral, nas dependências de determinadas culturas.

Outro conceito de eixo utilizado pelo teórico é o vertical, cuja divisão antagônica reporta-se à espacialidade de alto e baixo. Aqui, como no eixo horizontal, há dois valores que se antagonizam, quais sejam alto-baixo. Os valores relacionados ao que está no alto expressam significação positiva, correta; e o que está na parte inferior, abaixo, préstimo negativo, portanto, o seu inverso. É importante ressaltar que a estrutura no eixo vertical trabalha relações espaciais que se enquadram nas questões da “[...] hierarquia político-social com uma posição marcada dos “altos” aos “baixos” [...] da cultura”. (Lotman, 1978, p. 361).

O eixo vertical problematiza, assim, questões que pautam a jornada da personagem, de modo que ela, ao passo que vai conhecendo o seu país, informa-se e forma-se lidando com situações diversas, as quais envolvem e retratam a cultura, a religião e os problemas político-sociais herdados das crises da Espanha.

Dessa forma, quando abordamos estes fatores espaciais no texto literário, esse modelo pode criar, assim, um sistema desobrigado a refletir-se na ordenação clássica ensejando a descoberta de um novo modelo espacial na obra e, portanto, reelaborando e os valores espaciais. Tais espaços que a protagonista percorre “[...] empurram-na para o termo da existência, para a fronteira onde se acaba a paisagem ingrata do não e começa a terra prometida do sim. Ana-dos-contrários”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 228).

Os valores dos espaços também se mostram contravertidos como a personagem. Os pares dialéticos, à luz de Lotman, organizam-se, dessa forma, em eixos, e suas oposições aberto-fechado do eixo horizontal e alto-baixo do eixo da verticalidade configuram relações espaciais para verificar em que medida o texto literário modeliza ou modifica o sistema modelizante cultural espanhol.

3. A personagem e o *Bildungsroman* feminino

A categoria da personagem é de suma importância em *Ana-Não*, pois ela nos direciona a uma reflexão sobre a diegese por meio do viés da representação da realidade, isto é, das ações e percepções humanas representadas por esta categoria fictícia. A complexidade de sua composição, como também de sua retratação carregada de influência, através do enredo, na formação do leitor, são fatores característicos da personagem na narrativa literária.

Dessa forma, tendo conhecimento do contexto histórico-político do romance, vemos que a categoria da personagem, juntamente com suas peripécias que estão imbrincadas ao espaço e ao tempo problematizado na narrativa, nos proporciona o ensejo para pensarmos o *Bildungsroman* feminino.

Para nos alicerçar teoricamente, com a finalidade de conhecer a significação do termo *Bildungsroman*, nos embasamos no livro *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas (2000), o qual nos fundamenta com as ideias do *Bildungsroman*, termo alemão que em português é conhecido como Romance de Formação.

Com a finalidade de compreendermos melhor este termo, *Bildungsroman*, o qual será utilizado neste trabalho, é válido recorrer às suas origens. Sendo assim, como afirma a estudiosa,

este termo é originário do alemão, e é conhecido em português como “romance de formação”, uma vez que é compreendido por meio da interpretação temático-morfológica em que se tem *bildung*=formação e *roman*=romance. Sobre essa expressão define Maas (2000) que:

[...] sob o aspecto morfológico, é relativamente fácil a compreensão do termo *Bildungsroman*. Por um processo de justaposição, unem-se dois radicais - (*Bildung* - formação - e *Roman* - romance) que correspondem a dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas. Cada um dos dois termos, entretanto, encontrava-se atrelado a um complexo entrelaçamento de significados, apreensíveis apenas por meio de uma investigação de caráter diacrônico. *Bildung* e *Roman* são dois termos que entraram para o vocabulário acadêmico na segunda metade do século XVIII. A formação do jovem de família burguesa, seu desejo de aperfeiçoamento como indivíduo, mas também como de classe, coincidem historicamente com a cidadania do gênero do romance. (MAAS, 2000, p. 13).

Através da justaposição destes dois conceitos resultou, portanto, no “romance de formação”, o qual trata tradicionalmente da questão do aprendizado do jovem burguês frente a sua vivência no mundo que o forma, e no âmbito literário “[...] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”, o que promove, por conseguinte, “a formação do leitor de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (MORGENSTERN apud MAAS, p.19).

O termo *Bildungsroman*, segundo Maas (2000), teria sido inaugurado pelo professor de filosofia clássica Karl Von Morgenstern, em 1810, em uma conferência na Universidade de Dorpat. Mais tarde, ele próprio referir-se-ia ao *Bildungsroman* como o romance que mostra “[...] os homens e os ambientes agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior” privilegiando “os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista [...]”. (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 46-7).

Ainda acerca do termo *Bildungsroman*, é válido considerar que há várias discussões, pois este pode ser definido como gênero ou subgênero literário que retrata a trajetória de vida da personagem principal do romance, em que no meio social atua no processo de formação de sua identidade. É importante destacar que o “romance de formação” tem por representante deste gênero o livro *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795), de Goethe, tido como modelo precursor do *Bildungsroman*.

Dessa forma, o “romance de formação” deve ser entendido como aquele que tem um protagonista o qual aprende com as suas peripécias, educa-se, vence obstáculos, integra-se à vida social, e encontra, com isso, a sua identidade. O *Bildungsroman* tradicional, voltado ao personagem e leitor burgueses, cumpre todos esses quesitos utilizando um protagonista masculino. Porém, este trabalho propõe analisar o *Bildungsroman* feminino, pois a personagem central é uma mulher e

ainda, a formação tardia de uma protagonista que somente encontra a sua verdadeira identidade obstinada, de heroína, já idosa e perto da morte.

O *Bildungsroman* feminino, dessa forma, assim como as outras variações e abordagens críticas deste gênero, como a do proletário, por exemplo, vem a ser estudados posteriormente. Mais precisamente a crítica a despeito do “romance de formação” feminino, o qual embasa a análise de *Ana-Não*, instaura-se, ao menos no Brasil, em 1990 por meio dos estudos de Cristina Ferreira Pinto.

Esta autora afirma que o *Bildungsroman* feminino “[...] é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza o gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, na realidade”. (PINTO, p. 27). Além do mais, a estudiosa defende que:

Ao nível de revisão do gênero, o “romance de aprendizagem” feminino distancia-se do modelo masculino principalmente quanto ao desfecho da narrativa. Enquanto em *Bildungsroman* masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível apenas com a *não* integração da personagem em seu grupo social. (PINTO 1990, p. 27).

Assim, seguindo esse pensamento e transpondo esta definição para a obra em estudo, pode-se dizer que esta teoria se afirma na narração através da constatação do final da história de Ana Paúcha, qual seja o fracasso desembocado em morte. Todavia, antes disso ocorrer, a protagonista, assim que empreende a viagem sofre transformações, encontra Trinidad, o “[...] *cego-vidente* que lhe ensina, aos pouquinhos, todo dia, os mistérios da leitura, a arte da escritura [...]”. (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 88). Assim, ele se torna seu amigo e mestre das letras e o qual a ajuda a formar certa coerência pessoal e conhecer sua verdadeira identidade na viagem que faz a pé do Sul ao Norte do território espanhol.

4. A memória individual e coletiva em ANA-NÃO

Os espaços e a personagem expressos na narrativa carregam consigo características objetivas e subjetivas por meio das quais podemos pensar as questões da memória, da personagem e de sua consequente formação. Assim, a casa e o espaço sulino referente à morada da protagonista em contraste com os distintos lugares pelos quais ela passa, motiva a movimentação de um pêndulo temporal entre o passado e o presente, entre as lembranças de Ana Paúcha e as vivências da realidade de Ana-Não como podemos ver na passagem em que ela:

Sorri. Vê a imagem dos filhos e do marido (seus homens mortos na guerra ou jogados na prisão, segundo se dizia) assumir o rosto das pessoas que enchem a praça, destacar-se na memória como moléculas brilhantes de um único grão de pó e formar uma nuvem de identidades ao longo das ruas, chegar aos campos e às estradas, estender-se por montes e vales, céus, mares e terra, até cobrir o mundo e tornar-se uma identidade planetária total. Como é bom ter aprendido a ler e escrever para, enfim, poder dar nome aos sonhos, palavra às imagens! (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 123).

Como podemos ver o espaço interfere na memória da personagem, isto mostra, pois, que a categoria espacial possui sobremaneira importância. Os aspectos geográficos, de acordo com o estudioso Roberto Schimdt de Almeida (2000, p. 72), possuem “[...] dois enfoques: o da objetividade e o da subjetividade. Sob o primeiro os dados sobre a superfície da Terra [...] sob o segundo [...] são objetos de investigação as relações espaciais complexas entre culturas [...]”. Assim, o espaço concreto, físico, expressa valores por mediação dos seres humanos e suas respectivas culturas, que, amiúde, são apresentadas por uma memória histórica.

Em *Ana-Não*, esta memória representa a posição da mulher “vencida” dentro de um país ditatorial franquista, “vencedor”. As lembranças da protagonista sobre sua família e da felicidade que esta instituição lhe promovia dentro do espaço objetivo da casa e da aldeia compõe a memória individual Ana Paúcha. Posteriormente, a coletiva instaura-se na caracterização de Ana-Não como a representação da memória de mulheres e, de um modo geral, de todos os republicanos sobreviventes na história atroz de Guerra e pós-Guerra Civil ocorrida em um espaço concreto e subjetivo que problematiza a cultura espanhola.

Estes fatos questionadores, no romance, são contados pelo narrador por meio da perspectiva “vencida”. O narrador-focalizador delinea, portanto, desde o olhar interior até o exterior da personagem e do espaço, ambos compondo, a memória individual e coletiva da obra. Assim, à luz de Paul Ricoeur, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, ao referenciar-se aos clássicos pensamentos acerca da memória, nos mostra que:

Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo mais enfaticamente com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado. É por esse traço que a memória garante continuidade temporal da pessoa e, por esse viés, essa identidade [...]. (RICOEUR, 2007, p. 107).

Dessa forma, a memória que temos de diversos fatos ou pessoas é um reflexo da nossa própria impressão, pois, ao nos recordarmos de algo nos lembramos de nós mesmos. Podemos dizer que este ato é análogo a um espelho no qual podemos olhar e reconhecer a nossa própria identidade.

A memória em uma perspectiva mais fundamentalmente histórica e antropológica é definida na obra *História e memória* pelo autor Jacques Le Goff (2003, p. 419), como sendo uma “[...] propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Além desta visão, a memória é estudada veementemente por psicanalistas como Freud e psicólogos e, ainda de acordo com o autor, estes estudiosos:

[...] insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e dos esquecimentos é uma das grandes preocupações das classes, dos indivíduos que dominaram as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente os quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento. (LE GOFF, 2003, p. 422).

Desse modo, o desejo, a proibição e a censura podem sobrepor-se à memória de um sujeito como, concomitantemente, podem valer-se na disputa de força político-social pelo poder. O contexto histórico da Espanha no período de pós-Guerra e de ditadura franquista sobrepôs-se a todos os “vencidos” como também imperou na vida da personagem Ana Paúcha repleta de vida antes da Guerra, bem como de Ana-Não, composta de luto pelas morte dos seu homens Paúchas no pós-Guerra.

Sorri. Vê a imagem dos filhos e do marido (seus homens mortos na guerra ou jogados na prisão, segundo se dizia) assumir o rosto das pessoas que enchem a praça, destacar-se na memória como moléculas brilhantes de um único grão de pó e formar uma nuvem de identidades ao longo das ruas, chegar aos campos e às estradas, estender-se por montes e vales, céus, mares e terra, até cobrir o mundo e tornar-se uma identidade planetária total. Como é bom ter aprendido a ler e escrever para, enfim, poder dar nome aos sonhos, palavra às imagens! (GÓMEZ-ARCOS, 2006, p. 123).

Conclusão

A partir desta pesquisa foi possível perceber que a protagonista Ana Paúcha, artisticamente, representa a história de muitas mulheres espanholas “vencidas”, que viveram uma vida de morte, isto é, tiveram familiares mortos pela guerra e, por conta disso, sofreram toda uma vida resignada pela política opressora gerenciada pelo ditador Franco.

Partindo disso, a análise pautou-se nos valores espaciais propostos por Lotman (1978), o qual contribuiu, com sua divisão de eixos horizontal e vertical, para pensarmos as relações do

espaço referentes às questões culturais, religiosas, morais, bem como político-sociais desta obra, no entanto, de forma reelaborada.

Ademais, este estudo, juntamente com a teoria de gênero, qual seja o *Bildungsroman* feminino, à luz de Maas (2000) e Pinto (1990), proporcionaram a análise da narrativa de viagem para a construção e formação a identidade de uma heroína bem como da memória individual e coletiva desta personagem feminina que é a representação do povo republicano.

BIBLIOGRAFIA

ALACID GARCÍA, Manuel Jesus. **La narrativa francófona de Agustín Gómez-Arcos a través de cuatro novelas representativas: L'agneau carnivore, bestiaire, L'ange de chaire y feu grand-père. Propuesta de análisis intercultural.** 2012. 435 f. Tese (Doutorado em Literatura Europeia- Universidad Autonoma de Madrid, Facultad de Filosofia y Letras, Madrid, 2012.

ALMEIDA, R. S. Espaço geográfico: entre a objetividade e a subjetividade. In: COSTA, Egléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô (org.). **Memória e espaço.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 72-81.

AYBAR RAMÍREZ, María Dolores. Literatura exilada: o espaço em **L'agneau carnivore de Agustín Gómez-Arcos.** 2003. 271 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literário- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, Araraquara, 2003.

GÓMEZ-ARCOS. **Ana-Não.** Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Mundo, 2006.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura.** São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

A RECUSA SOCIAL E POLÍTICA DE THÉOPHILE GAUTIER E A FUNÇÃO DAS DESCRIÇÕES EM SUAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante
M-PG-FCLAr/UNESP, CNPq
cbgc13@hotmail.com

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente (FCLAr/UNESP)

Georg Lukács (1965, p.43-94), no ensaio “Narrar ou descrever”, contrastando a descrição de uma corrida de cavalos feita no romance **Ana Karenina**, de Liev Tolstói, com outra feita no romance *Naná*, de Emile Zola, aborda o tema das descrições nas narrativas e avalia a função de cada uma delas nos respectivos romances. Ele, então discorrendo sobre a fragilidade de ligação e de motivação da descrição no romance de Zola, formula uma crítica ao predomínio da descrição nas narrativas da época e, principalmente, sugere os motivos para a recorrente utilização gratuita da mesma. Para o estudioso húngaro, o grande exemplo de narrador é o de Tolstói, pois ele permite de maneira satisfatória que os sujeitos por meio da práxis se desenvolvam no decorrer da obra e não apenas recorre à descrição de pormenores nivelando todas as coisas observadas, assim como era a tendência observada nas narrativas de meados do século XIX e do início do século XX. Para ele (1965, p.61), o predomínio do método descritivo na narrativa revela-se, na verdade, uma tentativa de encobrimento das carências da significação épica.

Discorrendo ainda sobre a técnica descritiva de cenas utilizada por Flaubert em *Madame Bovary* e afirmando que, embora esta fosse coerente com as aspirações genuinamente artísticas, carecia de uma autêntica significação social, Lukács (1965, p.50) chega a um ponto crucial de sua crítica:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.

Após aquele momento em que Balzac, Dickens e Tolstói estavam inseridos, no centro das transformações e das crises sociais, Lukács (1965, p.50-54) entende que a opção pelo narrar ou pelo descrever acabou ultrapassando a mera necessidade de um modo preciso de expressão das formas que se exibiam na vida social. Segundo ele, Balzac e toda aquela geração haviam participado ativamente das transformações sociais, ao contrário de Zola e de Flaubert, que, inseridos em uma sociedade burguesa já cristalizada, se recusavam a participar ativamente dela, optando pelo seu desprezo e pelo ódio, enquanto a observavam. Se a descrição em Balzac era apenas um momento

entre tantos outros na narrativa, em Zola e Flaubert, “[...] escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho [...]” (LUKÁCS, 1965, p.52), ela adquiriu um sentido distinto.

Sabendo que, de certa maneira, Zola e Flaubert estão em uma mesma tendência opositiva, na qual também está o resistente Théophile Gautier, à sociedade burguesa, a afirmação feita por Lukács pode ser qualificada como contundente. Explicar-nos-emos: foi em virtude da aversão do autor de *Mademoiselle de Maupin*, desde a década de 30, às necessidades do público burguês, em prol de uma autonomia artística, que ele se transformou em um exemplo de resistência, em um mestre para os autores mais jovens, tais quais os irmãos Goncourt, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire.

Ao observarmos as primeiras obras de Théophile Gautier, prontamente assinalaremos que sua grande preocupação é com a autonomia artística em meio às doutrinas sociais; e que seu único propósito é aspiração ao “belo”. Entretanto, examinando mais atentamente, notaremos que tal posicionamento não se limita a uma pura defesa da autonomia das artes, mas que se configura também como um ataque agressivo contra as atitudes e as necessidades que erigiam o espírito burguês. Logo no prefácio do seu segundo livro de poesias, *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique* (1832), notamos a gênese de certas ponderações provocativas que farão parte dos outros prefácios de suas obras:

Il n'a vu le monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres. Il aime mieux être assis que debout, couché qu'assis. — C'est une habitude toute prise quand la mort vient nous coucher pour toujours. — il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers (GAUTIER, 1905, p.3).

Desdenhoso em relação à política aos vinte e um anos, Gautier apresenta-se (em terceira pessoa), no prefácio²², “[...] opondo-se claramente aos ideais mais louvados pelos burgueses: o trabalho e o progresso”. (BALTOR, 2007, p.103). E não apenas isso, Gautier assinalaria, pela primeira vez em suas obras, a dificuldade de se publicar poesias diante da grande e dominante demanda por prosa.

Três anos depois de *Albertus*, em 1834, já em tom colérico, após uma acusação de imoralidade devido à publicação de um estudo sobre o poeta François Villon (1431 – 1463),

²² Segundo esclarece Baltor (2007, p. 108 – 113), apoiada nas definições de Genette em *Seuils*, os prefácios de Gautier fogem da restrita explicação do texto ou de uma simples justificativa de escolhas da obra para se concentrarem no contexto de produção; configuram-se como uma espécie de prefácio-manifesto.

Gautier, no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, ataca agressivamente os jornais, o utilitarismo burguês e toda a filosofia social de Saint-Simon e de Fourier:

Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; — un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès (GAUTIER, 1882, p. 19).

Avesso às filosofias sociais, que exigiam um posicionamento moral e político do artista, portanto, com finalidade ao progresso, e que se arraigavam no espírito daquela sociedade, Gautier sente-se oprimido, não restando senão sua agressividade juvenil. O autor de *Mademoiselle de Maupin* avançava, com seu estilo irônico e metafórico, não somente sobre aquelas doutrinas sociais, mas também se insurgia contra a sociedade burguesa e sua falsa moralidade, dizendo que ela, apesar de pregar uma virtuosidade de espírito e um alto senso moral, era odiosamente maliciosa; e que, imediatamente, quando diante de obras artísticas, não procurava contemplar a beleza das formas, pelo contrário, lançava sordidamente os olhos sobre as partes sexuais dos corpos representados.

Gautier, aliás, no mesmo prefácio, a respeito da afirmativa de que alguns livros são imorais, já afirmava: “*Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. [...] Les tableaux se font d'après les modèles et non les modèles d'après les tableaux [...]*” (GAUTIER, 1882, p.17). Apesar de adequar-se ao mercado literário, o autor francês não deixava sua arte ser ditada pelas moralidades do público burguês e nem pelas necessidades da arte de cunho social. Se escrever narrativas sobre o próprio tempo ou sobre as questões em voga estava fora de suas vontades, de certa forma, evadia-se na escrita de narrativas fantásticas, abundantemente descritivas, em que os sonhos ou os delírios conduziam espacialmente e temporalmente suas personagens ao exótico oriente, ao Antigo Egito ou, por exemplo, ao tempo da Regência.

Se Victor Hugo, após pregar a liberdade poética no prefácio de seu virtuosíssimo *Les Orientales* (1829), converteu-se no profeta e no guia do povo, Théophile Gautier, do início ao fim de sua vida, apenas desenvolveu sua repulsa àquela organização social. Prova disso é que, no início dos anos de 1850, a retórica dos versos de Hugo, em *Les Châtiments* (1853), incidia satiricamente sobre a tirania do Segundo Império; mais precisamente, incidia sobre a figura do golpista de Estado Charles Louis Napoléon Bonaparte, o Napoleão III, enquanto Gautier publicava os seus minerais e preciosos *Émaux et camées*, obra fundamental no desenvolvimento da estética do *Parnasse contemporain* e que, em partes, reverberaria na estética dos chamados poetas simbolistas.

Entretanto, se o ódio ao burguês faz dele o elo entre gerações, a motivação de sua técnica descritiva é diferente da dos escritores realistas e naturalistas. Nestes, se aquilo que chamou Barthes (2004) de “efeito de real” é a quase que a exclusiva motivação, em Gautier, a descrição liga-se a outros propósitos, como veremos mais adiante.

Rejeitando a composição de obras socialmente educativas e moralistas, Gautier apraz-se com as possibilidades²³ do gênero fantástico, desenvolvendo seu estilo altamente plástico à maneira dos contos dos germânicos E.T.A. Hoffmann e Archim d’Arnim, os quais apresentavam em abundância essa técnica²⁴. Entretanto, foi por conta dessa habilidade plástico-pictórica, excessivamente presente pela propagação de descrições e de referências artísticas nas narrativas, que a crítica da época classificou a sua obra, aparentemente tão escassa de profundidade filosófica, como uma obra superficial e estéril.

Contudo, Gautier continuava desenvolvendo essa técnica pictórica que era tão bem aceita entre os alemães; técnica essa que tinha em sua gênese um exercício retórico clássico, a *ekphrasis*. Suas narrativas, então, desenvolviam-se em espaços propícios à descrição, seja em razão de seus aspectos exóticos ou pela beleza dos adornos que os circundavam. Tais belezas eram trazidas aos olhos do leitor por meio dos olhar atento de suas personagens ou de seus narradores, criando verdadeiros “quadros textuais”, segundo a definição de Liliane Louvel (apud BALTOR, 2007).

“*Omphale, histoire rococo*”²⁵, narrativa fantástica dos anos de 1834, apresenta-nos claramente a técnica descritiva que marcaria as obras de Gautier; mas não só, revelam também a maneira com que o autor critica “[...] *cette époque d’agiotage et de chemins de fer* [...] (GAUTIER, 1863, p.435).

Ao iniciar a narração, o narrador-personagem do conto mencionado acima localiza-nos a modesta residência de um tio entre a triste rua *des Tournelles* e o triste bulevar *Saint-Antoine*. A partir dessa localização, o narrador descreve os arredores da casa comparando, personificando e pintando cada elemento da natureza: a vegetação, consumida por insetos e por musgos, que esticava os braços pelos muros, as flores estioladas quais jovens tuberculosas, também um denso mato crescido pelo desleixo, uns peixes que habitavam um tanque igualmente descuidado, além de todas as ruínas (rebocos caídos das paredes emboloradas) que envolviam um pavilhão que fora cedido

²³ Baltor (2007) aventa a possibilidade de que o gênero fantástico, tão publicado pelos jornais da época, tanto atendia à demanda financeira de Gautier quanto às suas aspirações plásticas.

²⁴ Segundo o estudioso Georg Matoré (MATORÉ apud BALTOR, 2007, p.64-65) muito da escola de Winckelmann e da obra dos estetas alemães são fundamentais na compreensão do desenvolvimento da técnica de pintura na literatura francesa.

²⁵ “*Omphale, histoire rococo*” foi publicado em sete de fevereiro de 1834, no *Journal des Gens du Monde*.

pelo tio para o seu alojamento. Pavilhão esse decorado com uma infinidade de adornos e de ornamentos suntuosos, um verdadeiro ícone do estilo rococó, que, agora, contrastava com a obscuridade e com as ruínas descritas por ele.

Trazendo consigo o foco da narrativa, o narrador-personagem vale-se de seu atento sentido ocular para esmiuçar cada parte e detalhe do pavilhão, criando um quadro portador de uma atmosfera propícia ao desenvolvimento da narrativa fantástica. Porém, para esse propósito, ele não apenas enumera as coisas, mas vale-se de uma descrição altamente pormenorizada, na qual as cores, os contornos e os relevos destacam-se. Utilizando um léxico de objetos variados e de distintos tons e aspectos, o narrador recria o tão ornamentado pavilhão. Porém, após descrever esses primeiros objetos, é outro objeto da decoração que chama a sua atenção e que ele descreverá adiante com todos os pormenores: uma tapeçaria, - cujo exagero do desenho, segundo ele, remetia à maneira do pintor Charles-André van Loo (1705 – 1765), - representando em primeiro plano um submisso Hércules, trajado com vestes e adornos femininos, e uma dominadora Ônfale²⁶:

La tapisserie représentait Hercule filant aux pieds d'Omphale. Le dessin était tourmenté à la façon de Vanloo²⁷ et dans le style le plus Pompadour qu'il soit possible d'imaginer. Hercule avait une quenouille entourée d'une faveur couleur de rose; il relevait son petit doigt avec une grâce toute particulière, comme un marquis qui prend une prise de tabac, en faisant tourner, entre son pouce et son index, une blanche flammèche de filasse; son cou nerveux était chargé de noeuds de rubans, de rosettes, de rangs de perles et de mille affiquets féminins; une large jupe gorge de pigeon, avec deux immenses paniers, achevait de donner un air tout à fait galant au héros vainqueur de monstres.

Omphale avait ses blanches épaules à moitié couvertes par la peau du lion de Némée; sa main frêle s'appuyait sur la noueuse massue de son amant; ses beaux cheveux blond cendré avec un œil de poudre descendaient nonchalamment le long de son cou, souple et onduleux comme un cou de colombe; ses petits pieds, vrais pieds d'Espagnole ou de Chinoise, et qui eussent été au large dans la pantoufle de verre de Cendrillon, étaient chaussés de cothurnes demi-antiques, lilas tendre, avec un semis de perles. Vraiment elle était charmante! Sa tête se rejetait en arrière d'un air de crânerie adorable; sa bouche se plissait et faisait une délicieuse petite moue; sa narine était légèrement gonflée, ses joues un peu allumées; un assassin, savamment placé, en rehaussait l'éclat d'une façon merveilleuse; il ne lui manquait qu'une petite moustache pour faire un mousquetaire accompli.

Il y avait encore bien d'autres personnages dans la tapisserie, la suivante obligée, le petit Amour de rigueur; mais ils n'ont pas laissé dans mon souvenir une silhouette assez distincte pour que je les puisse décrire. (GAUTIER, 1898, p.213).

²⁶ Segundo Commelin (2000, p.236-237), Ônfale, rainha de Lídia (na Ásia Menor), recebeu em sua corte o forte Hércules, que, cativado pela beleza da mesma e pelos prazeres do amor, se manteve lá, realizando vários trabalhos. A submissão de Hércules a Ônfale foi retomada em diversas Artes, seja na pintura, na música ou na literatura; algumas delas sob o viés da dominação sexual.

²⁷ A grafia “Vanloo”, que aparece na edição de 1898 das *Nouvelles*, é uma das variações de escrita do nome do pintor.

Após a descrição cheia de ilustrações comparativas (“à la façon de Vanloo”, “dans le style le plus Pompadour”, “comme un marquis”, “comme un cou de colombe”, etc), - que, na sequência, comentaremos de acordo com a definição do enunciado efrástico, - o narrador revela-nos detalhes de sua identidade; diz-nos que é um contista fantástico e que, certamente, se o tio, homem de espírito e de gosto conservador, disso soubesse, seria enxotado de lá. Durante essa confissão, diz-nos que era altamente ingênuo e que, na época, acreditava em tudo, inclusive na veracidade de mitos: a partir disso, estamos diante de informação crucial para o início da hesitação sobre a veracidade dos fatos que ocorrerão em seguida. Hesitação essa característica do gênero fantástico produzido no século XIX, segundo a teoria que Todorov (2008) apresenta em **Introdução à literatura fantástica**.

Contudo, após a “singela” revelação, o narrador explicita-nos a forte excitação que produziu aquele aposento, alvo de suas explorações após o jantar com o tio. Não muito demorará a narrar os acontecimentos insólitos que aconteceram no local; claro, lançando mão de uma linguagem altamente calcada no sentido ambíguo emergido pela modalização (“il me semble”, “Je crus voir”), como também aponta o teórico búlgaro-francês em sua teoria sobre o fantástico.

Após as muitas olhadelas à Ônfale da tapeçaria, em um impreciso sonho, os acontecimentos que se seguem conferem ao conto um tom erótico: a Ônfale, - na verdade, marquesa de T***, - desprende-se da tapeçaria, morde ligeiramente os lábios rubros enquanto conversa com o jovem e o faz ver “[...] *des épaules et un sein d’une forme parfaite et d’une blancheur éblouissante.*” (GAUTIER, 1898, p.218). O narrador segue contando-nos que ficaram cada vez mais íntimos e que se encontraram por muito tempo, mesmo diante do submisso Hércules (marquês de T***), até seu tio, agastado, mandar-lhe de volta à casa dos pais e esconder a tapeçaria no sótão. Tapeçaria essa que só seria reencontrada muito tempo depois, quando vasculhava um antiquário.

Caminhando para o fim da narrativa, conta-nos o narrador que, após reencontrar a peça no antiquário, logo combinara o valor de compra da mesma com o dono do estabelecimento. Porém, diz que quando voltou com o valor fixado em mãos, o acordo feito com o dono do antiquário havia sido quebrado, pois um inglês, na sua ausência, botou abaixo seu contrato verbal ao oferecer seiscentos francos (duzentos a mais que ele). Para Baltor (2007, p.131-132):

A escolha de um inglês para oferecer mais dinheiro e comprar a tapeçaria não me parece aleatória. É mais um indício que nos remete ao tempo da enunciação. São os ingleses, segundo Madame de Staël, que não compreendem os alemães na sua busca pelo Belo e que, acima de tudo, sempre objetivam o que é útil em tudo, inclusive na arte que se torna objeto de especulação comercial.

O narrador, então, conforma-se com a perda referindo-se à sua idade avançada: não era mais um jovem para viver aventuras com uma tapeçaria. Tal desfecho da narrativa é tão interessante quanto os acontecimentos fantásticos narrados, pois encerra uma denúncia, a denúncia da maledicência do espírito da época causada pela sua incessante busca pelo capital. E tal acusação não se encerra apenas nessa narrativa, percebemos ecoar por muitas outras.

Segundo Rieben (1989, p.96), em cada um dos seus textos fantásticos, Gautier desenha um quadro (material, psicológico e sociológico) preciso do universo de referência. A vida de suas personagens, todas solitárias, é marcada pela falta de preocupações ou por um tédio indefinido. Elas adentram espaços antigos, geralmente abandonados, e observam objetos, luxuosos ou não, em desuso; como em “*Le pied de momie*”, de 1840, em que o narrador conta-nos:

J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien...[...] Vous avez sans doute jeté l'oeil, à travers le carreau, dans quelques-unes de ces boutiques devenues si nombreuses depuis qu'il est de mode d'acheter des meubles anciens, et que le moindre agent de change se croit obligé d'avoir sa chambre moyen âge (GAUTIER, 1863, p. 397, grifo nosso).

Se Gautier compõe suas narrativas fantásticas de modo com que possa exibir seu estilo descrevendo ambientes, obras de arte, construções, e por isso é acusado de negligenciar os problemas contemporâneos, suas narrativas não deixam de denunciar os vícios da sociedade do século XIX, como por exemplo, a tendência ao acúmulo de objetos antigos, principalmente dos objetos que remetessem à Idade Média.

O historiador Alain Corbin (2010), no capítulo “Bastidores” da obra **História da vida privada (da Revolução Francesa à Primeira Guerra)**, ao esboçar um panorama da vida na época, atenta-se à moda da visita aos antiquários e do acúmulo de objetos:

Os burgueses passam a frequentar as lojas de artigos de segunda mão. [...] A visita ao antiquário, a paciente busca apoiada em uma nova técnica de compra constituem-se em ritual. A Monarquia de Julho é a idade de ouro do gabinete de “arqueologia”, do museu particular, indiferente aos prestígios da venalidade. O colecionador privilegia o objeto antigo; ambiciona “salvar a história” e ainda não cogita revendê-la (CORBIN, 2010, p.498).

Por sua vez, Rieben (1989, p.105) chama a nossa atenção para a diversidade de objetos que são encontrados nesses locais: arbitrariamente reunidos, todos são de épocas e de lugares distintos, reunidos sob o desejo de uma sociedade viciada na pura acumulação, ostensiva e gratuita, de bizarrices, como perceberemos com o decorrer da narrativa.

Após ponderar sobre a aparência misteriosa do local, o narrador-personagem de “*Le pied de momie*” descreve todos os objetos que encontrou em seu caminho ao adentrar o estabelecimento, pintando, assim, um verdadeiro quadro do espaço:

Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable Capharnaüm; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous; une lampe étrusque de terre rouge posait sur une armoire de Boule, aux panneaux d'ébène sévèrement rayés de filaments de cuivre; une duchesse du temps de Louis XV allongeait nonchalamment ses pieds de biche sous une épaisse table du règne de Louis XIII, aux lourdes spirales de bois de chêne, aux sculptures entremêlées de feuillages et de chimères.(GAUTIER, 1863, p.397-398).

Contudo, mesmo esses detalhes não podem ser classificados como supérfluos à narrativa, uma vez que contribuem para a criação de uma atmosfera particular que acomodará a narração insólita. Após dizer que o local tinha um ar misterioso, o fato de o narrador citar Cafarnaum, - cidade bíblica à margem do Mar da Galileia de antiga importância comercial (lá funcionava uma alfândega) e que seria amaldiçoada por Jesus (após operar vários milagres), - cria uma dupla possibilidade de significação para o espaço do antiquário: apenas um local repleto de objetos ou um local condenado?

A hesitação entre uma escolha de interpretação entre as possíveis percorre também a descrição, plena de metáforas e de símiles, do dono do estabelecimento: se toda a sua aparência era exótica, suas ações inquietas eram de “[...] *l'antiquaire et de l'usurier.*” (GAUTIER, 1863, p.398). Não demora muito até o narrador-personagem contar-nos que, depois de muito ponderar sobre qual objeto levaria para casa (com o propósito de usá-lo como peso para papéis), acabou atraído por um pé de múmia.

Após a sua escolha e o questionamento ao comerciante sobre o preço da peça, a atitude ambiciosa do comerciante vem à tona, pois responde que cobrará o mais caro possível, pois nada de mais raro há ali. Sobre esse ponto da narrativa, Rieben assinala (1989, p.104) que a referência do comerciante à raridade da peça como critério do valor é mais um indício revelador da crítica de Gautier sobre o elemento econômico. Marcando o espírito do próprio tempo, o narrador diz-nos que, após barganhar, saiu contente do estabelecimento gabando-se por possuir tal peça e os outros transeuntes não.

Após a aquisição do objeto, toda a sintaxe do conto fantástico é seguida pelo narrador: contente com a obtenção do objeto, ele saiu para beber; voltou embriagado e talvez tenha dormido. Logo após a todas essas pistas que nos causam desconfiança, relata-nos o surgimento de uma

princesa egípcia, a qual ele minuciosamente descreve; bem como também descreverá o que viu durante o seu “transporte” ao Antigo Egito e o que encontrou por lá.

Apresentado a concepção de *ekphrasis* para diversos oradores clássicos em seu artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, o pesquisador João Adolfo Hansen (2006, p. 85-90), de maneira geral, expõe-nos a descrição efrástica como um enunciado que, com vividez, expunha a coisa enunciada diante dos olhos de quem o ouvia. E esclarece ainda que o enunciado efrástico, altamente relacionado ao procedimento mimético, geralmente, valia-se de argumentos que eram ilustrados por exemplos e comparações claras que apraziam o gosto e que estavam de acordo com a ciência (o *endoxo*) do público alvo; e que, frequentemente, eram dispostos em uma ordem que simulava uma sequência do olhar deste público pela coisa, concepção indubitavelmente verificável no trecho por nós destacado de “*Omphale, histoire rococo*” em que a tapeçaria é descrita.

Segundo ainda o pesquisador (2006, p. 86), o termo *ekphrasis* além de exercício retórico do qual fazia parte em sua gênese:

[...] também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em proêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*.

Em seu emblemático ensaio “O efeito de real”, em que pondera, sobretudo, acerca da significância dos intervalos “insignificantes” que são as descrições de Flaubert e em que conclui que as descrições procuram legitimar um código de realidade no romance, Roland Barthes (2004, p.184) destaca que a cultura ocidental dotou a *ekphrasis* “[...] de uma finalidade perfeitamente reconhecida pela instituição literária.”. Tal finalidade, apontada por ele, é o “belo”. E foi desse modo que, segundo ainda o teórico francês, o exercício retórico transformou-se em função estética²⁸.

Nos contos fantásticos de Gautier da década de 30 e de 40, diferentemente da motivação descritiva de Flaubert segundo a explicação de Barthes, a descrição não é mero “efeito de real”, embora também o seja, visto que o fantástico depende do código realista. A descrição dos espaços em desuso ou dos objetos incomuns tanto cria uma atmosfera de tensão, que cumpre de forma

²⁸ Celina Maria Moreira de Mello (2004, p.141) informa-nos que o recurso da *ekphrasis*, tão utilizado nas Belas-letras clássicas, será, na literatura romântica, substituído pelo recurso da *transposição de arte*. Este se relaciona não apenas com as artes visuais, mas também com a auditiva e com a performática.

satisfatória com um acúmulo de pistas ambíguas durante a narrativa insólita, como, por vezes, retardando a ação, cria, por meio dessa suspensão da narração, uma excitação no leitor, em razão deste ambicionar saber sobre qual será a próxima ação daquela singular narrativa. Entretanto, há mais uma “finalidade” para a descrição, que diz respeito à legitimação da própria autonomia artística, segundo as ponderações de Baltor (2007, p.48):

Desta maneira, a utilização recorrente da *ekphrasis* em um texto não seria um modo de afirmar o Belo na arte (“*brillant*”) e ao mesmo tempo privar a obra de qualquer ligação imediata com o mundo (“*détachable*”? Não seria uma técnica literária que reafirma na enunciação os preceitos da teoria da Arte pela Arte? O uso não só da *ekphrasis*, mas de todo recurso literário visando a introdução das artes plásticas na narrativa, se constitui num indício enunciativo referente às escolhas estéticas do escritor Théophile Gautier, ou seja, a defesa da Arte pela Arte e a luta contra qualquer doutrina que impute à literatura um objetivo social.

A linha de pensamento que traça a pesquisadora Sabrina Baltor, sem dúvida, mostra-se contundente diante do fato de que Gautier sempre recusou, mesmo depois dos tempos de ouro da narrativa fantástica na França, a composição de uma narrativa de cunho social ou que agradasse o gosto burguês. Entretanto, cabe-nos ainda mencionar, mais uma vez, que os textos que selecionamos (“*Omphale*” e “*Le pied de momie*”) são datados da primeira década de Gautier como escritor no cenário francês, portanto, ainda nos primórdios do desenvolvimento da habilidade descritiva que o faria estimado por diversos artistas no decorrer dos anos 40, 50, 60 e 70.

Diante do que foi exposto, percebe-se que, se Georg Lúkacs assinala a falta de envolvimento ativo social como determinante para o carácter predominantemente descritivo das obras de alguns romancistas, a figura de Théophile Gautier, agressiva às demandas dos movimentos sociais e às necessidades daquela sociedade, surge aqui neste estudo como uma ilustração disso. E como foi ele o elo entre gerações do século XIX, nada mais lógico que pensar na sua recusa à vida ativa e no seu encerramento em um ideal estético (a busca incessante pelo “belo”) como um princípio que nortearia tantos outros escritores que surgiram em meados do tal século.

Entretanto, ainda que suas descrições não sejam puras constatações ou meros “efeitos de real” (como diz a teoria de Barthes), mas que se relacionem a um ideal estético e a um gênero narrativo que muito bem as legitimava na década de 30 e 40, percebe-se que, ao analisar outras narrativas, as demasiadas descrições amparam-se apenas numa estrutura mais poética que épica, pois se tornam apenas subordinadas ao estilo. Um misticismo fundamentado pela beleza artística, então, tornava-se o objetivo maior para aquele sujeito deslocado. Se suas personagens, já na década de 30, pouco agiam e muito observavam, em 1866, a personagem Guy de Malivert de seu romance *Spirite* torna-se o emblemático exemplo da falta de ação do homem.

Se Gautier é chamado por alguns de pintor ou de mágico, isso se deve ao fato de fazer emergir em seus poemas e narrativas, pelas metáforas e pelos excessivos símiles, objetos e imagens vívidas. E tal procedimento torna, por exemplo, seus contos fantásticos em verdadeiros “quadros textuais” cheios de cores, de formas, de contrastes e - por conta de seu singular estilo - de beleza. Se a descrição é subordinada ao estilo, ela também denuncia os vícios de uma sociedade, como vimos em “*Ômphale, histoire rococo*” e “*Le pied de momie*”. E ainda que o fantástico seja considerado por alguns como um gênero ou como um modo narrativo evasivo, longe de ser engajado e de ser um gênero “sério”, não se pode negar que ele se fundamenta no mundo referencial, por vezes, denunciando-o de maneira única.

REFERÊNCIAS

BALTOR, S.R. **Literatura plástica e arte pela arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário**. 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/sabrinaribeirobaltordoutorado.pdf>>. Acesso: 20/12/2014.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CORBIN, A. Bastidores. In: PERROT, M. (Org). **História da vida privada, 4 : da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução de Denise Bottmann e de Bernardo Joffely. 2ª ed. São Paulo : Companhia das Letras : 2010, p. 418-611.

GAUTIER, T. **Émaux et camées**. Paris: G. Charpentier, 1923.

_____. **Nouvelles**. Paris: Charpentier: 1898

_____. **Poésies Complètes**. Paris: Charpentier, 1905, Tome I et II.

_____. Préface. In: _____. **Mademoiselle de Maupin**. Paris: G. Charpentier, 1882, p.1-33.

_____. **Romans et contes**. Paris : Charpentier : 1863.

_____. **Spirite, nouvelle fantastique**. Paris: Charpentier, 1886.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**. N° 71, São Paulo, setembro/novembro 2006, p. 85-105.

HUGO, V. **Les Châtiments**. Genève et New-York: Imprimerie universelle, 1853.

_____. **Les Orientales, Les Feuilles d'Automne, Chants du crepuscule.** Paris: Hachette, 1882, p.1-9.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: _____. **Ensaio sobre literatura.** Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MELLO, C. M. M. **A Literatura Francesa e a pintura: ensaios críticos.** Rio de Janeiro: 7letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

RIEBEN, P. “Le delire en un temps de chemins de fer” In: _____. **Délires romantiques: Musset, Nodier, Gautier, Hugo.** Paris: José Corti, 1989, p. 91-131.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

INVERTENDO A CRONOLOGIA: A VISÃO MORAL DE HENRY MILLER

Daniel Rossi
D-PG-FCLAr/UNESP
ross.dan@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Bonetti Paro (FCLAr/UNESP)

Acostumados que estamos a ver a obra de Miller tachada de amoral e obscena, a tese do crítico americano John F. Weld, intitulada **The Moral Vision of Henry Miller** (WELD, 1966), pode parecer esquisita em um primeiro momento: a proposição de que exista uma “visão moral” de Henry Miller soa estranha àqueles que pouco conhecem de sua obra ou que apenas ouviram falar da fama do escritor estadunidense. Isto porque Henry Miller ficou realmente conhecido do grande público nos EUA a partir do processo contra a censura que pesava sobre suas obras, que até os anos 1960 só haviam sido publicadas na França em inglês. Apesar de já conhecido por boa parte dos escritores estadunidenses, e tendo angariado respeito por sua literatura na Europa, foi somente no início dos anos 1960 que Miller se tornou um *best-seller* em seu país de origem. Nesta comunicação, abordarei a tese de Weld que vai na contramão daquilo que a sociedade americana e boa parte do mundo, já que Miller continuava censurado em muitos países, pensava sobre o autor.

Afastando-se das controvérsias sobre obscenidade e pornografia na obra de Miller, debatidas à exaustão pela mídia, crítica e sistema judiciário estadunidenses, Weld afirma que a obra de Miller se define por um impulso confessional. Este impulso confessional é o que leva Miller a tentar narrar a verdade de sua vida, toda a verdade: cada detalhe íntimo e pessoal narrado abertamente de forma que o autor pudesse “purificar a si mesmo do materialismo americano”²⁹ (WELD, 1966, p. iv). O impulso confessional de Miller se dá por meio do estabelecimento de uma oposição básica entre “as forças do mal – a sociedade e suas relações hipócritas – e as forças do bem que Miller encontra em seu impulso confessional” (WELD, 1966, p. iv). Com esta oposição de base, Weld apresenta a obra de Miller enquanto a narrativa de uma pessoa que se tornou porta-voz da verdade do indivíduo criativo. Esta proposição tem, ao menos, duas consequências imediatas: a primeira, que a obra de Henry Miller é autobiográfica, o que coloca as teses do autor em consonância com a crítica da obra milleriana e com o próprio Miller; e a segunda, que impõe uma reorganização cronológica da obra do escritor estadunidense de acordo com o período narrado em cada uma de suas obras. Este segundo ponto é o que mais nos interessa neste momento.

²⁹ Todas as traduções do texto de Weld são de nossa responsabilidade. Trecho original: “*to purify himself of american materialism*”.

John Weld trabalha com cinco obras de Miller: **Trópico de câncer** [1934], **Trópico de capricórnio** [1939] e a chamada **Trilogia da crucificação rosada** [1949-1960] (constituída por **Sexus**, **Plexus** e **Nexus**), publicadas nesta ordem. Para mostrar que o impulso confessional constitui a base de suas obras, Weld organiza as obras elencadas da seguinte maneira: **Trópico de capricórnio**, que narra o período da infância e início da vida adulta de Miller; a **Trilogia da crucificação rosada** e o período de sete anos antes da viagem à França, período este considerado por Miller o mais importante de sua vida; e, finalmente, **Trópico de câncer**, em que finalmente conseguiu se libertar das amarras da sociedade em direção a uma expressão livre de seu “verdadeiro Eu”. Uma das singularidades da tese de Weld está aí: o livro de estreia de Miller já indica o final de sua jornada de liberação, como se a expressão primeira de sua voz enquanto escritor fosse já o fechamento de sua literatura enquanto confissão. Apesar de muito interessante, e afim às experimentações temporais das narrativas millerianas, tal inversão traz consequências importantes.

Primeiramente, a tese de Weld resolve a diferença formal entre as obras elencadas de maneira um tanto quanto precipitada. O impulso confessional é o que dá forma aos livros de Miller, nomeados *auto-novels* por Weld (WELD, 1966, p. 20). Tais obras são escritas sobre um anarquismo expressivo daquele que tudo quer revelar sobre si, encontrando na expressão desordenada de toda e qualquer coisa que possa ser narrada sua forma final. Weld qualifica esta característica como o “poder infantil” do narrador, entidade separada do resto da sociedade e que pode expressar-se a seu bel-prazer, pois não tem mais nenhum tipo de entrave que o impeça. Como uma criança, Miller diz a verdade, apenas por poder dizê-la:

Miller sempre admitiu que sua obra possui sérias deficiências enquanto literatura formal. As partes – anedotas, voos psíquicos, pronunciamentos metafísicos – muito frequentemente servem para obstruir os propósitos temáticos maiores de seus romances. Esta falta de formalidade, esta falta de obstinação em um propósito é devida, basicamente, aos comprometimentos do metafísico pueril que Miller ressuscitou. Para este ser, escrever é basicamente uma arena em que o poder infantil de se colocar fora da sociedade e dizer a verdade é afirmado. Ademais, para esta entidade infantil a inabilidade em se envolver seriamente com as desgraças da civilização atual é uma virtude, e a anarquia – até na escrita – deve ser apreciada como um elemento básico da salvação de cada um. Aos setenta anos, Miller ainda afirma que a forma de sua salvação particular não possui nenhuma defesa a não ser, como eu disse, sua função enquanto instrumento para dizer a verdade e como o meio pelo qual Miller institui sua ressurreição particular.³⁰ (WELD, 1966, p. 26)

³⁰ Trecho original: “Miller has always admitted that his work has serious deficiencies as formal literature. The parts – anecdotes, psychic flights, metaphysical pronouncements – too frequently serve to occlude the larger thematic purposes of his novels. This lack of formality, of single-mindedness of purpose, is however basically due to the commitments of the boyish metaphysician whom Miller has resurrected. To this being, writing is basically an arena in which the boyish power to stand aside from society and tell it the truth is asserted. To this boy, moreover, the inability to become seriously involved with the woes of the present civilization is a virtue, and anarchy – even in writing – is to be prized as a basic element of one’s salvation. At seventy, Miller still asserts that the form of his particular salvation has no defense

Com esta colocação, Weld coloca os aspectos formais da obra de Miller como subjugados a seu impulso confessional, a esta moral do dizer a verdade. Além disso, vemos aparecer outro termo interessante que Weld utilizará durante toda sua tese: salvação. Não ignoramos que Henry Miller utiliza muito o termo durante sua obra, aproximando-se de um discurso místico já a partir do ano de 1939, ano em que deixa a França em direção à Grécia e, posteriormente, aos Estados Unidos. Weld parece não levar em conta que este tipo de discurso está longe de fazer parte de uma obra como **Trópico de Câncer**, por exemplo, ou mesmo de **Trópico de capricórnio**. Este discurso de salvação e misticismo começa a aparecer ao final do período francês de Henry Miller e, com o fim deste período, temos inclusive mudanças formais que começam a operar em sua obra. Voltemos à tese de Weld: o impulso confessional é forma de salvação para Miller já que dizer a verdade é a única maneira de se salvar de uma sociedade profundamente doente. Sendo assim, as obras de Miller expressam a verdade do indivíduo livre das amarras moralistas, capazes de jogarem com temporalidades diferenciadas pois não precisam assumir a rigidez imposta por uma temporalidade linear. Ao narrar a verdade do indivíduo singular que é, o impulso confessional de Miller o coloca em uma jornada “santa” de encontro com seu verdadeiro eu, longe de qualquer forma de avaliação estética sobre suas obras ou sobre sua vida, já que a sociedade não tem alcance algum em sua confissão. Para Weld, a obra de Miller tem por “um de seus maiores objetivos fazer com que isto fique inevitavelmente evidente: contrastar a falta de desenvolvimento enquanto seres humanos com a potência do papel mítico que ele [Miller] adotou”³¹ (WELD, 1966, p. 30-31). O autor torna-se um santo moderno:

Miller tem o grande desejo de se estabelecer como um homem à parte da multidão, como um homem merecedor de viver a própria Paixão. Cristo procede em espírito da presença santa e, após a ressurreição, retorna para o lado de seu Pai; Miller procede da santa e anárquica inocência da infância e, após sua ressurreição, retorna a ela. Miller continua a viver, mas está morto para a sociedade. Para Miller, este ou outro processo ainda desconhecido de morte social é a única esperança para a humanidade. O homem, diz Miller, “... deve aprender a morrer em sua corrupção para que possa gozar de um novo espírito e de um novo corpo e de uma nova vida”³². (WELD, 1966, p. 12)

Miller torna-se o desbravador de um mundo natural oculto sob o verniz de uma civilização que claramente não deu certo, tornando-se guru místico ou eremita que descobriu as chaves da

other than, as I have maintained its function as an instrument for truth telling and as the means by which Miller institutes his particular resurrection”.

³¹ Trecho original: “*One of his major intentions, in fact, is to make this point unavoidably evident: to contrast their lack of development as human beings with the potency of the mythic role which he has adopted*”.

³² Trecho original: “*Miller has a tremendous desire to establish himself as a man apart from the crowd, as a man worthy of undergoing a Passion. Christ proceeds in spirit from the holy presence, and, after the resurrection, returns to his Father's side; Miller proceeds from the holy and anarchic innocence of childhood and after his resurrection, returns to it. Miller remains living, but he has died to society. For Miller, this, or some yet unknown process of social death is the only hope for mankind. Man, Miller, states, ‘... must learn to die in his corruption, in order to enjoy a new spirit and a new body and a new life’*”.

verdadeira vida legada aos humanos que se desenvolveram espiritualmente ao negar a sociedade circundante. Sendo assim, o autor estadunidense é o responsável por afirmar a derrocada da civilização ocidental, que se tornou fria e desligada de suas bases naturais em direção a algo disforme e sem vida. O santo Henry Miller teve que viver sob o jugo da sociedade até o fim, sofrer as maiores e mais abjetas humilhações, ser parte da lógica de uma sociedade cada vez mais maquinal para renascer e poder, enfim, encontrar uma saída a este estado de coisas cada vez mais abusivo. Justamente porque passou por esta provação “ele se tornou um ‘porta-voz da verdade’ confessional nos romances autobiográficos, ele pode aceitar o estado do mundo e viver livre de culpa sem se envolver com seus assuntos”³³ (WELD, 1966, p. 23): a sociedade é a fonte de culpa que esmaga os indivíduos sob seu jugo moralista e antinatural, impingindo uma carga desumana e tachando os indivíduos mais sensíveis e criativos enquanto desajustados. Este é o conhecimento que Miller conquistou após sua jornada:

Por este desajuste, o homem comum se culpa; Freud culpa o ego por falhar em conseguir um ajuste realista à sociedade; e Miller culpa a sociedade.

Ao considerar um colega escritor criticamente, Miller sempre avalia a vida do homem tão cuidadosamente quanto sua literatura. Ele critica acentuadamente o escritor cuja “... arte é o patético e heroico esforço de negar sua derrota humana”. Ele desdenha o artesão introvertido, o malabarista de palavras, porque “... se tornar um homem doente de maneira a produzir um grande e saudável trabalho parece... uma contradição em essência”. Em última instância, Miller respeita o escritor que compartilha com ele do espírito visionário. Miller espera por um futuro em que uma sociedade de solitários bardos originais (como Whitman ou o garoto cósmico de Miller) se desenvolveu por meio de sua maior capacidade para o amor, de um ego coletivo que existe sem egoísmo, ou seja, sem o dilema freudiano. Ele olha para aquele homem do futuro

... que não tem sentimento de classe, casta, cor ou país, o homem que não tem nenhuma necessidade de posses, nenhuma utilidade para o dinheiro, nenhum preconceito arcaico sobre a santidade do lar ou do casamento com a esteira que o acompanha, o divórcio. Uma concepção totalmente nova de individualidade nascerá, uma em que a vida coletiva é a nota dominante. Resumidamente, pela primeira vez desde a aurora da história, os homens servirão uns aos outros, primeiro a partir de um iluminado interesse próprio e, finalmente, por uma concepção superior de amor.³⁴ (WELD, 1966, p. 22-23)

³³ Trecho original: “*he has become a confessional "truth teller" in the auto-novel, he can accept the state of the world and live guiltlessly in it without involving himself in its affairs*”.

³⁴ Trecho original: “*For this maladjustment, the average man blames himself; Freud blames the ego for failing to make a realistic adjustment to society; and Miller blames society.*

In considering a fellow writer critically, Miller always values the man's life as carefully as his literature. He sharply criticizes the writer whose ‘... whole art is the pathetic and heroic effort to deny his human defeat’. He disdains the introverted craftsman, the word-juggler, because ‘... to become a sick man in order to produce a great and healthy work seems . . . like a contradiction in essence’. Ultimately, Miller respects the writer who shares, with him, the visionary spirit. Miller, himself, hopes for a future in which a society of originally solitary singers (like Whitman or Miller's cosmic boy) have evolved, through their greater capacity for love, a new collective ego which exists without selfishness, without, in fact, the Freudian dilemma. He looks to that future man

Com esta proposição, Weld pode incluir Miller na linhagem dos grandes individualistas estadunidenses, qualificando as narrativas de sua vida como experiências de resistência à autoridade civil enquanto arreios à verdadeira liberdade daqueles que procuram dizer a verdade do indivíduo criativo, daqueles que buscaram em si tudo o que percebiam como ausente em uma sociedade maquinal e cada vez mais afastada do que seria natural aos homens. Miller é o ponto culminante de uma série de autores preocupados em dizer tudo sobre si e que, ao fazerem isto, instituíram formas alternativas à vida em sociedade.

Primeiro, possivelmente, ele [Miller] é o herdeiro natural de sua verdadeira infância, do jovem anarquista do Brooklyn medindo desafiadoramente a vida interior contra a vida exterior. Segundo, de qualquer forma ele é o homem perturbado que levou ao pé da letra o convite de Emerson para "... escrever de maneira que eu o conheça". Ademais, ele é o individualista americano tradicional que procurou – como Thoreau em Walden Pond – viver sem as amarras da autoridade civil e que encontrou em seu próprio peito o mesmo gosto pela vida que Whitman entronizou com sua poesia. Mais ainda, ele é – ainda no mesmo ser – o profeta da visão spengleriana da destruição de nossa civilização, o porta-voz da verdade freudiana e o visionário que invoca um futuro coletivo povoado com super-seres. Apesar de ser este fantástico amálgama, de alguma maneira Miller consegue acalmar – pelo menos para si mesmo – as tumultuosas águas de nosso tempo. Ele come com gosto e dorme com a consciência limpa. Ele ouve a sociedade dizer "... se você quer pão tem que usar arreios, entrar na marcha", mas após a publicação de **Trópico de câncer** ele sabe que ao estender seu saber infantil à escrita ele pode ganhar pão suficiente para sobreviver.³⁵ (WELD, 1966, p. 63-64)

Entretanto, os problemas da tese de Weld começam a aparecer quando ele busca compreender o papel da obscenidade dentro desta visão moral de Henry Miller. Se Miller não constitui sua literatura enquanto crítica, mas sim enquanto alternativa à sociedade circundante, como justificar o trecho a seguir em que Weld afirma que todo o empreendimento autobiográfico da literatura de Miller se constitui a partir da crítica da sociedade atual, ou seja, formou-se enquanto denúncia?

Ele utiliza linguagem obscena e incidentes grotescos porque eles são parte da vida que ele levou e porque ele deseja que sua literatura seja uma dura crítica à

'...who has no feeling of class, caste, color or country, the man who has no need of possessions, no use for money, no archaic prejudices about the sanctity of the home or of marriage with its accompanying tread-mill of divorce. A totally new conception of individuality will be born, one in which the collective life is the dominant note. In short, for the first time since the dawn of history, men will serve one another, first out of an enlightened self-interest, and finally out of a greater conception of love.'

³⁵ Trecho original: *"First, perhaps, he is the natural heir to his own real boyhood, to the youthful Brooklyn anarchist defiantly measuring the life within against the life without. Secondly, however, he is the troubled man who took to heart Emerson's invitation to '... write that I may know you'. He is, moreover, the traditional American individualist who sought – like Thoreau at Walden Pond – to live without the bonds of civil authority, and who found in his own breast the same zest for life which Whitman enthroned with his poetry. He is, further – also in the same being – the prophet of Spengler's vision of doom for our civilization, the teller of Freudian truth, and the visionary who invokes a collective future peopled with super beings. Somehow, though, in being this fantastic amalgam, Miller manages to calm – at least for himself – the troubled waters of our times. He eats with zest and sleeps with a clean conscience. He hears society telling him that '... if you want bread you've got to get in harness, get in lock step,' but after the publication of Tropic of Cancer he knows that by extending his boyish knowledge to writing, he can earn enough bread to survive upon".*

sociedade **atual**. Além disso, as memórias de Miller são as emoções refletidas na tranquilidade de um homem tentando criar sentido do passado, presente e futuro de uma confusa mas (assim ele o sente) enigmática vida.³⁶ (WELD, 1966, p. 25. Grifo do autor.)

A questão se torna ainda mais estranha: Miller expressa a verdade do indivíduo, é o ponto culminante na linhagem dos grandes individualistas estadunidenses, sua jornada de calvário e ressurreição com vistas a sua liberdade só foi possível sem nenhuma consideração pelos eventos mais impactantes da civilização a que faz parte; tudo isso ao mesmo tempo em que é um crítico ferrenho da sociedade e tem por objetivo atingi-la por meio da obscenidade de suas obras. Se o impulso moral de se libertar por dizer a verdade tem sentido, é apenas enquanto expressão livre de objetivos, enquanto engajamento pela liberdade dos indivíduos e não enquanto procedimento crítico de denúncia. O que Weld confunde aqui é engajamento político e certa postura mística adotada por Miller: pelas próprias conclusões de Weld, Henry Miller só nasceu quando morreu para a sociedade que ele conheceu intimamente, ou seja, só conseguiu se expressar ao se subtrair a um mundo decadente. É sua vida que é uma crítica da sociedade atual e não sua literatura, proposição que Weld não pode admitir já que o impulso confessional que guia as obras é uno para o escritor e suas obras. Não há distanciamento em uma confissão, não há maneira de separar aquele que confessa daquilo que confessou, o que problematiza a própria nomenclatura que o crítico escolhe para categorizar as obras que elencou: *auto-novels*, romances autobiográficos ou autobiografias romanceadas. Seria então o elemento ficcional que faz parte destas confissões que querem apenas dizer a verdade o que traz o “romance” para tal nomenclatura? Ou procedimentos emprestados do “romance” para que esta verdade possa ser dita? Mesmo que as narrativas sejam consideradas apenas enquanto autobiografias, o próprio Weld é obrigado a manter a separação entre um “Eu” narrado e um “Eu” responsável pela narração:

Apesar da personalidade “Eu” ser quase onipresente em **Capricórnio**, é evidente que Miller sente seu ser essencial durante os dias da Western Union como outra pessoa: o “eu” objetivo na linha de montagem social. Seu antigo *self* é um homem que o “Eu” escritor tenta recriar, mas do qual claramente não está orgulhoso.³⁷ (WELD, 1966, p. 27)

Estabelecendo esta distinção, percebemos que o impulso confessional é, então, totalmente subjugado ao presente daquele que confessa, ou seja, a inversão da cronologia que Weld propõe está sob o jugo das interpretações e reavaliações mais recentes que Miller vinha fazendo de sua obra

³⁶ Trecho original: “*He uses obscene language and grotesque incident because they are a part of the life which he led and because he desires his literature to stand as a harsh criticism of the society that is. Miller's memories, furthermore, are the emotions reflected in tranquility of a man trying to make sense out of the past, present and future of a confused but (he feels) enigmatic life*”.

³⁷ Trecho original: “*Although the ‘I’ personality is almost omnipresent in Capricorn, it is evident that Miller feels his essential being during the Western Union days to be a second person: the objective ‘me’ on the societal treadmill. This former self is a man whom the ‘I’ writer strives to recreate, but clearly is not proud of*”.

pregressa. A continuidade que Weld tenta criar na obra de Miller está em consonância com as tentativas do próprio Miller ao reavaliar sua obra a partir da virada mística que acontece antes de seu retorno aos Estados Unidos. O anarquismo milleriano é muito mais arraigado e manifesto em seu período francês, pois não se submete a nenhum tipo de elemento transcendente, como podemos ler neste trecho de uma das **Henry Miller's Hamlet Letters**:

Deus é uma escapatória, a revolução outra, suicídio outra, loucura outra, santidade outra. Todas essas são escapatórias **ruins**. A melhor coisa, eu digo, é tentar não escapar. A melhor coisa é aguentar até o fim. Neste momento as pessoas estão ficando loucas: não existem mais saídas de incêndio. Se a casa começa a queimar não há maneira senão pular pela janela. **Eu me recuso a pular**. Eu vou continuar sentado e deixar a casa queimar. Eu vou queimar **junto com a casa**.

Não existe lógica nisto. Eu sei! Nem materialismo dialético, nem lógica racial, nem *quantum*. Isso é pura merda, sem nem uma gota de água benta para aliviá-la. Mas isto é o importante, e se você entender direito, você pode esquecer o resto: **eu estou cantando enquanto Roma queima**. Para cantar eu tenho que comer todo dia, e quando eu como eu sinto sede, e quando eu bebo fico bêbado, e quando fico bêbado, não importa se Roma está queimando ou não, até mesmo se eu queimar junto: eu queimarei cantando – que tal? Ou cantar queimando – o que é ainda melhor.³⁸ (MILLER, 1988, p. 55)

O que escapa a Weld é algo que, para o próprio Miller, estava claro em seu período pré- virada mística: não existe forma de organizar o anarquismo de base que comanda suas obras, não há preocupação em organizá-las segundo um princípio exterior: seja ele uma visão moral ou um impulso confessional. A atitude de Miller é o dar de ombros ou como a clássica caracterização de George Orwell: diferente de outros que se engajaram ou que preferiram não comentar sobre o estado do mundo, Miller passeia olhando para as chamas e não se importa em seguir seu próprio caminho. Este ser anárquico, esta “criança”, para retomar Weld, não conhece ou reconhece poder fora de si, não está sujeitado a ideologias, críticas, à sociedade ou a qualquer outra forma de elemento transcendente.

Voltando à questão da obscenidade, mesmo quando buscamos comprovar a tese de Weld já após o retorno de Henry Miller aos Estados Unidos, encontramos informações discordantes. A verdade do indivíduo Miller está intimamente ligada à virada mística que ocorreu na **vida** do escritor, não em sua obra:

³⁸ Trecho original: “*God is one escape, revolution another, suicide another, madness another, sainthood another. All of these are lousy escapes. The best thing, I tell you, is not try to escape. The best thing is to stick it out. Right now people are going mad: there are no more fire escapes. If the house begins to burn there is no help for it but to jump from the window. I refuse to jump. I'm going to sit still and let the house burn down. I'm going to burn with the house. There is no logic in this. I know it! No dialectic materialism, no race logic, no quantum. This is pure horseshit, without even a drop of holy water to relieve it. But this is the important thing, and if you get this straight, you can forget the rest: I am singing now while Rome burns. In order to sing I have to eat every day, and when I eat I get thirsty, and when I drink I get drunk, and when I get drunk, it doesn't matter if Rome burns or doesn't burn, or even if I burn too: I will burn singing – how's that? Or sing burning – that's even better*”.

E isto me induz a repetir que talvez uma das razões pelas quais tenha ressaltado tanto o imoral, o retorcido, o feio e o cruel em minha obra é que desejava que outros soubessem quão valiosos são esses fatores tão importantes, talvez mais do que as coisas boas. Sob a superfície corre sempre, como pode ver, esta ideia da “aceitação”... que é o grande tema e a contribuição de Whitman. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 64)

É apenas sob a perspectiva de uma elevação espiritual que a obscenidade se coloca e não como utilização crítica endereçada à sociedade. Miller queria que os outros soubessem, mas pouco importa se o escutariam ou não. Sendo assim, a tese de Weld sobre a obra de Miller se torna esforço para transformar o autor em um crítico da civilização ocidental, contradizendo a própria categorização do escritor enquanto “santo”. Isto acontece porque Weld não vê uma diferença entre o período francês de Henry Miller em relação a seu retorno aos Estados Unidos. Ao insistir na tese de uma visão moral de Miller que é capaz de dar um sentido a toda sua obra, enquanto desvelamento de sua verdade enquanto indivíduo, Weld é obrigado a fechar os olhos à virada mística que ocorre na obra do autor estadunidense, reestruturando-a no plano da forma de conteúdo e da forma de expressão. A virada mística obriga Miller a tentar reorganizar sua obra perante a iluminação e o caminho de santidade que encontrou e Weld embarca nas palavras do autor esquecendo-se de retornar às obras e ao próprio pensamento do autor em seu período francês, quando as escreveu. Do ponto de vista de um “impulso confessional” é discutível afirmar que ao menos exista obscenidade: ela é efeito não-intencional pois o autor não queria chocar ou criticar ninguém ao escrever, apenas dizia a verdade. Não há o intuito de compilar

evidências obscenas incessantemente em seus romances autobiográficos. Ele sempre insiste que estava lá, que era uma testemunha irrefutável para os pecadores de Nova York e para as vidas de silenciosa obscenidade que levavam. Nesta dura realidade em que se desenvolve, a motivação humana básica é a enfadonha, compensatória ganância por poder sexual dos insatisfeitos habitantes do inferno da civilização.³⁹ (WELD, 1966, p. 50).

Após a virada mística, não há interesse em categorizar os habitantes de qualquer parte do globo como pecadores ou santos pela expressão de sua sexualidade, nem mesmo antes. Se houvesse escutado o que o próprio Miller tinha a dizer sobre a questão da verdade em sua obra após seu retorno aos Estados Unidos, Weld poderia ter adaptado sua original intuição sobre a obra de Miller enquanto empreendimento moral e confessional. Fruto das questões e lutas dos anos 1960, como é natural a todo pesquisador que sempre é um produto de seu próprio tempo, Weld quer retirar Miller de seu auto-imposto segundo exílio enquanto sábio sem receitas a fornecer para melhorar o mundo. O crítico pretende transformar Miller em escritor engajado em mudar o *status quo* por criticar o

³⁹ Trecho original: “*Endlessly in the auto-novels, Miller compiles such obscene evidence against society. Always he insists that he was there, that he was irrefutable witness to the New York sinners and to the lives of quiet obscenity which they lead. In this harsh reality which he develops, the basic human motivation is the dull, compensatory greed for sexual power of the unfulfilled denizens of civilization’s hell*”.

moralismo em questões sexuais e a própria organização da sociedade que não respeita o indivíduo em sua singularidade, impondo um juízo sobre o que é a obscenidade mesmo que o próprio Miller não tenha feito isto. Apesar de louvável, e defensável em certo nível, tal perspectiva é insustentável sem uma leitura mais atenta da obra do autor estadunidense e a grande ruptura estabelecida em seu pensamento. Como dissemos algumas vezes durante esta apresentação, o Miller do período francês não é o mesmo que o Miller em seu retorno aos Estados Unidos – o empreendimento de Weld falha justamente pela reconciliação tentada entre estes dois autores distintos.

A “visão moral” de Henry Miller, buscada pelo autor e assumida por Weld em sua interpretação, é apenas um efeito tardio de reavaliação de sua obra a partir do presente de Miller: um autor que buscou em toda e qualquer religião uma forma de interpretar a si mesmo, que recebeu sua iluminação e percebeu o “divino” em suas tardes na ilha de Corfu, Grécia, no ano de 1939... quando a guerra o obriga a abandonar Paris e a retornar a seu país de origem. Buscar um fio cronológico a partir das obras, organizá-las em uma progressão que inverte a obra de publicação para entendê-las é perigoso justamente por isso: aquele que as escreveu já não é mais o mesmo. Como disse o próprio Miller em **Arte y ultraje**:

Durante todo este período parisiense, antes de chegar a **Capricórnio**, eu estivera gozando, se posso dizer deste modo, os efeitos da literatura de outros homens. Eu me abrira a todas e cada uma das influências. Especialmente a dos franceses. Em minha cabeça escrevia constantemente... quero dizer, como eles podiam escrever. Era um literato. Poderia ter escrito livros e não a história de minha vida. [...] O porta-voz da verdade, como me chamava sempre, tinha que enfrentar o urdidor de histórias, ou seja, o escritor [em mim].

Cabe estranhar então de que em momentos ociosos entre duas obras, ou entre capítulos de um livro, eu tenha me entregado aos sonhos mais desordenados? Que oscilei sempre entre o desejo de ser nada mais que um inventor e a esperança de converter-me totalmente em veículo da verdade? E que estava criando constantemente enquanto me preparava para o combate mortal? As armas com as quais destruiria o guerreiro que podia usá-las. Em resumo, eu mesmo⁴⁰. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 117-119)

De volta aos Estados Unidos a guerra acabou para Miller: ele assume a perspectiva daquele que tudo viu, a serena conquista do escritor que encontrou um fio condutor para todas suas obras. A tese de Weld é a versão acadêmica da teoria do próprio Miller ao reavaliar suas obras e, como

⁴⁰ Trecho original: “Durante todo este período parisiense, antes de abordar Capricornio, yo había estado gozando, si puede decirse de ese modo, los efectos de la literatura de otros hombres. Me había abierto a todas y a cada una de las influencias. Especialmente de los franceses. En mi cabeza escribía constantemente... quiero decir, como ellos podían escribir. Era un literato. Podría haber escrito libros y no la historia de mi vida. [...] El portavoz de la verdad, como yo me llamaba siempre, venía a enfrentarse con el urdidor de historias, es decir, el escritor.

¿Cabe extrañarse entonces de que a ratos perdidos, entre dos obras, o entre capítulos de un libro, me entregara a los sueños más desordenados? ¿Qué oscilara siempre entre el deseo de ser nada más que un inventor y la esperanza de convertirme totalmente en vehículo de la verdad? ¿Y qué estaba forjando constantemente mientras me preparaba para el combate mortal? Las armas con las que destruiría al guerrero que podía usarlas. En resumen, a mí mismo”.

versão, sofre das mesmas deficiências que a interpretação do autor estadunidense sobre sua obra pregressa – troca em miúdos as principais características formais e de conteúdo por uma “iluminação” divina.

REFERÊNCIAS

DURRELL, Lawrence; MILLER, Henry; PERLES, Alfred. **Arte y Ultraje**: correspondencia. Traducción de Aníbal Leal. Buenos Aires: La Pléyade, 1972.

MILLER, Henry. **Henry Miller's Hamlet Letters**. Santa Barbara (USA): Capra Press, 1988.

WELD, John F. **The Moral Vision of Henry Miller**. Tucson (USA): University of Arizona, 1966. (Master's thesis).

O TRÁGICO E O CÔMICO EM A VISITA DA VELHA SENHORA

Daniela Manami Mippo
M-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
danielammippo@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas (FCLAr/UNESP)

Tomando o drama moderno do século XX e sua trajetória, podemos afirmar se tratar do resultado da transformação sofrida pela forma ao longo dos anos, ganhando força ao dar voz ao homem comum, explorado e vítima do sistema. Em outras palavras, trata-se de um gênero que toma forma ao representar o homem de sua época, além de também atuar como um reflexo de todas as suas inquietações. Assim, é possível perceber que o drama moderno se desenvolve em um período que engloba toda uma era de transformações tanto econômicas quanto sociais, testemunhando desde consequências da revolução industrial até atrocidades de duas grandes guerras, bem como seu período subsequente.

Nesse período de tantas transformações não se pode mais apontar para uma única maneira de se pensar o drama, ao contrário, há o drama em sua pluralidade de formas e conteúdos, haja vista, por exemplo, a demanda da criação de um teatro engajado, como no teatro de *agitprop*,⁴¹ ao mesmo tempo em que se estabelecia Stanislavski e seu método para um teatro realista. Assim, pode-se dizer que paralela à criação de algo novo há também o resgate de uma série de elementos presentes em escolas dramáticas anteriores, tanto como forma de atualização dos clássicos como tentativa de casar elementos na criação de algo novo, uma vez que se sentisse que o que vinha sendo produzido até então já não conseguia mais abarcar tudo o que o dramaturgo considerasse ser necessário para o momento.

Nesse sentido, Friedrich Dürrenmatt, dramaturgo moderno, se viu impelido a escrever peças teatrais que retratassem a sociedade de sua época, enfatizando a forma como esse homem moderno conseguia ou não lidar com as mudanças e conflitos sociais e econômicos com as quais se deparava. Foi partindo da observação desse homem moderno que o dramaturgo suíço, em seu ensaio **Problemas do teatro** (2007), afirmou que dentro do teatro hodierno [...] o trágico ainda continua sendo possível, embora não mais a tragédia pura. Podemos gerar o trágico a partir da comédia, como um momento assustador, ou como um abismo que se abre (DÜRRENMATT, 2007, p.89).

⁴¹ O termo é proveniente do russo e trata-se da abreviação de “agitação e propaganda”. O teatro de *agitprop* visava a sensibilização de um público para a situação política ou social.

Tendo em mente tal definição, optou-se por explorar a forma como Dürrenmatt efetivamente trabalhava com a possibilidade da tragédia moderna advinda do cômico, e para tal intento, tomaremos a peça **A visita da velha senhora** como objeto de estudo, uma das mais célebres tragicomédias do dramaturgo suíço, publicada em 1956 e encenada pela primeira vez em 1971 na cidade de Viena. Assim, o estudo consiste na análise da maneira como o trágico e o cômico manifestam-se dentro da peça, bem como o modo como tais aspectos interagem entre si e com as demais características da obra.

Na presente comunicação nos ateremos às características trágicas, uma vez que a análise do ponto de vista cômico encontra-se ainda em andamento. É interessante ressaltar que muito da teoria utilizada como base para a análise de tais características foi retirada do ensaio já citado de autoria do próprio Dürrenmatt, no qual o autor não pretende estabelecer uma poética nem para seus contemporâneos, nem para si próprio, mas defender sua forma de pensar o mundo e o homem moderno, adotando assim um posicionamento acerca do teatro que se produzia em sua época e como isso refletia ou não em suas obras.

No tocante ao conteúdo, observa-se no dramaturgo suíço uma recorrência de características como a agressividade, o grotesco e a piada política. Isso se deve ao fato de se tratarem de recursos que o dramaturgo julgou e defendeu serem os mais adequados na representação da sociedade e do homem moderno, uma vez que a visão do autor em relação a seus contemporâneos não é nada otimista, fato justificável, posto que Dürrenmatt presenciara os horrores da segunda guerra mundial, testemunhando atrocidades às quais os homens eram impelidos por motivações muitas vezes mesquinhas.

Dessa forma, observa-se que muito da maneira dürrenmattiana de se pensar o teatro pode ser encontrada em **A visita da velha senhora**. Na peça, encontramos uma situação fictícia, cuja representação se dá muitas vezes de maneira absurda, circunscrita a uma pequena cidade. Tal situação nada mais é que uma representação metafórica do absurdo real vivenciado fora dos teatros e muitas vezes não percebido, o que é reafirmado por Rosenfeld: “O palco não finge ser realidade, é ficção honesta, ao mesmo tempo em que a realidade é desmascarada como ficção desonesta” (ROSENFELD, 2008, p.184). Com isso, tem-se a preocupação de trazer à luz questionamentos acerca do que consideramos normal e absurdo, e como tal dialética opera na vida do homem moderno.

O enredo escolhido para transmitir sua mensagem consiste em dado momento da vida dos cidadãos da cidade fictícia de Gullen, local onde vivem um período de miséria à espera da visita da

velha senhora do título. Trata-se então da última esperança dessas pessoas, visto que tal visita não será feita por uma senhora comum, mas uma cidadã de Güllen que partira e se tornara a mulher mais rica do mundo, Claire Zachanassian. Instaura-se aí a grande questão da peça, doaria Claire o dinheiro necessário para a recuperação da cidade? Para assegurar que a doação ocorresse os cidadãos confiam a Alfred III a tarefa de persuadir a velha senhora a realizar a ação esperada, uma vez que, no passado, Klara Wäscher, nome de solteira de Claire Zachanassian, e Alfred III haviam sido namorados.

Incumbido de seduzir a velha senhora apelando para sua emoção, Alfred, agora casado e pai de dois filhos, não mede esforços para cumprir com o que se espera dele. Esse seria então mais um degrau a ser galgado por ele para o posto de herói da cidade, já que a personagem sempre fora levada em alta conta por seus concidadãos, sendo até já mencionado como futuro burgomestre da cidade. A dialética entre dinheiro e valores humanos se instaura no momento em que a bilionária se decide: doará quinhentos milhões para a cidade e outros quinhentos para serem distribuídos entre todos os seus habitantes em troca da morte de Alfred III, que no passado negara a paternidade de sua filha, subornando falsas testemunhas a seu favor. O que acabou resultando na expulsão da então desafortunada Klara Wäscher de Güllen, que sem outra alternativa, se vê obrigada a se prostituir para garantir a sua sobrevivência depois de ter a filha retirada de seus braços pela Assistência Cristã. Seus infortúnios, no entanto, só duram até conhecer seu primeiro marido, o bilionário Zachanassian, que possibilita a transformação de Klara Wäscher em Claire Zachanassian, tornando-a a mulher mais rica do mundo após sua morte.

Assim, Claire afirma que a doação só será feita em troca de justiça para ela mesma. Em um primeiro momento os cidadãos negam veementemente tal troca, ressaltando preferirem a pobreza ao assassinato. Contudo, a combinação entre miséria, ganância e egoísmo fala mais alto, todos começam a contrair dívidas à espera de algo que sabem ser inevitável: a queda de Alfred III. Nesse contexto há uma metáfora para a situação sócio-política em que se encontrava a Europa pós-guerra. Dürrenmatt faz uma referência à miséria que se alastrava pelo continente e pela esperança que vinha em forma de dinheiro estrangeiro.

A referência ao momento socioeconômico, na trama, é feita de modo a evidenciar a relação com acontecimentos contemporâneos, entretanto, diferentemente de Brecht, Dürrenmatt, não expõe o fato de maneira didática. De forma que, ao mesmo tempo em que se utiliza de alguns elementos do teatro épico, Dürrenmatt não acredita na transformação e na mobilização para a ação por parte dos espectadores, em vez disso, o dramaturgo faz uma espécie de denúncia dos horrores que o homem moderno estaria disposto a cometer movido pela ganância estimulada por um sistema cruel

em que o dinheiro confere poder, e tal poder não vem acompanhado de escrúpulos, uma vez que o crescimento deste é inversamente proporcional à aquisição daqueles.

E é dentro desse enredo que Dürrenmatt insere características trágicas de ordem tanto temática quanto composicional, o que possibilitou a aplicação das teorias de Northop Frye e Aristóteles. Assim, baseando-nos na definição de que as personagens são compostas a partir da imitação de homens melhores ou piores que nós, segundo o estagirita, e das cinco categorias em que Frye divide os heróis, analisemos a figura de Alfred III, que pode ser tomado como a personagem cuja transformação se opera de forma mais complexa e significativa dentro da peça. De acordo com Aristóteles e Frye é possível associá-lo, ao menos em um primeiro momento, a uma figura sem boa índole, ou seja, uma personagem aristotelicamente baixa, bem como enquadrá-lo na terceira categoria de Frye⁴², por se tratar da figura de um líder dentro da cidade de Gullen – visto que Alfred III já era cotado como o futuro burgomestre da cidade, além de todos depositarem nele suas esperanças de reerguimento econômico.

Pensando nas duas categorias nas quais a personagem pode ser encaixada, nos deparamos com a seguinte situação: temos uma personagem cuja índole é baixa, uma vez que Alfred havia, no passado, cometido injúrias contra Klara Wäscher, não tendo agido senão para benefício próprio, ou seja, seu mau passo não fora dado como forma de afronta aos deuses e nem a algo equivalente. Portanto, Alfred III não buscava fugir de uma fortuna indesejável e imutável; ao contrário, III buscava apenas o caminho mais fácil e rápido para se livrar da pobreza, assim sendo, suas ações e motivos não condizem com personagens de índole elevada. Por outro lado, Alfred, de acordo com as categorias de Frye, se encontra numa situação superior às demais por ter em si características de um líder, o que é corroborado pela atitude da população de Gullen em relação a ele, pelo menos até o momento em que Claire anuncia a condição para sua doação.

Temos então em III uma figura complexa, porém típica do homem moderno, que não pode mais trazer em si o mesmo tom heroico da antiguidade clássica, ao passo que também não pode ser taxado como um cidadão comum, tanto por já assumir uma postura de líder da cidade desde o início da peça, quanto por também acabar aceitando sua sentença por sua falta no passado, sendo ela justa ou não.

A grande questão nesse ponto está na transformação do caráter de Alfred, muito embora tenha cometido erros no passado, a aceitação da penalidade a que foi submetido pode ser

⁴² Na terceira categoria estariam as personagens superiores aos demais homens em grau, mas não superiores ao seu meio. Portanto, diferente da primeira categoria em que surgiriam as divindades – superiores em grau e meio – aqui se encaixariam as figuras de líderes.

considerada uma elevação de seu caráter, mesmo se levado em conta que Ill o faz não pensando no bem coletivo, mas sim como forma de redenção própria. Isso pode ser comprovado por sua própria afirmação sobre aceitar sua punição por entender ser merecedor de tal sentença, ao mesmo tempo em que não pode aceitar torna-se seu próprio carrasco a exemplo de Édipo, que ao descobrir ser o causador de todo mal que recaía sobre a cidade de Tebas se autopune.

Dessa forma, Alfred Ill afirma que aceita sua culpa para expiar seus próprios erros, o que, analisado isoladamente, pode ser considerada uma atitude grandiosa. Entretanto, ao assumir que errou e não se autopunir, esperando que outros o façam, afirma também, e com razão, que não pode expiar o erro de seus concidadãos, erro que consiste em sua execução como forma de ascensão econômica de Güllen. Tem-se assim instaurada uma situação em que, para expiar sua culpa, Alfred Ill imputa-a aos outros cidadãos. Dessa forma, o herói moderno reflete o homem de seu tempo cujas ações não podem mais serem grandiosas, por mais aparentemente nobres que pareçam ser. Quanto às suas ações, é possível afirmar que os atos de Ill resultam no decorrer da peça em uma situação dúbia, isso porque suas ações, se avaliadas isoladamente, não podem ser consideradas todas pertencentes a um mesmo tipo de imitação, uma vez que começam com imitações baixas que se elevam até culminarem em uma imitação elevada para os padrões modernos, que, ironicamente, ocorre no mesmo instante em que nos deparamos com mais uma imitação baixa, fechando assim um ciclo que, de acordo com o contexto da peça, parece se repetir.

A respeito de Claire, observa-se nela uma transformação física e interna, fazendo com que a velha senhora que se apresenta na peça não possa mais ser tomada por um ser orgânico, podendo muito mais ser encarada como uma figura espectral, ou como aponta o Professor, como uma entidade: Cloto, uma das três parcas. Fato é que, sendo encarada como uma das três fiandeiras, Claire é colocada numa posição sobrenatural, acima da condição dos demais, se enquadrando assim na segunda categoria prevista por Frye. Dessa forma, Claire pode ser entendida como uma personagem não pertencente à mesma condição que as outras, se colocando em um nível um pouco superior, não no sentido de caráter e moral, nem por ter ascendência divina, mas por se configurar em um ser aparentemente imortal – haja vista a quantidade e gravidade de acidentes sofridos por ela e dos quais foi a única sobrevivente. Em se tratando de Claire podemos aceitar também que as leis comuns da natureza são momentaneamente suspensas, considerando que sobreviver a tamanhas catástrofes e continuar vivendo normalmente com seus membros substituídos por próteses não só é grotesco, como também biológica e logicamente difícil de sustentar.

Em resumo, a transformação de Klara em Claire a faz transitar da quinta categoria, que caracteriza uma personagem que se encontra abaixo das demais, para uma categoria não prevista

por Frye, que poderia englobar características pertencentes à primeira, segunda e terceira categorias: grosso modo, como divindade (Cloto), como ser sobrenatural e personagem superior às demais, respectivamente. Expandindo a definição: Claire passa a gozar de uma posição de liderança, não só local como no caso de Alfred III, mas num âmbito mundial, poder que lhe é conferido pela força monetária. Além disso, Claire também acaba por assumir a forma de Cloto, ou seja, é possível tomá-la como uma espécie de divindade dentro do sistema econômico em que o homem do pós-guerra se encontrava, já que nesse novo mundo decadente o dinheiro passa a ser o novo deus da qual se deve comungar, e, por um processo de transferência, também confere a seu possuidor o mesmo poder. Dessa maneira Claire pode ser encarada como a nova deusa grotesca e desvitalizada cuja função é fiar os destinos dos demais segundo suas próprias vontades.

Sem perder de vista a transformação sofrida por Claire, classificar sua ação como elevada ou baixa é tarefa difícil, isso porque Claire assume a forma da parca Cloto, de modo que suas ações não podem ser enquadradas no mesmo patamar das ações de Alfred III, por exemplo, já que a volta da velha senhora se trata mais de um castigo a fim de reparar uma injustiça cometida há tempos atrás – como uma força trágica – do que de um simples capricho da parte de uma mulher vingativa.

A situação trágica desencadeada por Claire é justificável pela leitura do ensaio de Dürrenmatt, conforme já citado, na qual o dramaturgo defende a ideia de um mundo em que todos somos herdeiros de uma culpabilidade que nos é anterior e acumulativa, influenciando nossas vidas e decisões a todo instante. Em outros termos, pertencemos a uma sociedade que além de não se livrar da culpa, ainda se utiliza dela como forma de impulso para continuar fazendo a roda da fortuna girar. Esse é o contexto em que se insere a peça estudada, pois os cidadãos de Gullen se utilizam da culpa de Ill como tentativa de justificar seus atos, o que, no entanto, não lhes confere inocência perante suas ações contra o pobre Ill e, ao contrário, só se soma às injustiças já cometidas por eles, que eram os mesmos a julgar Klara Wäscher no passado.

Até mesmo a figura de Claire não foge à regra, ela é também uma vítima e fruto da crueldade advinda da somatória: sistema econômico, sociedade fragmentada, guerra e miséria. A velha senhora igualmente sofre com a injustiça, contudo, seu sofrimento surge num momento anterior à ação da peça, e, seguindo a ordem da mecânica da roda da fortuna em que depois da queda vem a ascensão e assim sucessivamente, a sra. Zachanassian se encontra no topo da roda, se utilizando também de todo o contexto em que estão inseridos para conseguir que a justiça se cumpra.

Retornando a Frye e ao que o crítico considera uma forte característica trágica, tratemos do isolamento de Alfred. É possível observar que a personagem sofre um movimento de afastamento, o que fica evidente pelo fato de que, no início da peça, Alfred está tão integrado ao grupo que é visto até como uma espécie de representante desse coletivo. Tal situação sofre gradual transformação à medida que o grupo entende que a morte de Ill é realmente inevitável, uma vez que a ganância fala mais alto e todos esperam pelo destino fatal, isolando-o. Residiria nessa movimentação a carga trágica da peça, diferente do conceito de *catarse* defendido por Aristóteles.

Expandindo a análise, podemos pensar que a figura de Alfred III despertaria o *pathos* do leitor ou espectador, conceito trágico defendido por Frye e que inegavelmente se aproxima mais da obra de Dürrenmatt que a definição aristotélica de purgação dos sentimentos possibilitada pelo efeito catártico, uma vez que, com a leitura da peça, o que acompanhamos é de fato uma movimentação do anti-herói de um estado de integração para seu isolamento total. Isso despertaria no público o *pathos*, haja vista a possibilidade de identificação entre espectador ou leitor e personagem, possibilitando a esse público uma auto projeção de si em situação semelhante à de Alfred III como vítima de um sistema desumano e desumanizador. Em outras palavras, mesmo sendo também o anti-herói da peça alguém cujo caráter não pode ser comparado aos heróis clássicos, pode-se sentir empatia por ele, o que é intensificado pela visão que nos é oferecida pela peça, na qual se acompanha a situação mais pelo ponto de vista de Alfred III do que de sua vítima, Claire Zachanassian, que mesmo tendo sofrido no passado, apresenta-se agora apenas como um ser grotesco e desumanizado.

Outro ponto decisivo na composição de uma tragédia está na violação de alguma regra, seja ela de ordem moral, jurídica, etc.. No momento em que Alfred III trai a confiança de Klara Wäscher, há uma violação de ordem moral, o que faz com que recaia sobre ela uma forte carga trágica que só é superada por seu ressurgimento desumanizado motivado pela busca por justiça, transferindo, dessa forma, sua tragicidade para Alfred III, o que se configura na troca dos papéis de vítima e carrasco. Assim, o elemento trágico não pode mais ser observado na figura de Claire Zachanassian, e sim na de Alfred III, que, como forma de punição por um erro do passado, torna-se vítima de outra violação moral, uma vez que se observa a condenação dele à pena capital, sentença exagerada que também representa a retomada de uma prática há muito abolida em Güllen, incentivada pelo egoísmo disseminado e enraizado entre seus habitantes.

Nesse ponto, é possível entender que o tom irônico que reveste o anti-herói moderno que é Alfred III atua segundo o que teorizou Frye para a tragédia doméstica. Ou seja, ele é tomado como bode expiatório da sociedade moderna e, no entanto, esse coletivo, em vez de se livrar da culpa no

momento que em a deposita no bode expiatório, faz dessa vítima, inocente, o que, ironicamente, também faz com que mais culpa recaia sobre essa mesma sociedade. Assim, Alfred Ill torna-se ao mesmo tempo culpado, tanto por sua falta para com Klara quanto pelo fato de que toda a sociedade moderna o é, e inocente por ter sido escolhido como vítima sacrificial.

Em resumo, o drama moderno é caracterizado pelo homem que não consegue mais agir, seja pelo passado que o oprime, seja pelo sistema. Ill pode ser considerado um homem forçado ao isolamento, enquanto que a cidade que sempre o tivera em alta conta se tornou uma cidade de estranhos. O anti-herói passa de injusto, se é que se pode afirmar ser injustiça a sua fraqueza do passado, para injustiçado, uma vez que não se ouve mais sua defesa, seus motivos e, independentemente do que tenha feito, não se dá ouvidos aos seus apelos. Ainda assim, são injustos os cidadãos de Gullen? A força manipuladora do sistema opressor permitiria que fosse outra a posição de seus concidadãos? Fosse outro o crime, seria mesma a sentença, talvez houvesse a mudança de juízo se fosse outra a lesada, porque a importância não está no crime em si, e sim na quantia de dinheiro envolvida.

Assim, a peça **A visita de velha senhora** aponta para uma realidade em que a moral já não tem a mesma força perante o egoísmo, o dinheiro é o responsável por dissipar a máscara das aparências, revelando o que há de verdadeiro e profundo. Um dos recursos utilizados para evidenciar tal prática está no grotesco, característica retomada de movimentos literários anteriores, e nesse caso, surgindo de maneira a exteriorizar a falta de humanidade interna, como era também feito pelos expressionistas.

Somados a toda essa carga trágica estão ainda elementos cômicos que possibilitam que a peça resulte no tragicômico. A opção pelo gênero híbrido se dá, segundo o dramaturgo, por uma questão de adequação ao homem moderno. Isso porque, segundo Dürrenmatt, é no riso que o homem pode manifestar a sua liberdade, o que se torna mais urgente em um mundo opressor como era no séc. XX, como ainda é agora; a única resposta que resta aos homens, capaz de abalar os tiranos que não se comovem com produções trágicas, é o riso de escárnio. No entanto, Dürrenmatt ainda acreditava na possibilidade de se escrever tragédias, não em seu sentido puro, mas obter o trágico a partir da comédia, como uma válvula que se abra aos poucos, transformando o riso satírico em um riso nervoso.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

DÜRRENMATT, Friedrich. **A visita da velha senhora**. Tradução Mário da Silva. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

_____. **O sócia/Problemas do teatro**. Tradução Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

FRYE. Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

VISÕES DO INFERNO OU A CENA DEFORMADA: UMA LEITURA DO EXPRESSIONISMO NO TEATRO DE RAUL BRANDÃO

Danielle de Aurélio Martinez
M-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
danimartinez.fclar@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira (FCLAr/UNESP)

1. Introdução

O drama **O Gebo e a Sombra** foi publicado no ano de 1923. O autor, Raul Brandão, é artista de múltiplas virtualidades estéticas que lhe conferem uma modernidade singular, “completamente autonomizada dos movimentos literários que a tinham como bandeira na segunda década do século XX”, segundo os seus exegetas. A nós parece, no entanto, que a produção dramática desse autor, pouco extensa e até hoje insuficientemente conhecida nos meios universitários brasileiros, configura um dos mais distintos produtos do expressionismo em Portugal, naquele tempo em que o “oiro” e o “gozo” eram os deuses dos homens, como dizia o próprio dramaturgo.

Sua “única proposta estética ao nível formal”, no que concerne a teatro, foi publicada em 17 de maio de 1895 no artigo “Teatro e actores”, onde o escritor luso apresentava a sua concepção de teatro, como lembra Rita Martins (2007):

O trabalho de teatro deve ser, mais do que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma desencarnada das coisas apenas e, por isso mesmo, para que apaixone, é preciso que seja simples e cavando fundo no coração humano. Tenho esta imagem: a peça de teatro deve ser como uma grande árvore sem folhas – nua e coberta de flor. No drama moderno, deve, além disto, discutir-se um grande problema psicológico ou social. Mas sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em palavras – actos seguidos como uma faca que se enterra. (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 32)

Nosso escritor suscitará uma profunda reflexão sobre as peças que deveriam ser encenadas no palco:

Mostrem-lhe [ao público] peças escritas antes com a alma, do que com sabedoria, verdades eternas, que entrem na sua vida e na vida de todos nós e o povo correrá ao teatro” e, ainda, propõe os temas que deveriam ser tratados pela arte teatral, são estes: “o Amor e o Ódio, a Fome e a Ambição, a Quebra e a Ruína, a miséria e a Dor humana. (BRANDÃO apud MARTINS, 2007, p. 29)

Com efeito, o autor dramático propõe, na peça **O Gebo e a Sombra**, uma crítica, elevada ao grotesco, à engrenagem social decorrente do tecnicismo e do cientificismo que fizeram do sujeito social um autômato, um homem-máquina, um homem em quem o *eu profundo* e o *eu social* debatem-se vorazmente, assim como ocorre com a personagem Gebo, no drama que ora nos interessa. Aliás, a moderna dramaturgia brandoniana se serve de circunstâncias “coletivas que denotam a justeza do conflito com as indagações do homem”, segundo Jorge Cury (1971, p. 144). Será a precisão do embate psicológico desenhado nas linhas deste drama que prende a atenção do leitor diante do descarnar da alma humana. O dramaturgo esbruga a alma dos indivíduos ao realizar a “confrontação da vida do homem com a sua realidade existencial. É o despojamento da ‘máscara’, é o desnudamento da hipocrisia, que provoca nos seus leitores o impacto da mesquinhez humana” (CURY, 1971, p. 144).

1.1. Enredo

A peça, dividida em quatro atos, é fruto da fase madura da produção literária do dramaturgo. Contemplando sua obra dramaturgica podemos afirmar que este drama é o que mais atinge proporções sociais e psicológicas, visto que sua pedra angular são as questões socioeconômicas e o psicologismo das personagens, que vêm à tona com a vida miserável que levam – além dos questionamentos metafísicos, também decantados em outras peças de Raul Brandão.

A composição dramática conta a história de Gebo, um homem corretíssimo, honesto, cumpridor irrepreensível de seus deveres, cuja vida, assim como a de sua família, é de resignação. O velho, Doroteia e Sofia, esposa e nora respectivamente, vivem assolados por uma sombra, João, o ladrão e assassino, que há oito anos desaparecera do lar. Temos ainda, como personagens secundárias, a Candidinha, que representa a personificação dos vícios sociais, uma figura grotesca que almeja o poder e a vingança contra os ricos, e Chamiço, um músico marginalizado que vive com o pouco que recebe pela música que toca em barracas de feiras.

No primeiro ato, Doroteia, esposa de Gebo, aguarda o velho ansiosa por notícias das quais Gebo é, supostamente, portador; e Sofia, casada com João, a única que consola Gebo do infortúnio da vida, está à espera do sogro.

É imediata a constatação da imobilidade da vida das personagens, como a anuncia Sofia:

SOFIA (*espreitando à janela*): Não tarda por aí... Já se começam a acender os lampiões da estrada. Pobre velho, há-de vir cheio de frio. Todo o dia à chuva, toda a vida ao tempo... (*Espreita outra vez.*) (...) Deixa-me dar mais luz ao candeeiro... Ah! A manta velha e os sapatos [...] Há quantos anos faço todos os dias as mesmas coisas! [...]. (BRANDÃO, 1986, p. 63)

Sofia é também a cúmplice de Gebo na missão de ocultar de Doroteia o lado transgressor de João:

SOFIA: Iludida! Sempre iludida! Dissessem-te a verdade a ver se choravas tantas lágrimas como eu tenho chorado baixinho [...]. Nem chorar podemos eu e o velho para que vivas iludida. Ainda ele trabalha, trabalha, esquece, mas eu fico aqui horas e horas a cismar... [...]. (BRANDÃO, 1986, p. 64)

Note-se que Gebo acredita que a “velha morreria” se soubesse a verdade do caráter e das ações criminosas do filho. Por isso sacrifica-se, assim como a nora, para manter a esposa iludida, mas feliz. De resto, as mentiras que Gebo cria para manter Doroteia sonhando são tantas que o velho chega a se atrapalhar ao inventá-las:

DOROTEIA: Etc.? Com que securas me fala! E eu todo o dia à espera de te ouvir. Todos os dias... Há anos que espero... E chegas a casa e calas-te para me fazeres sofrer.

GEBO: Ó mulher, mas que queres tu que te diga? (*Atrapalhado.*) Não sei arranjar estas coisas... Não sei... não posso... Não, não é isto... Nas cartas comerciais não se usa falar de particularidades de família. (BRANDÃO, 1986, p. 70)

Ademais, o primeiro ato dá início aos questionamentos inquietantes sobre a honra e o dever. Gebo, que vive a alegoria no próprio nome, personagem típica dos dramas expressionistas, é um sujeito destituído de identidade – devido às forças capitalistas exploradoras que desumanizam os indivíduos, tornando-os autômatos, reificados pelas engrenagens de um sistema que visa o lucro. Alvo de escárnio dos amigos, o cobrador se mostra conformado com a sua condição, crê que “a felicidade na vida é não acontecer nada” (BRANDÃO, 1986, p. 74), e sobretudo que estamos aqui apenas para cumprir o dever e sermos honrados: “GEBO: Paciência, mulher, paciência. Deixa-os lá. Mas quando dizem que sou honrado, isso consola. Cumpri sempre o meu dever” (BRANDÃO, 1986, p. 72).

Depois de Sofia e Gebo, na ausência de Doroteia, falarem de forma grotesca sobre João algumas vezes durante o ato, eis que a sombra aparece. A chegada de João finaliza o primeiro ato e impulsiona o segundo. Embora ocorra neste ato um contato com o mundo exterior, materializado pela presença dos vizinhos Chamiço e Candidinha – um dos poucos momentos em que o cotidiano monótono da família é interrompido –, a atmosfera grotesca-expressionista ganha força com a presença da personagem sombra, João, o qual se revela subversivo e revoltoso, mais um personagem *tipo* segundo a ótica dos dramas expressionistas. João revela que não se conforma com a miséria e almeja libertar-se – mesmo que seja por meio de uma postura amoral e criminosa – das amarras da vida pautada na mediocridade que oprime a sua família. A ação final do segundo ato consolida a desgraça que já rondava o lar, pois João rouba o pai.

No terceiro ato, Gebo assume o roubo e é preso em consequência de um delito que não praticara, mas que assume a fim de não trazer mais infelicidades para Doroteia, haja vista o esforço que ele e Sofia haviam feito para manter a sua esposa iludida quanto à verdadeira identidade de João, o filho delinquente. Mais ainda, é no terceiro ato que as ações são potencializadas, os conflitos metafísicos e psicológicos, impulsionados pelo roubo praticado por João, chegam ao clímax. Por sua vez, a dialética desenvolvida a partir dos diálogos entre Gebo e Sofia constrói uma reflexão profunda e angustiante sobre a existência e sobre as normas condicionantes das ações humanas, que aprisionam o homem – normas como o dever e a honra, ditadas não pela consciência do sujeito mas pelo voraz sistema capitalista, incapaz de perdoar circunstâncias que envolvem o dinheiro.

Sendo assim, o velho e gasto contador, após uma vida de suor e misérias, explorado por um trabalho repetitivo e alienante, sacrifica-se mais uma vez ao assumir, falsamente, a autoria do roubo e, por conseguinte, alimentar o sonho gasto de sua esposa em relação ao filho.

No último e quarto ato, após três anos de detenção, temos o regresso do pai ao lar. O que se vê, porém, é um protagonista degenerado. Gebo vem transformado: retorna não mais como o velho resignado que sempre fora, mas como a sombra que antes negava, o espírito da transgressão que o fez descobrir que tinha boca, mas que não gritava. Vê-se que a família, enquanto submissa às “normas condicionantes”, mostra-se como uma instituição deformada, revela-se como um antro infernal assim como ocorre nas macroestruturas do poder.

O final dado pelo dramaturgo ao drama de consciência, como podemos denominar a peça, corresponde ao que Scheidl destaca como a *essência dramática* do drama expressionista:

[...] Na verdade, o drama expressionista [...] tem como fulcro o homem e percorre o caminho do protesto (com maior agressividade social do que a primeira poesia expressionista) para a possibilidade de *renovação*, conseguida através de um acto de *transformação interior*. O herói do drama expressionista tem de libertar-se dos condicionalismos sociais e assumir-se como sujeito, construir um *mundo novo* a partir de si próprio. [...] É assim que, apesar da variedade da dramaturgia expressionista, se encontra um pensamento comum; a apresentação de novas possibilidades, de uma nova realidade a construir, de um *mundo novo*, do *homem novo*, de uma *nova ética*, numa perspectiva que corresponderá ao activismo poético, de um socialismo humano. O texto dramático do expressionismo é, em última análise, a construção de uma utopia”. (SCHEIDL, 1996, p.55)

Em suma, a miséria e o grotesco expressionista são as lentes que melhor captam a imagem das personagens do drama de Raul Brandão.

Passemos à análise das personagens e da construção do cenário com o objetivo de compreender um pouco mais este drama tão atual do dramaturgo português.

1.2. Caracterização das personagens

No drama, Raul Brandão não deixa dúvidas quanto à pobreza que assola a família de Gebo e os seus vizinhos, Chamiço e Candidinha. O protagonista é descrito como um velho, cansado, com a vista gasta, desgastado pelos anos e pelo trabalhado repetitivo, que o desumaniza. O dramaturgo não deixa descrições extensas sobre a caracterização das personagens nas *didascálias*, mas elas se revelam na própria fala das personagens. Tanto na enunciação das figuras quanto na maior parte das indicações do autor, o que se nota são personagens que se vestem com roupas gastas, remendadas ou doadas pela “caridade” de outrem – é o caso de Candidinha –, ou que têm aspecto assustador – como João. São figuras disformes, marca do *grotesco-expressionista* que permeia fortemente o teatro brandoniano:

SOFIA (*espreitando à janela*): [...] Pobre velho, há-de vir cheio de frio. [...] Deixa-me dar mais luz ao candeeiro... Ah! A manta velha e os sapatos, senão põe-se a ralhar por causa dos sapatos...

[...]

Gebo traz uma mala na mão e um rolo de papeis debaixo do braço. Chamiço, que fica à porta, cumprimenta cerimoniosamente com o chapéu de palha.

[...]

GEBO: [...] (*Suspira põe os óculos e começa a escrever nos livros.*)

[...]

DOROTEIA: A nossa vida. Usar os trapos, remendar os trapos, tornar a usá-los.

[...]

A porta abre-se. João aparece. O Gebo ergue-se espantado e João entra com a gola levantada e a barba por fazer.

[...]

A Candidinha com um velho penante, um xaile e uma bolsa – farrapos dados por este e aquele. Mas não é uma figura ridícula.

[...]

JOÃO: As figuras parecem-me deformadas... Outras figuras... (BRANDÃO, 1986, p. 63, 64, 67, 78, 81, 84)

Após três anos da prisão de Gebo, a *didascália*, apesar de econômica, é avassaladora no seu modo de revelar as consequências do tempo em que o provedor do lar esteve ausente. Destaca-se a intensificação da pobreza e, mormente, a transformação de Gebo:

Três anos depois. Uma sala mais pobre. As mulheres mal vestidas.

[...]

Candidinha espera. Aspecto trágico. Chapéu mais velho, xaile mais gasto.

[...]

O Gebo aparece à porta. Vem sinistro, mais gordo, enlameado, com a barba por fazer. Voz rouca, bengalão, preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousa no chão ao pé de si. (BRANDÃO, 1986, p. 109, 114)

O quarto e último ato desta que é, segundo David Mourão Ferreira (1969, p.116), a peça mais ambiciosa do teatro de Raul Brandão, uma perspectiva de extrema importância, também adotada por Strindberg em **Estrada de Damasco**: a perspectiva subjetiva, enunciada por Gebo, que passa a questionar o dever. Neste ato também ocorre a inversão dos pares psicológicos, pois se antes Doroteia, a velha cheia de sonhos, aproximava-se psicologicamente de João, agora é com Sofia que há esta aproximação. Por outro lado, o Gebo agora revelará, com a metamorfose psicológica provocada pela experiência de presidiário, afinidades com o filho transgressor.

É no último ato que as personagens, transformadas (deformadas?) pelo sofrimento, trocam de papel social: Sofia assume a sustentação da casa em troca de migalhas, para se manter a si própria e também à velha Doroteia, que lhe confessa que sempre soubera da verdade acerca da delinquência do filho mas que se calara para alimentar a mentira que lhe tornava a vida possível. Quanto ao Gebo, ele retorna à casa, [...] *sinistro, mais gordo, enlameado, com barba por fazer. Voz rouca, bengalão preso ao pulso por uma correia, uma trouxa que pousa no chão ao pé de si*” (BRANDÃO, 1986, p. 114). À maneira da dramaturgia expressionista, o homem revela-se homem, ou revela-se um novo homem, transformado pelo mundo circundante e pela experiência grotesca da prisão. Surge uma espécie de rebelde salvador capaz de instaurar uma nova ordem social, libertando os homens da opressão que deforma os sujeitos. É como observa Szondi acerca do humano no drama do Expressionismo:

O homem [singular] não é mais o indivíduo atado a dever, moral, sociedade, família. Nessa arte ele não se torna senão o que há de mais sublime e mais lamentável: *ele se torna homem*. Eis o novo e inaudito frente às épocas anteriores. Aqui finalmente não se pensa mais nos moldes da ordem burguesa do mundo. Aqui não há mais vínculos a ocultar a imagem do humano [...]. (SZONDI, 2001, p.108-109)

Ironicamente, Gebo torna-se singular, no sentido da arte expressionista, isto é, ele liberta-se das amarras civilizatórias enquanto está na prisão, em meio ao sofrimento, ao desespero, aos gritos que emanavam de si, do seu inconsciente:

GEBO: Lá aprende-se tudo, o que é a vida e o que vale a vida. [...] O que eu sofri para compreender, para me compreender a mim e aos outros, o que eu sofri com desespero e gritos. – Ó Gebo! ó Gebo!... – E cada vez mais negro, cada vez maior a escuridão à minha volta. O que sofri para ver!... A luz – não esta luz que nos alumia – mas outra luz, não a tornei a ver, nem encontrei a que deitar as mãos. Eram homens como eu nunca vi homens, e vozes como nunca ouvi vozes, cá dentro! aqui dentro a pregar, a açular, cada vez mais alto e cada vez mais fundo. Ah, o que eu sofri! [...] Ah, essas noites não as dou por nada deste mundo, as noites em que a luz se foi fazendo cada vez mais clara. Eu sacrificara-me, para que os outros se rissem de mim. [...] Houve então uma hora em que eu mesmo me ri de mim, tão alto! tão alto! que todos os ladrões se calaram... (*Respira fundo.*) Uma hora em que entendi tudo e todas as vozes dentro em mim se sumiram com medo à minha própria voz. (*Mudando de tom.*) A gente só se não arrepende do mal que faz neste mundo. (BRANDÃO, 1986, p. 115)

É na prisão que aquele que era Gebo passa a ser o *Lesma*, e este novo homem irá revelar – mais uma vez, pelo diálogo que, ao longo da peça, como vimos, muitas vezes é feito de monólogos alternados – o seu lado transgressor, tornando-se finalmente igual ao filho João:

GEBO: Eu sou um ladrão. Sim, no princípio lembravam-me as mulheres e doía-me o coração de saudade. Mas depois, o que eu me ri! Toda a gente se ri de quem é Gebo. Agora rio-me eu, rio-me do que sofri. [...] Eu tinha boca e nunca tinha gritado, força e nunca tinha feito sofrer! [...]

SOFIA (*num grito*): Foi tudo inútil! foi tudo inútil!

[...]

João e Gebo saem enquanto as duas se abraçam soluçando. (BRANDÃO, 1986, p.116)

A troca de papéis, a transformação das personagens no desfecho deste drama é condizente com o que podemos ver em muitas peças da moderna dramaturgia. Anatol Rosenfeld, no capítulo “O fenômeno teatral”, propõe uma reflexão que nos auxilia a compreender o desenlace do drama de Raul Brandão, quando o protagonista passa a ter consciência não só da identidade que possuía e pela qual era conhecido coletivamente, mas também do desdobramento de uma outra identidade, a transgressora, a sombria. Com efeito, o Gebo funde-se, no desenlace do drama, com a sombra que o atormentava.

Revela-se especialmente, no desfecho de *O gebo e a sombra*, a estética expressionista, já que também temos aqui uma revelação da angústia existencial, do vazio, revelação que “penetra o envoltório social” buscando “perscrutar, de modo agudo, as variações mais sensíveis do Homem em sua trajetória no mundo”. Também aqui “temos um jogo de projeções” que fragmenta o herói expressionista e, “ao mesmo tempo, remete-o a si mesmo, [...] [fazendo-o debater-se] em meio a uma atmosfera de alta densidade emocional, que explode, por fim, pela sua garganta”, como nota Silvana Garcia acerca dos protagonistas do drama expressionista (GARCIA. 1997, p. 26).

1.4. Cenário

O cenário, indicado em poucas rubricas, é simples, ou seja, são poucas as marcações referentes ao espaço no qual a ação decorre. Esta é, aliás, uma informação importante sobre o processo criativo do dramaturgo português: a sua postura, avessa ao rigor formal, pode ser interpretada como uma estratégia de composição para destacar o estado de almas das suas personagens, principalmente porque essa marcação rasa, que sugere a configuração do cenário, é uma constante na obra dramaturgical do autor. Ora, a composição cênica em *O Gebo e a Sombra* aproxima-se fortemente da estética expressionista, que busca captar os estados de alma agitados, os ritmos nervosos através de procedimentos formais que possam retratar a descontinuidade e a multiplicidade dos elementos, funcionando como reflexo do mundo caótico e desordenado, enfim, do mundo em crise (DIAS, 1999, p.26).

O primeiro ato da peça abre-se com a rubrica descritiva do cenário: “*Casa pobre com janelas e duas portas ao fundo, uma para a rua e outra para a cozinha. Mesa com livros de escrituração comercial. Inverno. Cinco horas. Anoitece*” (BRANDÃO, 1986, p. 63).

Notamos a ênfase dada à descrição da casa pobre. Porém, a miséria não é a única indicação da atmosfera sufocante desse lar: a demarcação da estação do ano é crucial, pois a informação pode ser estendida não somente como referência às condições climáticas do presente representado, como também deve ser peça-chave para o entendimento do espírito das personagens. Se o Inverno enrijece o corpo humano, no drama ele também é símbolo – como a chuva que insiste em cair durante todo o tempo – da imobilidade das personagens – constrangidas por circunstâncias econômicas –, além de significar a monotonia daquelas vidas. Quando João está presente no lar, durante o segundo ato, é ele que altera o hábito, daquela família, de dizer as mesmas palavras; e passa a questionar a vida que todos ali levam. Depois, numa postura anárquica, defende o crime e desmascara a hipocrisia humana. É essa ruptura da rotina que, como vimos, suspende brevemente os diálogos repetitivos, pondo em risco o sonho da velha e amedrontando o pai ao ponto de lhe causar calor, apesar de sabermos por Candidinha que o frio é intenso:

JOÃO: Uma alma que grita e sonha e não pode com o seu mundo de espanto, e que conhece o que é a desgraça e a dor! ... Vocês não sabem que há criminosos que têm uma alma e homens honrados que a não têm?... Vocês estão todos sepultados... Até vos digo mais... Se cada um, dos que aqui estamos, fizesse as mortes em que cisma, por ódio, por ambição, por interesse, o mundo seria uma hecatombe:

GEBO: [...] Acabou-se. Uff... (*Limpendo o suor.*) Está um calor de rachar.

[...]

CANDIDINHA: Um calor com este frio? (BRANDÃO, 1986, p. 87, 88)

A descrição do cenário no segundo ato é feita pela seguinte rubrica: “*Mesmo cenário*” (BRANDÃO, 1986, p. 79). Novamente notamos que a simplicidade é um recurso utilizado por Brandão a fim de ressaltar a complexidade psicológica das personagens, elemento de maior relevância para o desenvolvimento do seu drama.

Apenas no último ato a descrição indicada pelo dramaturgo modifica-se; no entanto, trata-se de uma alteração sutil, mas que intensifica a condição de miséria do lar: “Três anos depois. *Uma sala mais pobre. As mulheres mal vestidas*” (BRANDÃO, 1986, p. 109).

O ambiente doméstico traçado ao longo das indicações do dramaturgo no texto, com poucos móveis, pouca luz, ou seja, a penumbra fortalecendo os aspectos grotescos que permeiam todo o drama, enfim, toda essa disposição do espaço cênico está a serviço da reflexão maior que Raul Brandão propõe: o drama, no teatro moderno, não precisa estar atrelado ao espaço físico para ser grandioso; o cenário principal, que Brandão exhibe aos que se debruçam sobre a sua obra dramaturgicamente, é o espaço da subjetividade humana, isto é, dos conflitos deste novo homem – gerado em tempos de dor e tumulto –, que precisam estar sob os holofotes da representação. Cabe lembrar, de resto, que essa era uma das propostas da arte expressionista: explorar o subterrâneo da alma humana.

Assim, o cenário pobre é uma insinuação da pobreza que ronda a sociedade da época: a sociedade movida pelo poder do capital, que desumaniza e massifica o indivíduo.

Sobre a atmosfera da peça, podemos assegurar a presença de um clima crepuscular, em que há uma alternância de escuro – a noite – e penumbra, pois o cenário desenrola-se, predominantemente, na casa miserável, em um clima sufocante à luz de velas, única fonte de calor; ou, ainda, de um fogo que representa a aura de uma dor catártica – “fogo da submissão do homem ao dolorismo cósmico”, segundo Viçoso (1999, p.131) – em um inverno rigoroso e tenebroso para a família do Gebo e também para Candidinha e Chamiço, que quase nada possuem. Afinal, as personagens, neste drama, não têm distinção social, todas são miseráveis e sobrevivem com pouco. Um cenário sem efeitos cênicos, à maneira do teatro expressionista, no qual não há adornos para falsear a condição humana: desnudam-se as máscaras e surge o homem:

Aqui está a novidade e o inaudito em relação à época anterior. Aqui o pensamento burguês não é mais pensado. Aqui não há já relações que encobrem a imagem do humano. Não há já histórias de casais desavindos, não há já dramas de “milieu”, não há chefes autoritários, oficiais mundanos, não há bonecos presos aos arames de perspectivas psicológicas e que jogam, riem e sofrem com as leis, os pontos de

vista, os erros e os vícios da existência social feita e construída pelas pessoas. A mão do artista penetra inexorável através de todas estas excrescências. Revelam ser fachada. Do cenário e do jogo de sentimentos falseados não surge senão o homem. Nenhuma besta louca, nenhum primitivo perverso, mas o homem simplesmente. (EDSCHMID apud SCHEIDL, 1996, p.62-63)

2. Considerações finais

A peça **O Gebo e a Sombra**, que Raul Brandão publicou pela primeira vez em 1923, é um drama moderno que trata da existência humana sob a ótica do espanto, soltando o grito dilacerador que rompe nas personagens principais, as quais, na verdade, são faces distintas de uma mesma moeda, são desdobramentos de uma única alma, personagem arquetípica de toda a obra de Raul Brandão: “o homem dividido entre o sonho, que o eleva ao infinito, e a realidade, que o obriga a arrastar-se como um verme” (JUNQUEIRA, 2003, p. 147).

O estado de espírito do homem moderno vivenciando um tenso conflito entre o seu “eu profundo e o eu social, o rosto e a máscara, o homem e a sombra, a metáfora de uma consciência alienada dividida entre o ser e o existir” (REBELLO, 1994, p. 103) expressa-se ainda com o pessimismo próprio da imagética decadentista, mas aqui é sobretudo a estética expressionista que capta “os estados de alma agitados, ritmos nervosos, [...] reflexo do mundo caótico e desordenado, enfim, do mundo em crise” (DIAS, 1999, p.26). Dor, desespero, gritos, visões do inferno, deformações, palavras que tão bem definem este drama, o drama do homem moderno representado por personagens, por “almas encadeadas, devoradas lentamente pelo abutre da vida, almas condenadas a todas as galés, a todos os degredos, a todas as podridões, almas da treva, da escuridão, dos abismos insondáveis” (MIRANDA apud REBELLO, 1985, p. 97).

O que temos nesta peça é a visão apocalíptica do homem moderno, perturbado, em desconcerto e angustiado, tal como podemos ver no quadro **O Grito** (1893), de Edvard Munch. É o homem perseguido pela consciência trágica e grotesca da própria existência.

Nota-se, portanto, que há, de fato, razão para reafirmarmos as múltiplas virtualidades estéticas de Raul Brandão, pois em meio à Dor e ao Sonho, personificações recorrentes no âmbito do decadentismo-simbolismo que certamente o inspirou, a sua moderna dramaturgia revela claramente os princípios do expressionismo. Utilizando uma linguagem condensada, marca da dramaturgia expressionista – aliás, tão condensada que se pode, de forma espontânea e coerente, aproximá-la da linguagem pictórica, beneficiando assim a leitura da peça – Brandão, pelo jogo de contrastes e oposições, pela presença do grotesco, sugere nesta peça “as transformações desconcertantes de um mundo em evolução”. A peça sugere, enfim, “um meio de buscar, senão a

compreensão, ao menos a visão do nexos das coisas, dos homens e do mundo em que vivemos, no seu vórtice abismal” (GARCIA, 1997, p. 264).

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Raul. **Teatro**. Lisboa: Comunicações, 1986.

CURY, Jorge. **Raul Brandão**, uma voz dramática. 1971. (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1971.

DIAS, Fernando Rosa. **Ecoss expressionistas na pintura portuguesa entre-guerras (1914-1940)**. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.

DIAS, Maria Heloisa Martins. **A estética expressionista**. Cotia, SP: Editora Íbis, 1999.

FERREIRA, David Mourão. Nota sobre o teatro de Raul Brandão. In: _____. **Tópicos de crítica e de história literária**. Lisboa: União Gráfica, 1969. p. 109-116.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó**: teatro das vanguardas históricas. São Paulo: Hucitec, 1997.

JUNQUEIRA, R. S. A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão. **Scripta** (Belo Horizonte), n. 13, v. 7, p. 134-58, 2 sem. 2003.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 189-221.

MARTINS, Rita. **Raul Brandão**: o texto e a cena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007. (Estudos e Temas Portugueses).

REBELLO, Luiz Francisco. _____. Um teatro de dor e de sonho. In: _____. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 67-104. (Temas Portugueses).

RODRIGUES, Urbano Tavares. O Gebo e a Sombra: o mal e a dor no mundo dos humilhados. In: _____. **Noites de teatro**. Lisboa: Ática, 1961. v. 2, p. 113-120. (Ensaio).

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Debates, 153).

SCHEIDL, Ludwig. **O expressionismo literário**: poesia, prosa, drama. Coimbra: Minerva, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIÇOSO, Vítor. **A máscara e o sonho**: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999. (Cosmos Literatura, 42).

DESCONSTRUÇÃO E TRADUÇÃO: OS LABIRINTOS DO NOVO

Débora Cristina de Moraes
M-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
deboralettras.moraes@gmail.com

Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (FCLAr/UNESP)

Este trabalho pretende apresentar uma visão das discussões contemporâneas sobre tradução, problematizar as visões preconceituosas que cercam o trabalho tradutório ao demonstrar seu caráter de experiência e reflexão, apresentando uma tradução que seja “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência.” (BERMAN, 2007, p.19).

Com esse pressuposto e partindo da influência da “desconstrução” — forma de pensamento crítico cunhado por Jacques Derrida — pretendemos aqui lançar um novo olhar para a crítica da linguagem literária, no caso, traduções literárias de obras da antiguidade latina.

Esta pesquisa se filia à corrente teórica que percorreu e influenciou todas as áreas das ciências humanas a partir da segunda metade do século XX: a crítica da visão logocêntrica e positivista nas construções sócio-culturais humanas, cujo expoente foi o filósofo francês Jacques Derrida, influenciado pelos escritos de Nietzsche, Freud e Heidegger — que questionaram anteriormente o valor imutável da razão, edificada sobre o poder do *logos* ou discurso, como detentora de verdades estáveis. Tal mudança de paradigma foi iniciada na história e na historiografia, como demonstra Martins, em seu artigo “As relações nada perigosas entre história, filosofia e tradução”:

Em 1929, o lançamento da revista *Annales*, em Strasbourg, por Lucien Febvre e Marc Bloch, marcou o surgimento de uma nova maneira de se pensar a história e a historiografia representando uma reação à tradição positivista do século XIX [...] Essa nova história questiona o próprio lugar do observador, do historiador, que deixa de falar sob um ponto de vista absoluto, e se volta para os novos objetos, a ênfase nos grandes homens se transferiu para os povos e mentalidades. (1996, p.39):

Assim, a historiografia passou a ser vista como construção, influenciada pela experiência de mundo do historiador, um sujeito histórico e social, fatalmente influenciado pela subjetividade. A autora parte da nova concepção dessa disciplina e afirma também que “A revisão dos conceitos tradicionais [...] sob a inspiração da nova história, que lhes acrescentou uma dimensão social, e de uma epistemologia construtivista fez com se repensasse a escrita de histórias de várias áreas do saber e dos seus respectivos objetos” (MARTINS, 1996, p. 42), ou seja, a reflexão sobre a

construção do conhecimento como artefato influencia as práticas vigentes, além do fato de considerarmos que toda cultura se dá no espaço/tempo constituído pela história. Derivando dessa crítica — história como seleção ideológica de fatos ou acontecimentos —, o registro escrito, forma como o conhecimento humano é resguardado, passa pelo crivo da dúvida. Desde o Mito da Caverna de Platão⁴³ que a realidade é vista como projeção do Ideal, uma imitação; podemos assim, apropriarmo-nos desse argumento para a escrita, ela seria a tradução do mundo ideal, a tentativa de apreender a verdade do discurso da palavra humana. Já em *Fedro*, uma lenda egípcia é evocada para explicar a invenção da escrita. O feito teria sido realizado pelo deus Thoth, a quem o rei Tamus replica quanto à invenção: “[...] não inventaste um remédio para a memória, mas apenas para a rememoração. [...] transmites aos teus alunos *não a sabedoria em si mesma, mas uma aparência de sabedoria.*” (PLATÃO, 2000, p.121, grifo nosso) Assim, palavra escrita é vista então como remédio e veneno (*pharmakon*), impede o esquecimento, garante a sobrevivência, mas é também o esquecimento de um momento que rompe com seu presente para se projetar no futuro e essa projeção pode se distanciar da pretensão do significado, ou do ensinamento, da palavra inicial. Desse modo, a significação — ou como a tradição especulou, o sentido — agora é revista, por ser lançada no tempo, é propagada num movimento que não cessa, está sempre passível a (re) leituras.

Os estudos do filósofo francês se dirigiram a diversos aspectos das ciências humanas. Marcos Siscar (2011) esclarece sobre a desconstrução, termo utilizado por Derrida, nos estudos literários:

“[...] ao mesmo tempo que o Estruturalismo se estabelecia institucionalmente, tanto na crítica literária, quanto em outras ciências humanas, Derrida propunha uma crítica ao conceito de estrutura [...]. Para Derrida a teoria estruturalista apesar de procurar romper com os discursos da verdade e da centralidade, quer seja ao retomá-los em parte, quer seja ao rejeitá-los em bloco, acaba por manter a suposição de uma origem e, de certa maneira, a funcionalidade estável de um centro” (SISCAR, p.16, 2011).

Como parte constituinte da desconstrução, há uma crítica do conceito de linguagem como o conhecemos tradicionalmente. O filósofo define um importante conceito — caro a nós —, a “escritura”, como a pluralidade das linguagens que agem num mesmo momento, em que o sujeito recebe como agente e paciente, simultaneamente, as influências do que conhecemos por contexto. Em sua obra *Gramatologia*, ele explana:

Afirmar, assim, que o conceito de escritura excede e compreende o de linguagem supõe, está claro, uma certa definição da linguagem e da escritura. Se não a tentássemos justificar, estaríamos cedendo ao movimento de inflação que acabamos de assinalar, que também se apoderou da palavra “escritura”, o que não

⁴³ O mito está inserido no diálogo **A república**.

aconteceu fortuitamente. Já há algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto e por motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, **mas também a totalidade do que a possibilita**; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural etc. (DERRIDA, 1973, p.09, grifo nosso)

Partindo do pressuposto destacado acima, vemos que a “escritura” propõe uma revisão ao próprio signo saussuriano, por entender que a supremacia linguística do signo é relativa — esta já era uma prerrogativa de Saussure: o signo existe no contraste, na diferença, ele é o que ele não é —, pois ele é presença de algo que está ausente, uma fala e a escrita dela, sua presença reconvoca o que se ausentou, esse processo, por sua vez, também será intermediado por agentes e novos signos que se alternam — negando-se e afirmando-se — para se definirem numa sucessão eterna no terreno da linguagem. Este movimento é, na desconstrução, o que possibilita a significação. Derrida o denominou *differánce*, ou seja, o que se vislumbra no espaço da alternância.

Podemos notar assim uma crítica constituída a partir do próprio objeto alvo. É o signo, a língua que possibilita a reflexão, de tal maneira que quem escreve sabe que está deixando uma fala mais ampla se moldar nos limites da escrita, do signo, e que é ciente de que, quando lido, será reconvocado apenas em partes. Tal movimento da reflexão pretende deslocar a pretensa superioridade do *logos*, como privilegiado portador da verdade, esta tida como estável. A verdade ocidental, para nós foi se construindo ao longo do tempo desde a Grécia clássica, devido à grande influência dos pensadores gregos na formação das sociedades ocidentais. No âmbito desta pesquisa, nos apropriamos do debate de Derrida para repensar as verdades tradicionais da prática tradutória. Partimos da visão do filósofo sobre o trabalho da crítica literária.

A crítica do francês alerta para a prática tradicional, o comentário reduplicante de sentido em que o crítico apenas aponta as trocas que o escritor sujeito histórico, enquanto usuário da língua e seu sistema contratual, efetuou. Porém, explica:

Sem dúvida, este momento do comentário reduplicante deve ter seu lugar na leitura crítica. Por não reconhecê-la e não respeitar todas suas exigências clássicas, o que não é fácil e requer todos os instrumentos da crítica tradicional, a produção crítica arriscaria a fazer-se em qualquer sentido e autorizar-se em dizer quase qualquer coisa. Mas este indispensável parapeito nunca fez senão *proteger*, nunca *abriu* uma leitura. (DERRIDA, 1973, p.194)

Por outro lado, o autor alerta para o perigo de nos desviarmos para algo que não seja o texto, a “tarefa de leitura” não deve tornar-se leviana, direcionando-se a um referente que poderia se dar fora da língua, da escritura. Ou seja, a visão deve abrir a leitura, ampliá-la, criticá-la, enriquecê-la, mas não situar-se num fora texto. Pois como Derrida afirma logo à frente: “*Não há fora-de-texto*” (1973, p.194, grifo do autor).

O desafio se coloca em vários níveis perante nosso condicionamento logocêntrico. O modo de compreendermos e explicarmos o mundo é estreitamente ligado aos conceitos construídos no *logos*. É indispensável para nós a metafísica da presença para que vejamos nossa fala como racional, organizada, passível de entendimento. No entanto, nossa maturidade linguística ou, como deseja Derrida, de escritura e de leitura, permite-nos colocar em jogo nosso próprio condicionamento. A ocorrência do significado já se abre para uma análise não simplificada, apenas como dois pólos que se atraem e se opõem. A não presença, a *différance* já nos é perceptível em leituras atentas, já temos a visão afinada para perceber os muitos vãos que as abordagens tradicionais sobre linguagem, literatura e tradução deixam nas análises presas à ideia de texto fechado e de significado terminado.

Rosemary Arrojo, em “Compreender X Interpretar” (2003, p.68), defende que a interpretação supõe a compreensão do sujeito de forma correta. Assim, haveria nos textos um significado imanente que apenas aguarda pela compreensão do sujeito, mas não dependeria de fatores externos à construção textual, que carregariam em si, nesse entendimento, uma independência absoluta. Porém, a possibilidade dessa tarefa já subentende que temos um arsenal cultural interiorizado, o conhecimento humano acumulado (oriundo de nossas leituras anteriores, por exemplo) é um dos meios para que tal tarefa seja realizada. A estabilidade aparente dos significados resgatados em análises, aqui falando de textos literários, ditas objetivas deve-se a saberes previamente adquiridos.

No entanto, cumpre notar que a tradução de tais textos indica um movimento de terceira ordem — em moldes tradicionais procederia à escrita e à leitura. Sobre a impossibilidade da neutralização do significado e a desejável invisibilidade do tradutor diz a autora: “É, entretanto, na área de teoria da tradução que as questões implícitas pela aceitação da possibilidade da ‘compreensão’ em moldes logocêntricos são particularmente problemáticas”, e acrescenta:

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. [...] Revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto”

ou incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida. (DERRIDA, 1973, p. 68)

Por séculos a tradição prescreveu essa postura para o tradutor, que atenda às expectativas pré-estabelecidas, que atente menos à forma que ao significado e que se limite ao papel de produtor de um texto secundário e inferior, obscurecido pela sombra do original, ou seja, que não ouse “macular” a obra traduzida.

Esse pensamento, o texto de partida ser visto como superior, vem ao encontro de uma visão geral e, a nosso ver, coerente, de que apenas textos significativos — e a discussão é ainda mais sensível no território da poesia, objeto desse trabalho — merecem ser traduzidos, sua glória é a tradução, suporte de sua sobrevivência e pervivência ao longo do tempo (BENJAMIN, 2011, p.207). Por outro lado, a sacralização dos textos, colocam-nos numa esfera sobre-humana ao mesmo tempo em que os limitam, enclausurando-os numa forma que não deveria ser acedida; a primazia do significado é prejudicial às suas particularidades formais e estilísticas, o que pode nos afastar do prazer estético, impedindo-nos de desfrutar da arte que são portadores. Por isso, Arrojo finaliza em seu texto:

Assim, a compreensão, num plano humano e “não-divino”, será sempre, também, interpretação, uma produção — e não um resgate — de significados que impomos aos objetos, à realidade, aos textos. A interpretação, ou a compreensão, escapa, portanto, a qualquer tentativa de sistematicidade [...], pois a possibilidade de sistematizá-las implicaria, inescapavelmente, a própria possibilidade de se sistematizar e pré-determinar tudo aquilo que constitui o “humano”: o subjetivo, o temporal, o inconsciente [...] (2003, p.70)

E a tradução, como toda atividade humana, não pode prescindir desses fatores subjetivos.

Ainda sobre as considerações de Arrojo, em outro texto da mesma coletânea, “A tradução como paradigma dos intercâmbios intralinguísticos”, ela faz um percurso crítico da questão do significado e da tentativa racional de apreendê-lo. Ela parte de uma epígrafe de Octávio Paz, em que ele afirma que há tradução na própria língua materna, quando parafraseamos ou simplificamos palavras para uma criança, por exemplo, — ou tradução intralingual, como preconizou Jakobson no famoso ensaio “Aspectos linguísticos da tradução”. Assim, a tradução é a condição básica do entendimento, mesmo entre os intercâmbios dentro de um mesmo idioma, a tradução então passa a ser um processo regulador de toda comunicação e não apenas a relação estabelecida entre duas línguas distintas. Esta problematização é exposta na seguinte afirmação:

A comparação da fala ou da leitura produzidas dentro da língua materna à tradução “propriamente dita”, ao intercâmbio entre significados de línguas distintas (que o logocentrismo frequentemente vê como difícil e frustrante), permite uma reflexão desmistificadora não apenas sobre os processos de significação que constituem a

fala, a leitura e a tradução, mas, também, sobre o que aproxima essas atividades e até mesmo uma língua estrangeira da outra. (ARROJO, 2003, p.52)

A autora levanta ainda a questão sobre a exatidão da leitura sendo a definidora ou modelo correto e exato de tradução: “Como sabem os tradutores bem-sucedidos, nenhuma leitura é tão atenta e tão cuidadosa quanto aquela que compõe a mais simples das traduções bem realizadas.” (ARROJO, 2003, p.52), mas lembra de que a visão da leitura é ainda presa aos grilhões do conforto proporcionado pela tradição.

Até mesmo a inversão simétrica da relação tradução/leitura — a noção mais comprometedora para a leitura de que está é também uma forma de tradução — pode ser considerada não-problemática desde que se mantenha dentro dos padrões estabelecidos pelo logocentrismo. Ou seja, desde que aquilo que necessariamente implica uma tradução — o desencontro com a origem, a diferença no tempo e no espaço que separa o original de sua tentativa de repetição e a interferência de pelo menos uma segunda voz autoral no processamento da significação — possa ser encaixado no bom comportamento previsto pelo desejo racionalista de equivalências perfeitas e estáveis, imunes a qualquer perspectivismo. (ARROJO, 2003, p.53)

De acordo com esse ponto de vista, o tradutor deve angariar o *status* de um leitor minucioso e creditado, uma espécie de portador de erudição suficiente para que seja considerado confiável, um indivíduo equilibrado e dono de conhecimentos palpáveis e racionalizáveis. Esta confiança, muitas vezes, constrói-se pela profundidade do conhecimento da língua que é traduzida, conhecimento literário, número de traduções efetuadas, ou seja, fatores que primam tradicionalmente pela *quantidade* de informação. Ele deve estar apto para transportar o significado, fazer o papel de portador idôneo e impessoal, aquele capaz de alcançar o significado imanente no texto, o “intermediário”. A dificuldade nessa abordagem é qualificar a mobilização que o tradutor faz dos instrumentos que possui. Benjamin faz um paralelo entre o trabalho do poeta e do tradutor, por exemplo. O poeta pode ser um tradutor competente, enquanto o tradutor não é necessariamente um poeta: “Pois assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do escritor” (BENJAMIN, 2001, p. 217). A lição que temos aqui é não se entregar tão somente à subjetividade, lembrando a recomendação de Derrida sobre não haver *fora-de-texto*, mas, por outro lado, considerar todos os fatores e consequências do transporte que o texto “sofre”, quando trazido de outra época e de outro contexto, pois todos esses fatores influenciam na formação do texto que ele será na língua de chegada, ele será a junção do texto que foi, de seu trajeto no tempo com o que é no aqui-agora da linguagem presente. Os textos possuem marcas históricas, quando o texto é retomado ele é colocado em nova situação de fala. Desse modo, a escritura acontece em sucessão temporal, avançando e retrocedendo, (re)construindo-se.

A questão que se impõe é encontrar onde está o sentido — e quantificar sua importância — como preservá-lo e como preservá-lo sob tais circunstâncias (ARROJO, 2003, p.55). A questão se torna mais desafiadora quando se volta a textos literários e a traduções destes.

Em nossa reflexão, o sentido não encontra estabilidade, ele se articula tentando se integrar às sinuosidades das reformulações da tradução do texto literário; uma vez que foi concebido juntamente com o texto de partida, aquele com o qual verdadeiramente se une em forma e conteúdo. Desse modo, quando a tradução rompe essa união primeira, o sentido passa a ser algo fugidio, pois ao trabalhar com o significante, a forma, a letra, o tradutor passa a forjar um sentido que, mesmo presente, perde a prioridade diante das reconfigurações formais do novo texto erigido em outro idioma.

Por esse motivo, a tradução de textos literários, ou seja, da transposição do uso condensado em significados, ou seja, artístico da língua, a extensão da discussão desenvolvida até aqui é reduplicada. Se a língua, os textos, ou seja, a escritura já são alvos de dúvidas e de revisitações, visto que desde a crítica de Nietzsche e Freud (precursores de Derrida) ao sujeito tido como coisa distante do objeto, tudo isso nos coloca com olhar revisto diante dessas construções sócio-culturais dos seres humanos. Para nós é uma grande e desconfiada interrogação que a literatura seja um objeto neutro, uma estrutura estável, que se presta a análises inquestionáveis, construídas pelo autor do texto, como diversas escolas acomodam o fenômeno literário.

Ainda na coletânea de textos de *O signo desconstruído*, organizado por Arrojo, são desenvolvidas ideias que questionam nossa visão de leitura, interpretação, compreensão, sujeito, signo, significado, sentido, entre outros — como temos explanado aqui. A questão fundamental que perpassa a leitura que os autores fazem sob a perspectiva desconstrucionista é a alteração da perspectiva do sujeito e objeto logocêntricos. A idealidade do sentido e significado estáveis que os discursos devem possuir. Na parte que nos interessa, especificamente, a tradução, a estabilidade do texto de partida e sua significação considerada imanente, transcendental. Tal significação só seria atingida pelo intermediário capacitado para a tarefa, e a função deste é encontrar a intenção do autor no arranjo artístico das palavras. A imanência no arranjo, segundo a visão tradicional, seria perene e o significante, eterno, pertencendo pelas eras ao texto e ao autor. A nós, receptores, caberia a função passiva das tentativas mais ou menos bem sucedidas de aceder ao sentido pretendido pelo escritor.

Assim, teorias vigentes como o estruturalismo, o formalismo e o *New Criticism*, proporcionam fórmulas corretas e exatas ao leitor diante do segredo inflexível do significado oculto na forma, apenas elas podem resultar numa leitura correta.

Toda discussão que pretenda ir além dessa visão prescritiva é censurada como não científica. A ciência, objeto humano que o fez criador. Ela que proporciona o conhecimento que nos possibilita ser a espécie dominante. A razão toma à frente desse movimento de dominação que estabelecemos através do *logos*. O *logos* e o saber, ferramentas gêmeas, conquistas aparentemente, que nos confortam diante da fragilidade das nossas certezas, provêm da ciência da linguagem, que permitiu ao homem nomear a realidade em que se integra. Além disso, a ciência idealiza o cientista — que, por sua vez, também espera alcançar a objetividade plenamente —, como afirma Maria José Coracini em seu texto “O cientista e a noção de sujeito na linguística: expressão de liberdade ou submissão?”, em *O signo desconstruído*:

A valorização permanente do estável, do controlável, do presente, assegura ao cientista a ilusão de soberania e poder sobre os dados que crê poder olhar de forma neutra, isenta de toda contaminação dos desejos, fobias, ideologias (experiências e conhecimentos prévios) que integram e determinam nossas crenças, nossas ações, nosso viver. Ilusão da verdade, ilusão do sujeito que não é dado conhecer-se nem conhecer o outro e a natureza... (CORACINI, 2003, p.23)

E o problema se agrava diante da vontade de delimitar o espaço das ciências, que convenciamos chamar humanas. A discussão e a proposta da desconstrução é flexibilizar as fronteiras reavaliando-as, visando à abertura do texto, como vimos acima na citação de Derrida e como afirmam seus leitores como, por exemplo, Rajagopalan:

Com isso, Derrida inaugura um movimento palpitante de cunho pós-estruturalista que leva o nome de “*desconstrução*”. Culler (1987), no entanto, chama a atenção para os perigos inerentes ao uso da qualificação ‘pós-estruturalista’ pelo fato deste termo poder engendrar a impressão errônea de que se trata de um novo método que vem para suplantar o velho. No dizer de Norris (1982: 1), apresentar “*desconstrução*” como se ela fosse um método, um sistema, ou um conjunto de ideias pronto e acabado seria falsear a sua natureza e abrir caminho para ser censurado por um equívoco de redução. (2003, p.26)

Na reflexão desenvolvida em “A trama do signo: Derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano”, Rajagopalan reflete sobre a leitura desconstrutivista do francês aplicada à obra de Ferdinand de Saussure, porém o trecho apresentado acima esclarece a desconstrução e sua, digamos, aplicabilidade.

Quanto à tentativa de compreender “*desconstrução*” fomos ao texto “Carta a um amigo japonês”, em que Jacques Derrida responde à dúvida do tradutor de sua obra no Japão sobre o vocábulo “*desconstrução*”. O filósofo ensaia no texto o movimento da significação que compõe tal conceito. A carta do autor ao seu tradutor termina em interrogação, por exemplo, quando esperávamos um texto prescritivo:

A possibilidade para (a) desconstrução seria que uma outra palavra (a mesma e uma outra) se encontrasse ou se inventasse em japonês para dizer a mesma coisa (a mesma e uma outra), para falar da desconstrução e para conduzi-la para um outro lugar, escrevê-la e transcrevê-la. Em uma palavra que seria também mais bela.

Quando falo dessa escritura do outro que seria mais bela, entendo, evidentemente, a tradução como risco e a possibilidade do poema. Como traduzir “poema”, um “poema”? (DERRIDA, 2003, p.27)

Uma hipótese para a compreensão/leitura dessa forma de resposta, é que a desconstrução se propõe a interrogar. Vimos que no início da carta, Derrida explana o percurso da palavra em gramáticas e dicionários e já anuncia que as definições ficam próximas ao que ele “queria, pelo menos, sugerir”, a partir daí seu percurso é discorrer sobre o que a desconstrução “não” é. Assim, a tentativa de apreensão do significado — do sentido — é por meio de negativas: “não é um modelo mecanicista” (p.23), não é uma *análise*, nem uma *crítica* (p.24), “não é um método”, “não é sequer um *ato* ou uma *operação*” (p.25).

Evidentemente, o tradutor esperava uma resposta mais assertiva, porém, foi conduzido a indagar a língua francesa e a língua japonesa, para que fosse possível transportar de um a outro idioma “a mesma e outra coisa”. Cumpre notar, que Derrida também questiona seu próprio idioma e a insuficiência das palavras, além de esclarecer que a desconstrução não é algo relacionado à demolição, como pode parecer em princípio.

Desse modo, a atenção na obra de Derrida é para o porvir, o futuro, o que se anuncia nas estruturas pré-concebidas (mas não se encerra nelas), “a possibilidade e o risco”, a busca pela palavra mais bela, como lemos na citação acima. A tradução é para este escritor a desconstrução por excelência e na tradução literária temos o desafio de encerrar e datar um texto, uma escritura efêmera, buscando não só fazer a palavra significar em outra língua, mas toda sua manifestação ser evocada e ainda com a missão de torná-la “mais bela” — Derrida observa: “Não penso, por todas essas razões, que essa seja uma *boa palavra*. Sobretudo, ela não é bela” (2003, p.27). Por essa observação, podemos concluir que a fruição estética é importante para ele, podemos, inclusive, nos interrogar se a tradução deve ser a busca do mais belo.

São esses os questionamentos que nortearão o trabalho da tradução para a parte final do trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, R. “A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor”. In: **Tradução, desconstrução, psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p.71-89.

ARROJO, R. (Org.) **O signo desconstruído: implicações para a tradução a leitura e o ensino**. Campinas, SP: 2ª ed., Pontes, 2003.

BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. In: **Clássicos da teoria da tradução**. Org. Werner Heidermann. 2ª Ed., Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2011, p.202-229.

CONTE, G. B. **Latin literature: a history**. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

_____. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006. ELÍSIO, F. **Obras completas**. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Edição de

Fernando Moreira. Braga: APPACDM, 1998-1999, XII volumes, tomo 1.

ITÁLICO, S. **La guerra púnica**. Edición de Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

MARTINS, Marcia Amaral Peixoto. “As Relações nada Perigosas entre História, Filosofia e Tradução”. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 37-51, jan. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5069>>. Acesso em: 12 abril 2015.

OTTONI, P. (Org.) **Tradução: a prática da diferença**. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

PLATÃO. **A República (ou sobre a Justiça. Gênero Político)**. Trad. Carlos Alberto Nunes, 3ª Ed., Belém: EDUFPA, 2000, Livro VII, p. 320-321.

PLATÃO. **Fedro ou Da Beleza**. Trad. e notas de Pinharanda Gomes, 6ª ed., Lisboa: Guimarães Editores, 2000, p. 121.

SISCAR, M. **Jacques Derrida: literatura, política e tradução**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

A CIROPEDIA DE XENOFONTE COMO MODELO DOS PRIMEIROS ROMANCES GREGOS

Emerson Cerdas
D-PG- FCLAr/UNESP, FAPESP
emersoncerdas@yahoo.com.br

Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Consolin Dezotti (FCLAr/UNESP)

O último dos gêneros criados na Antiguidade, o “romance”, só passou a chamar a atenção dos críticos modernamente. Apesar do tratado de 1670 do francês Pierre-Daniel Huet, **Traité de l’origine des romans**, é com a fundamental obra do estudioso alemão, Erwin Rohde, que o gênero passa a ser analisado “seriamente” no âmbito dos estudos clássicos, levando Bakhtin, em seus estudos de poética histórica, a considerar esse o melhor livro sobre o romance antigo (1981, p.4). Em sua obra **Der griechische Roman und seine Vorläufer**, publicado em 1876, Rohde compreende o romance como fruto de um intenso e variado jogo de influências com os textos já canônicos, remanescentes do período áureo da cultura grega, e, sob o influxo do pensador alemão, a busca pelas origens desse gênero passou a ser uma *tópica* constante nos estudos do romance antigo.

O romance⁴⁴ antigo é um gênero criado no final do Helenismo, por volta do século I a.C., e que, por quatro séculos, teve um grande produção e popularidade. A partir das conquistas de Alexandre, no século IV a.C., o mundo grego alargou seus horizontes, com o avanço da cultura grega a novos territórios. O homem não era mais pertencente apenas a sua cidade, *pólis*, que o definia em oposição às outras *pólis*, mas parte integrante de um universo mais amplo que se tornara, por meio das conquistas militares, agora acessível. Isso, como observa Silva (1996, p.XII) se acentuará com a expansão do império romano, que “[...] consumou o eclipse da antiga supremacia política e social da Hélade”. A *pólis*, suas práticas religiosas e tradições políticas, que antes dava garantias de estabilidade ao homem grego, agora, neste novo mundo de fronteiras físicas e culturais menos rígidas, já não apresentava o mesmo impacto na vida do cidadão, e, assim, o homem se viu exposto “[...] às ameaças do destino, peregrino de caminhos e horizontes sem fim, que o deixavam exposto a constantes perigos e tempestades” (SILVA, 1996, p.XII-XIII). O romance, então, dá voz a esse novo indivíduo que não tem mais as garantias do estado como salvaguarda e que, por isso, a procura, justamente, nas relações sociais da família e de amigos. Ao tratar desse novo homem, o

⁴⁴ À falta de um termo que fosse usado, na Antiguidade, para categorizar as prosas ficcionais gregas e latinas, usa-se anacronicamente palavra “Romance”. Discute-se se tal uso seria adequado para referir-se a esses textos, já que ele surge apenas no final da Idade Média, cunhado a partir da palavra *romanice*, demarcando a distinção entre os *romanice loqui* e os *latine loqui*, ou seja, entre as obras escritas em línguas românicas e as escritas em latim.

romance focará a experiência do indivíduo, principalmente, seus aspectos sentimentais como ponto central de sua narrativa. Os romances, assim, surgem como resposta “[...] to a demand not simply for fiction but for a particular type of fiction, which constitutes their social and political context” (MORGAN, 1994, p.3).

Fruto de um período em que a renovação das formas e a *poikilia*, a mistura de gêneros, eram uma realidade formal e consciente (GUTZWILLER, 2007), o romance – que conhecemos hoje por cinco narrativas integrais gregas, duas latinas, e uma série de fragmentos – narra, basicamente, uma história de amor entre dois jovens de beleza e moral idealizadas que se apaixonam, mas que, em decorrência das vicissitudes do destino, são obrigados a se separarem, com viagens a mundos distantes, para, vencido todos os obstáculos, terem uma reconciliação e viverem, como nos contos de fadas, felizes para sempre. Nesse esquema, extremamente produtivo, que ainda podemos encontrar em novelas ou em comédias românticas, ressaltam-se então dois aspectos essenciais: o conto de amor de dois jovens e as viagens. A partir disso, uma série de obras da época clássica passaram a ser tomadas como influências essenciais, por exemplo, as viagens de Odisseu, a representação dos sentimentos amorosos nas tragédias de Eurípides, as comédias de Menandro, a historiografia de um modo geral, por se tratar, como o romance, de uma narrativa em prosa, e, dentre elas, mais especificamente, a **Ciropedia**.

A posição da **Ciropedia** nessa lista deve-se, sobretudo, pela presença em sua tessitura narrativa de um conto de amor, um triângulo amoroso, entre personagens ficcionais, Panteia, Araspas e Abradatas. Esse conto é uma narrativa secundária dentro da história principal da obra, cujo foco é a vida do Imperador persa Ciro, sua biografia desde a infância até a sua morte. Narrando a vida de um personagem histórico, a **Ciropedia** é uma narrativa em que ficção e história se misturam, e a história é o pano de fundo para a fabulação de Xenofonte, que tem em mente, mais do que o rigor historiográfico, a criação de um personagem que expressasse em exemplos suas ideias sobre o que seria um bom líder. Nesse sentido, também esse conto de amor apresenta um caráter moralizante, que se adequa à formação de Ciro enquanto líder ideal⁴⁵.

Xenofonte narra que os persas invadiram a Bactriana, região dominada pelos Assírios. Durante a distribuição do espólio, reservaram a Ciro os melhores prêmios do saque e, entre eles, Panteia, a mulher mais linda da Ásia. Entre as distorções históricas efetuadas pela narrativa, deve-se ressaltar que o Ciro histórico, quando começa a dominar os países do oriente, já é rei da Pérsia e já

⁴⁵ A respeito da formação de Ciro e dos elementos do *Bildungsroman* presentes na **Ciropedia**, cf. CERDAS, E. A. *Ciropedia* de XENOFONTE: Um romance de formação na Antiguidade (2011).

libertou os persas do domínio dos medos⁴⁶; na narrativa de Xenofonte, no entanto, ele não apenas ainda não é rei da Pérsia, como esse país continua sob o jugo dos medos, e Ciro deve obedecer às ordens de seu primo Ciaxares, rei medo. Isso significa que, na distribuição dos bens, de acordo com os códigos de guerra helênicos, os melhores prêmios do espólio e a mais bela mulher da Ásia deveriam ser entregues a Ciaxares, não a Ciro. Porém, é por causa do seu valor militar na batalha que os persas e medos assim decidem, e mesmo Ciaxares reconhece o valor de Ciro e aceita essa inversão na hierarquia social. Claramente, essa cena remete ao Canto I da **Iliada**, dado que a questão da divisão do espólio entre Agamêmnon, que recebe as melhores coisas do espólio por sua posição social, e Aquiles, o segundo a receber, mas reconhecido como o melhor guerreiro, cria o embate entre os dois heróis.

Panteia é entregue a Ciro, que ordena ao seu fiel soldado Araspas que vigie a moça enquanto ele permanecesse guerreando. Araspas questiona se Ciro já havia visto a bela jovem e passa a descrevê-la com grande entusiasmo, afirmando que sente inveja de Ciro, já que ele poderá manter relações sexuais com ela. Ciro, no entanto, o surpreende dizendo que não pretende ir vê-la, já que “[...] se nesse momento, depois de ouvir o quanto ela é linda, fui seduzido a ir contemplá-la, sem que tenha tempo livre para isso, temo que ela muito rapidamente me convença a ir novamente contemplá-la⁴⁷” (*Cirop.* V.1.8). Os dois personagens, então, passam a discutir, em um diálogo que se assemelha ao socrático, a natureza do amor (*Éros*), pois, enquanto Ciro defende que Eros é mais forte do que os homens, tornando grandes e poderosos homens em escravos desse sentimento, Araspas argumenta que só se ama aquele que se deseja, e que, se assim não fosse, pai amaria filha, irmão a irmã, etc., ou seja, o amor é facilmente dominado pela vontade do indivíduo. Ciro, que não se convence com o argumento de Araspas, acrescenta que Eros age através da beleza, e, tal qual o toque rápido no fogo não é capaz de queimar uma pessoa, a beleza exige também uma constante convivência para transformar qualquer homem em escravo de Eros, por isso ele teme tanto essa aproximação (*Cirop.*V.1.16). Há de se levar em conta que Ciro é um grande guerreiro, está em guerra e tem responsabilidades políticas e militares com seus homens. Seu temor, portanto, está ligado à ideia de, por conta de seus interesses pessoais, ele abdique dos interesses do seu povo. Novamente o paradigma homérico nos parece evidente, uma vez que Aquiles, por conta de seus desejos pessoais, é tomado por uma ira funesta e excessiva contra o rei Agamêmnon e abdica de suas responsabilidades com os homens em guerra. Seu comportamento *hýbrista*, ao afastar-se da guerra,

⁴⁶ A vida de Ciro é narrada por Heródoto no Livro I de suas **Histórias**.

⁴⁷ As traduções da obra de Xenofonte são de nossa autoria. Utilizamos o texto grego estabelecido por Marchant de 1910. No original: ὅτι, ἔφη, εἰ νυνὶ σοῦ ἀκούσας ὅτι καλή ἐστι πεισθήσομαι ἐλθεῖν θεασόμενος, οὐδὲ πᾶν μοι σχολῆς οὔσης, δέδοικα μὴ πολὺ θᾶπτον ἐκείνη αὐθις ἀναπέιση καὶ πάλιν ἐλθεῖν θεασόμενον.

acaba por levar Pátroclo à morte, recebendo, portanto, uma espécie de castigo por não saber dominar seus sentimentos.

Acima ressaltamos que no mundo em que o romance nasce, o final do período helenístico, o homem não se amparava mais nos ideais da sua cidade, a política dela não era uma salvaguarda para suas ações, e a representação do homem nessa literatura se volta para questões individuais e sentimentais. Nesse contexto, é justamente o entregar-se aos prazeres e aos sentimentos que conduz o homem à felicidade, como demonstra o final feliz dos romances antigos. No universo “clássico” do século IV a.C. em que Xenofonte escreve a **Ciropedia**, a realidade é outra. Tanto quanto as obrigações familiares e pessoais, o cidadão grego tem fundamentalmente obrigações com relação a política da cidade, que não é só mais um aspecto da vida do cidadão, mas um importante aspecto da vida do cidadão. O líder, não só ele, mas todos os homens da cidade, deve abdicar dos excessos que os sentimentos causam a fim de manter-se em equilíbrio, em moderação (*sophrosýne*) para poder agir pelo bem da comunidade. Não há espaço para o individualismo, para as paixões e para as loucuras, estas conduzem, como nos ensina as tragédias gregas, à derrocada.

Araspas acredita que só a beleza de um *ánthrōpos*, ou seja, de um ser humano é incapaz de tornar outro *ánthrōpos* em escravo de Eros, e que, se isso ocorre, é porque o homem é fraco moralmente. Porém, Panteia, como a etimologia de seu nome diz, é “todas as deusas”, ou seja, traz em si todas as virtudes e belezas das deusas, sua beleza, portanto, é divina. Ressoa em seu nome o nome de Pandora, a mulher mítica que, tendo todos os dons divinos, é a causa primeira das infelicidades humanas. Esse jogo etimológico é fundamental para se compreender a narrativa, já que, quando Ciro e Araspas se afastam, sem chegar a uma conclusão sobre a natureza do amor, Araspas vai cumprir as ordens recebidas e vigiar Panteia:

O rapaz, assim que viu a bela mulher, no mesmo instante percebeu a nobreza dela; enquanto cuidava dela e buscava agradá-la, notava que ela não era ingrata, mas, por meio dos seus servos, cuidava para que, ao ele entrar, tivesse tudo o que necessitasse, e se alguma vez ele estivesse enfermo, que não carecesse de nada; por todas essas coisas ele foi capturado pelo amor, e talvez nenhuma coisa admirável estivesse acontecendo. Com efeito, assim as coisas ocorriam⁴⁸ (*Cirop.* V.1.18).

Apaixonado por Panteia, Araspas tenta persuadi-la a dormir com ele, já que a jovem é, além de uma mulher nobre, pertencente a Ciro. Como ela resiste às investidas, pois “embora o marido estivesse ausente, ela lhe era fiel” (ή δὲ ἀπέφησε μὲν καὶ ἦν πιστὴ τῷ ἀνδρὶ καίπερ ἀπόντι, *Cirop.*

⁴⁸ Tradução nossa. No original: ὁ δὲ νεανίσκος ἄμα μὲν ὄρων καλὴν τὴν γυναῖκα, ἄμα δὲ αἰσθανόμενος τὴν καλοκάγαθίαν αὐτῆς, ἄμα δὲ θεραπεύων αὐτὴν καὶ οἰόμενος χαρίζεσθαι αὐτῇ, ἄμα δὲ αἰσθανόμενος οὐκ ἀχάριστον οὖσαν, ἀλλ’ ἐπιμελομένην διὰ τῶν αὐτῆς οἰκετῶν ὡς καὶ εἰσιόντι εἶη αὐτῷ τὰ δέοντα καὶ εἴ ποτε ἀσθενήσειεν, ὡς μηδενὸς ἐνδέοιτο, ἐκ πάντων τούτων ἠλίσκετο ἔρωτι, καὶ ἴσως οὐδὲν θαυμαστὸν ἔπασχε. καὶ ταῦτα μὲν δι’ οὕτως ἐπράττετο.

VI.1.32), ele a ameaça possuí-la à força. Panteia com medo envia uma carta a Ciro contando o ocorrido. Ciro intervém e a protege; Panteia então conta a Ciro que seu marido, Abradatas, não era muito amigo do rei Assírio, e que, se ela pudesse enviar um recado a ele, dizendo o quanto Ciro a respeitara, ele desertaria para o lado Persa. Ciro permite, Abradatas deserta e, assim, Panteia volta a ter a companhia do marido. Ciro, compreendendo a dor de Araspas, o perdoa; já Abradatas se mostra um valioso aliado de Ciro, porém morre em combate e Panteia, ao ver seu marido esquartejado pelos cavalos durante a batalha, se suicida sob o corpo morto. A narrativa, desse modo, com esse final em que ressoa um *páthos* trágico demonstra que Ciro tinha razão em sua discussão com Araspas e, portanto, agiu corretamente em fugir da tentação para impedir que seus sentimentos atrapalhassem suas obrigações militares. Fica evidente, sobretudo, como age Eros, e como os homens são presas fáceis desse faceiro deus.

A breve análise que fizemos dessa passagem é importante porque coloca em cena a oposição entre público e privado na narrativa, e a necessidade de manter-se afastado das paixões avassaladoras para manter as responsabilidades cívicas. No mundo idealizado de Xenofonte, o cidadão está acima do homem, os valores da cidade se interpõem aos valores dos indivíduos. Nos romances antigos, no entanto, a representação de uma outra sociedade não cria empecilhos para a entrega do homem aos seus desejos. Ocorre, além disso, que são narrativas completamente ficcionais que se utilizam de personagens médios – na acepção aristotélica – que não desempenham grande papel político nas narrativas. As sociedades descritas nesses romances são aquelas dos grandes imperadores, em que a participação política do homem é extremamente restrita. Com o foco na vida particular do indivíduo, não no seu valor político, “The novel is thus the epic of Hellenistic period, fulfilling the functions of epic of new age” (HÄAG, 1991, p.111).

Esse conto de amor tem sido tomado como uma importante influência para o surgimento do romance grego ao apresentar personagens idealizados, de grande beleza física e valor moral que se expressa na fidelidade amorosa. No entanto, a descoberta de fragmentos do romance **Nino**⁴⁹, que hoje se considera o mais antigo romance que conhecemos, ainda que fragmentariamente demonstra uma influência ainda mais sentida com relação à **Ciropedia**, isso porque, ao contrário dos cinco romances que temos integralmente, que trazem como protagonistas personagens completamente ficcionais, esse romance narra a história de amor de personagens histórico-lendários, assim como Ciro⁵⁰.

⁴⁹ Os fragmentos do romance **Nino** encontram-se em STEPHENS, S. A; WINKLER, J. J. (1995).

⁵⁰ Embora Ciro seja um personagem histórico, a sua vida, tal qual narrada pelas fontes tanto gregas quanto persas, é repleta de elementos fabulosos.

O romance **Nino**⁵¹ conta a história de amor do rei assírio Nino com a princesa Semíramis. Dessa narrativa conhecemos quatro papiros com algumas colunas, que revelam muito pouco da narrativa e o próprio nome da heroína não figura neles. As vidas de Nino e Semíramis foram relatadas aos gregos pelas obras de Ctésias de Cnido, que talvez tenha sido a fonte principal para a narrativa, e também por Diodoro de Sicília, que faz um sumário da obra de Ctésias. A partir da tradição, acredita-se então que se trata de Semíramis, ainda que a figura feminina do romance se distancie muito da figura relatada pelos historiadores (RUIZ-MONTEIRO, 2003, p.42). Nino é, segundo a tradição, o fundador do império Assírio e também da cidade de Nínive, enquanto Semíramis, depois da morte de Nino, seu segundo marido⁵², assumira o trono do império, e fundou a Babilônia e construiu os famosos jardins suspensos. Elementos fabulosos preenchem as vidas desses personagens, como a história do nascimento de Semíramis, que é relatada por Diodoro (II.4). Conforme a lenda síria, havia na Síria uma deusa de grande formosura chamada Dérseto, que tinha rosto de mulher e corpo de peixe. Afrodite, encolerizada com ela, lhe infundiu um grande amor por um de seus súditos e dessa relação nasceu uma menina, que foi abandonada em um lugar deserto. Porém, pombas que habitavam o lugar acabaram por salvar a criança, levando alimentos para ela. Quando completou um ano, a criança foi encontrada por pastores que a entregaram ao encarregado dos rebanhos reais, que passou a criar a menina e lhe deu o nome de Semíramis, que é, em sírio, derivado da palavra pomba.

Da trama do romance, pouco conhecemos. Em um dos fragmentos melhor conservados (Papiro A), Nino e Semíramis se encontram com suas futuras sogras, para lhes declarar o amor que sentem um pelo outro. Nino faz um longo discurso para Derkéia, mãe de Semíramis, no qual ele se declara prisioneiro de Eros, apaixonado pela jovem. O nome *Derkéia* deve provir de Dérseto, o nome da deusa que seria mãe de Semíramis na tradição. Ele, com dezessete anos, diz que já conquistou muitos povos com o exército de seu pai, se manteve virgem, e vê como absurdo ter de esperar que Semíramis complete quinze anos para se casar. Ele se coloca como um mortal que está sujeito tanto as calamidades normais da vida (*hupeúthynos*), ou seja, doenças e o acaso (*týche*), quanto aos perigos das guerras e das viagens ao mar, já que é um valoroso guerreiro. Ele ainda acrescenta que seu comportamento tem sido virtuoso, e a prova é ter ido falar abertamente sobre seu amor, ao invés de manter uma relação secreta e vergonhosa.

⁵¹ Nino, ao que parece, é um nome forjado pela tradição helênica, para o nome assírio Nimrod. Segundo a Bíblia, no livro do Gênesis (10:10), Nimrod dominava várias cidades e desafiou a Deus com a construção da Torre de Babel.

⁵² Segundo **Dicionário del mundo clásico** (ERRANDONEA, 1954), Nino seria o segundo marido de Semíramis (Sammuramat) e ela, depois de ter um filho do rei, planejou a morte do esposo para governar sozinha o império. Depois da fundação da Babilônia, empreendeu várias conquistas militares até a sua morte, quando, segundo a tradição, teria se transformado em uma pomba e ascendido aos céus. Foi objeto de culto, se convertendo em uma divindade importante na religião assíria.

Semíramis, que no fragmento A.I, é definida pelo narrador como uma mulher modesta (*sunethés aidós*) e privada de coragem (*thársos*), ao encontrar-se com a mãe de Nino apenas chora, sem conseguir dizer nada, o que leva a sua futura sogra pensar que ele a havia estuprado. A senhora pensa que seu filho, tendo retornado da primeira experiência militar, estivesse tomado de arrogância e tivesse tentado estuprar a prima. Quando as coisas se acertam, eles se casam e partem juntos para a campanha contra os armênios, que é brevemente descrita no papiro B.

A diferença de comportamento de Nino e Semíramis revela a distinção de modelos de educação, visto que ele, dominando a retórica, e tendo a experiência de convívio político e militar, é desenvolvido e capaz de articular seu discurso. Já a menina, conforme o próprio narrador, fora criada cerrada dentro de casa e sem exercer qualquer função pública. Essa questão, que aparentemente desvenda um papel importante na educação da personagem de Nino, levou o crítico Weil, que publicou em 1902 um fragmento acompanhado da tradução para o francês, a chamar a narrativa de *Ninopedia*, estabelecendo uma relação direta, desse modo, com a **Ciropedia** de Xenofonte. Para ele a narrativa teria como foco central não a história de amor, mas sim a educação e formação do jovem príncipe assírio, além de vincular-se a narrativa de Xenofonte pelo caráter bélico das aventuras. No entanto, como bem observam Stephens e Winkler (1995, p.26), ainda possa haver um elemento de verdade nisso, há poucos indícios textuais que confirmam tal hipótese.

Contudo, é interessante que o mais antigo dos romances gregos é, como a **Ciropedia**, centrado na vida de um personagem histórico, que obteve grande fama por conta de suas conquistas militares. Há que se ressaltar que tanto Ciro, quanto Nino, embora fossem orientais, tinham nos textos helênicos biografias que os conectavam aos personagens míticos gregos. Ciro era filho de Cambises, que se dizia um Perseida (*Cirop.I.2.1*), ou seja, descendente do herói Perseu, enquanto Nino descenderia de Hércules (HERÓDOTO, I.7). As duas narrativas se aproveitam da vida de personagens históricas e das brechas deixadas pela história, e, assim como os poetas se utilizavam dos mitos para criarem sua fabulação, agora os romancistas se aproveitam dessas histórias. Da mesma forma que o mito é apropriado pela literatura, transformado e renovado, dados históricos também podem fornecer um apaixonante material para a criação literária.

Embora a influência, ao que parece, de Xenofonte com o romance **Nino** vá além do conto de Panteia, o tema do amor está presente nas narrativas da vida desses dois personagens, porém segue caminhos diferentes. No texto de Xenofonte, o amor deve ser evitado pelo herói a fim de não ser interrompido suas obrigações militares. Eros, nesse sentido, é um inimigo dos interesses da cidade, um deus brincalhão capaz de levar, mesmo os mais poderosos dos homens, a se tornarem escravos submissos. Nino, no entanto, ainda que reconheça o devastador poder de Eros, não foge dele, mas o

aceita como parte integrante da sua vida. A felicidade do homem do período helenístico, quando o livro foi escrito, está atrelada a satisfação de seus prazeres individuais e na comunhão de uma vida conjugal estável. Nino, embora ciente de obrigações militares – no fragmento A reconhece que logo voltará a guerra – quer também ser feliz no âmbito particular, através do casamento com Semíramis. O fragmento B, curiosamente, parece figurativizar bem essa união ao apresentar uma cena com Nino e Semíramis, já casados, em um carro de guerra, esperando novas batalhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981.

CERDAS, E. **A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na antiguidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

DIODORO DE SICILIA. **BIBLIOTECA HISTÓRICA**. Livro I-III. Introducción, traducción y notas de Francisco P. Alasá. Madrid: Gredos, 2001.

ERRANDONEA, P. IGNACIO (Ed.). **Diccionario del mundo clásico**. Madrid: Labor, 1954.

GUTZWILLER, K. **A guide to Hellenistic Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

HÄGG, T. **The Novel in Antiquity**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

HERÓDOTO. **Histórias**. Livro I. Tradução de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

HUET, P.-D. (1670), **Traité de l'origine des romans**. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1966.

MORGAN, J.R; STONEMAN, R (Ed.). **Greek fiction**. The greek novel in context. London; New York: Routledge, 1994.

ROHDE, E. **Der griechische Roman und seine Vorläufer** (1876). Hildesheim: Georg Olms, 1960.

RUIZ-MONTEIRO, C. The Rise of the greek novel. In: SCHMELING, G. (Ed). **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003. pp.29-88.

SILVA, M. de F. S. Introdução. In: CÁRITON. **Quéreas e Calíroo**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Cosmos. 1996.

STEPHENS, S. A; WINKLER, J. J. **Ancient Greek Novels**. The Fragments. Princeton: Princeton University Press, 1995.

WEIL, H. La Ninopédie. In: **Études de littérature et de rythmique grecques**. Paris: Librairie Hachette, 1902. pp.90-105.

XENOPHON. **Opera omnia**. Texto estabelecido por E.C. Marchant. Clarendon University Press: Oxford, 1910. vol.4.

LITERATURA E DITADURA: ENTRE A CASA E A RUA. ECOS DE RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES, ANA MARIA MACHADO E HELONEIDA STUDART

Evelyn Mello
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
evy_mello@yahoo.com.br

Prof.ª Dr.ª Maria Clara Bonetti Paro (FCLAr/UNESP)

O parâmetro de resistência em obras da literatura brasileira não é uma novidade em nosso meio. Em **Literatura e Resistência** (2008) de Alfredo Bosi, o autor a explora tanto como temática quanto como ferramenta estética desde *Os Sertões* de Euclides da Cunha, primórdios do pré-modernismo, em 1902. Aliás, para o autor, a resistência na literatura seria um traço que transcende nosso dado regional, posto que também analisa tal peculiaridade em obras de Camus e Pirandello.

Neste ínterim, os 21 anos de Ditadura Civil Militar no Brasil, seriam um fecundo solo para o germinar de novas estratégias que dessem conta de um duplo movimento: protestar contra os desmandos do governo e, ao mesmo tempo, driblar a censura que já tomava conta dos meios de comunicação. Essa fórmula parece, à primeira vista, dar conta de solucionar a explosão de obras que, com diferentes soluções estéticas, buscam recompor este turbulento período da sociedade brasileira.

Como se uma ruflada de vento esquerdista definisse os caminhos que a arte trilharia neste momento, compondo uma arma a mais nas mãos dos estudantes e dos poucos civis que se aventuraram a reagir diante de um tempo de truculências. Não obstante, um olhar mais apurado para as tendências que nortearam, não somente o campo literário, mas o teatro, as artes plásticas, o cinema e a música, extrapolam este esquematismo e revelam uma diversidade ideológica que desafia o esquematismo direita/esquerda, bandido/mocinho que o cenário político sugeria.

A revista FAPESP, recentemente, realizou uma reportagem sobre a resistência civil e os dilemas da cultura (2011), utilizando como uma de suas bases argumentativas, a tese de livre docência do professor Marcos Napolitano, em que se sugere a presença de quatro importantes correntes a nortear o cenário cultural do Golpe Militar, a saber⁵³:

comunistas (aí entendidos os intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro – PCB), católicos, liberais e movimentos contraculturais. O autor trabalhou como

⁵³ <http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/09/02/resistencia-civil-e-dilemas-da-cultura/>

hipótese central com a percepção de que uma aliança estratégica entre liberais e comunistas produziu o conceito dominante de resistência cultural, que entrou em conflito com os movimentos ligados à Igreja Católica e as tendências contraculturais.

As duas últimas tendências, ainda que muito dessemelhantes em vários sentidos, tinham em comum uma postura radicalmente crítica em relação a alguns pilares da cultura tradicional de esquerda. Napolitano destaca, sobretudo, entre esses pilares, a participação do artista de oposição no grande mercado produtor de bens simbólicos, a estética realista apoiada numa “hierarquia cultural legitimada pelas instituições” e o “papel do intelectual como mediador central da cultura”. O primeiro ponto foi ilustrado, e já na época intensamente discutido, pela migração de dramaturgos ligados ao PCB (como Dias Gomes e Oduvaldo Vianna Filho) para a Rede Globo, no início dos anos 1970. E as duas outras instâncias de conflito diziam respeito à questão crucial de como falar em nome das classes populares e se isso era possível e legítimo. Napolitano sublinha que, nesse aspecto, as críticas formuladas pela esquerda católica e a contracultura eram bastante diferentes. Enquanto a primeira defendia “uma cultura basista, amadora e comunitária”, a última propunha “uma cultura sectária, experimental e transgressora”. Ambas procuravam se distanciar, ou pelo menos os questionar, dos espaços e instituições convencionais de produção e consumo cultural. Exemplos disso foram o teatro de periferia, o cinema marginal e certa feição do tropicalismo, que afrontavam o bom gosto e a arte conceitual, exercida fora dos circuitos de galerias e museus.

É neste cenário fervilhante de ideologias que nasce o que se convencionou nomear pela crítica de romance de protesto. Resultado das dores de uma sociedade em estado de sítio, de uma imprensa sequestrada e de uma explosão de violência e de tradicionalismo por parte da população, o romance teria se transformado em “espaço da dor”, retomando uma expressão utilizada por Regina Dalcastagne (1996) a qual, inclusive, deu nome à sua obra. De acordo com uma extensa bibliografia que trata sobre a produção literária durante o período militar e em seu período de abertura política, entre as quais merecem destaque os estudos realizados por Tânia Pellegrini, Malcolm Silverman, Flora Sussekind e Regina Dalcastagne, ressalta-se que, no período citado, são predominantes no romance brasileiro o resgate da questão política e os excessos do regime vigente, o que influenciaria de maneira direta a estética das obras, como propõe Malcolm Silverman,

Qualquer balanço da literatura brasileira pós-64, e especialmente do romance de protesto, deve considerar vários fatores conexos e interdependentes. Nascidos, na maioria, de circunstâncias extraliterárias em rápida transformação, todos os textos foram influenciados pela alternância funesta da repressão e da agitação, relacionada com a profética divisa positivista de ordem e progresso. Quando examinados desapaixonadamente e num contexto mais amplo, esses fenômenos socioeconômicos e, além de tudo, políticos, que influenciaram a produção literária, são consequência das dores de crescimento do Brasil, refletindo uma preocupação permeável e inconsciente com o caráter nacional. Essa crise de identidade, comum nos países emergentes, foi ampliada pelas dimensões continentais do país e certamente exacerbada pelo golpe militar. (1995, p. 285)

De fato, ao analisar obras do período tais como **Quarup** (1967) de Antonio Callado, **O Zero** (1975) de Ignácio Loyola Brandão, **Incidente em Antares** (1971) de Érico Veríssimo ou **O que é**

isso, companheiro? (1979) de Fernando Gabeira, em consonância com os estudos de Pellegrini (1996), pode-se verificar que, apesar de apresentarem diferentes soluções estéticas, a ditadura aparece como pano de fundo desses romances. Seja no enredo, na fragmentação das vozes ao ocultar o verdadeiro narrador, no uso de metáforas para burlar a censura, na exposição do painel histórico e político brasileiro, todas as técnicas utilizadas estão em busca de desnudar “as dores de crescimento do Brasil”, como proposto por Malcolm Silverman (1995).

Entretanto, juntamente com a proposta de recompor o painel político, os romances não se configuram como meros aparelhos ideológicos ou panfletos de propaganda esquerdista. Há espaço para discussões que extrapolam o esquematismo direita/esquerda, predominando nas narrativas a desconstrução de qualquer espécie de binarismo. Aqui ganham relevância questões políticas, desnudando-se a história do Brasil como em **Quarup** e **Incidente em Antares**, mas também há vez para as minorias, como o genocídio indígena no primeiro e a imoralidade da sociedade antarense no segundo, talvez mais desagradável a olfatos sensíveis que a podridão dos mortos, a qual toma conta do pequeno coreto e da praça.

Há, portanto, o protesto pela situação de opressão, sem que se abandonem questões tidas como minoritárias, não se despreza o diálogo com a contracultura, tampouco se pode catalogar os romances num estilo único, categorizando-se como plural em sua estrutura. Por este viés, admite-se que a literatura passa a ser campo de discussões diversas, heterogêneas, reproduzindo a polifonia deste período tão rico em debates: paralelamente a discussões políticas há espaços para Josés, Marias, rituais macabros primitivos, anúncios de propaganda, como em **Zero** de Ignácio Loyola Brandão, assim como mortos/vivos, prostitutas, favela e mazela como em **Incidente em Antares**, de Veríssimo.

Dada tamanha diversidade de estilos e temas na solução formal do gênero estudado, cabe uma questão: haveria espaço para a teoria feminista no contexto da teoria do romance de protesto? Como a questão da mulher poderia estar concatenada ao protesto se, de acordo com teóricos tais como Helena Parente Cunha (1997), a autoria feminina não se teria dedicado à luta contra o regime militar em virtude de que se dedicava exclusivamente à questão de gênero?

Uma vez mais, segue-se a hipótese de que a literatura, neste período, atualizou e aprofundou debates, deste modo, o caráter de resistência teria encontrado no romance uma maior amplitude, juntando elementos coletivos e individuais de modo harmônico, fazendo-os parte de um mesmo todo. Oportunamente, encontrar-se-ia lugar para vozes distintas com liberdade de manifestação das

mais diversas causas e, entre elas, a questão feminina não se dissocia do caráter de discussão política do período.

Na realidade, o que se verifica na escrita feminina é um caráter de duplo engajamento, o qual não deixa de protestar contra o regime vigente, tampouco ignora a situação da mulher em sociedade, assumindo um caráter de desconstrução, afinal, a questão de gênero, neste momento, não recebeu apoio sequer da esquerda política, não era considerada como um assunto de ordem urgente ou mesmo levada a sério, como propõe Evelyn Mello,

(...) a produção literária feminina, também deixou seu testemunho de uma época, também colaborou com a intenção de contribuir com uma sociedade em que a liberdade e a igualdade pudessem ocupar o lugar da violência e da repressão. Um erro separar os assuntos tidos como femininos do âmbito da democracia. A mesma semente que serviu para impulsionar a busca por liberdade política e ideológica trouxe consigo a ânsia pela liberdade individual de decisão, o que também perfaz um problema político. (2011, p.104)

Logo, a diferença das obras femininas para as obras escritas por homens, neste período, dar-se-ia no caráter de duplo engajamento assumido, especialmente refletido na construção das personagens femininas, na mediação do foco narrativo e na construção do espaço em que estas personagens atuam. Quanto à linguagem, percebe-se que a estética escolhida pelas autoras obedece a um duplo grau de desconstrução: opõem-se à repressão ditatorial e à opressão de gênero.

Não obstante, a questão de gênero adotada pelas obras, bem como as idiossincrasias que constroem o que se entende por feminino, será diferente à medida que as personagens se situam em contextos culturais distintos, proporcionalmente aos diversos “feminismos” que se desenvolveram no Brasil, levando-se em consideração os diferentes perfis de mulheres dispostos na sociedade brasileira em virtude de diferenças culturais e econômico-sociais, proposta afinada com os estudos de Heleieth Saffioti em **A mulher e a sociedade de Classes: mito e realidade** (2013).

Tomam-se como exemplo para fundamentar a hipótese acima descrita, três obras escritas por mulheres no período militar: **As meninas**, de Lygia Fagundes Telles, **O pardal é um pássaro azul**, de Heloneida Studart e **Tropical Sol da Liberdade**, de Ana Maria Machado.

O romance **As meninas** introduz em seu enredo, por meio das vozes de jovens, problemas de mulheres comuns da sociedade brasileira em meio ao cenário político, discutindo temas como homossexualidade, perda da virgindade, drogas e uma série de questões que fervilhavam entre a juventude da época, como a guerra entre a guitarra e o violão no cenário dos Festivais de Música Brasileira. Com este recurso estético de alternância de discursos, há a pluralização das vozes das

personagens históricas: os acontecimentos são reproduzidos por aqueles(as) que, normalmente, ficariam de fora da História Oficial.

Igualmente se pode afirmar com relação ao tema discutido, posto que neste período de extremos, outro assunto que não fosse política, não era considerado como algo sério. Sendo assim, a contracultura seria uma ferramenta estética a mais para configurar o caráter de resistência do romance, com liberdade de criação e de crítica, já que os rótulos ideológicos que singularizam personalidades extrapolam para diversas possibilidades, como em **As Meninas**, em que Lygia Fagundes Telles expande a personalidade de suas personagens além das possibilidades fechadas de suas opções políticas e vivências culturais.

Na obra **O pardal é um pássaro azul** (1975), de Heloneida Studart, conta-se a saga de Marina, uma jovem que se vê abandonada pelos carinhos maternos, mas se descobre a preferida de sua avó Menina, a matrona de uma poderosa família baiana: os Carvalhais Medeiros. Entretanto, para manter a preferência e a herança, a personagem se vê obrigada a renunciar à sua feminilidade e ao seu grande amor: o primo João, preso como subversivo por afirmar que “o pardal é um pássaro azul”.

Narrado em primeira pessoa, o romance de Heloneida Studart foca o amor proibido da personagem por seu primo João que está preso por enfrentar a repressão, entretanto, a trama não possui somente um caráter político no que se refere à Ditadura Militar, pois além de denunciar os excessos da prisão e o desrespeito aos direitos humanos, a personagem também expõe o provincianismo dos Carvalhais Medeiros, em especial, na figura da avó Menina, que condena as mulheres “impuras” da família ao internato de freiras, assim como exclui da família o neto João, o qual é homossexual.

Retoma-se, portanto, em meio à esfera política, a questão de gênero, cuja polêmica se dá pela homossexualidade masculina de um militante de esquerda, posto em discussão em um momento político delicado, que dispensava assuntos tidos como “pequeno burgueses”, como se pode conferir na obra **1968: um ano que não terminou** de Zuenir Ventura, sendo válido, portanto, observar que a homossexualidade não teve espaço para discussão em nenhum grupo político.

Também ganha relevância o fato de que se enfatiza o grotesco da sociedade baiana e a pobreza de Jaçanã, logo, a missão que Marina recebe da avó Menina é continuar seu matriarcado, solucionando a falta de peixes de Jaçanã e evitando que as mulheres da família a conspurquem moralmente. O grau de rebeldia se dá, alegoricamente, no desfecho do romance, pois após a *via crucis* de Marina, ao perder João em virtude das torturas sofridas, a personagem volta sua vingança

à avó Menina, tramando ridicularizá-la em público, um processo de carnavalização em que a matrona é literalmente destronada de seu posto.

A obra de Ana Maria Machado é a terceira a compor o corpus deste trabalho e, diferentemente das anteriores, não se trata de uma obra voltada para o presente, mas uma tentativa de compreensão de um passado doloroso em virtude de se alcançar um futuro mais fortuito que a vida atual da personagem Helena Maria. A jornalista volta de um longo exílio e traça várias lutas: precisa vencer uma doença que a impede de se manter em pé sem remédios e curar as várias feridas resultantes do atropelo que as questões políticas causaram em sua vida familiar.

A militância do irmão Marcelo, que adere à guerrilha urbana, é a causa da mudança radical na vida das personagens e, através das memórias de Helena e de sua mãe, (re)compõe-se a um tempo a trajetória trágica da família Andrade e os fatos históricos referentes ao fatídico ano de 1968. A história do Brasil passa a ser ficcionalizada e importantes eventos que marcaram este período, tais como o assassinato de Edson Luis, a passeata dos Cem Mil e o sequestro do embaixador americano são peças que se misturam às engrenagens da memória de mãe e filha.

Helena Maria procura resgatar esses acontecimentos para reescrever sua vida, literalmente, uma vez que decide transformar sua história em teatro. Nesse sentido, a obra se organiza através de histórias encaixadas: ora as memórias de Helena e de sua mãe, com narração onisciente e alteração de foco narrativo entre as duas personagens, ora com a história que está sendo escrita por Helena, em tempo real, procurando resgatar os cacos do passado para reorganizar uma vida estilhaçada pelo regime militar.

Em **Tropical Sol da Liberdade**, a narrativa se dá em ambiente doméstico e parte dos relatos daquelas que se situavam às margens do processo político: as mães que improvisavam recursos para ajudar e proteger seus filhos, tão anônimas e silenciosas, muitas vezes esquecidas dos relatos e memórias, mas que também têm muitas histórias para contar. Há também espaço para a voz daqueles que foram indiretamente atingidos pela ditadura e que, apesar de não colecionar atos heroicos para contar, possuem várias feridas abertas a cicatrizar. Trata-se, portanto, de uma obra que oferece voz àquelas que não tiveram suas versões ouvidas pela História Oficial.

Como se pode conferir, tratando de espaços diferentes, a vida urbana paulistana em **As meninas**, a vida comezinha do interior baiano em **O pardal é um pássaro azul** e uma vida em recomposição na capital carioca em **O Tropical Sol da Liberdade**, estas diferentes autoras retomam tanto o contexto político quanto a vida de diferentes mulheres, entretanto, sem perder de vista o caráter universal das questões que abordam. Em diferentes contextos, baixo a culturas

diversas, a saga das personagens marginalizadas como Ana Clara e tia Nini (a eterna virgem que se deixa profanar), chamam a atenção pelos fortes contornos que recebem em sua constituição, mostrando uma face sombria da sociedade brasileira. Esta abordagem dos textos femininos em relação à situação cultural em que se encontram inseridas as mulheres, está em consonância à proposta de Elaine Showalter, a qual afirma que

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na lingüística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como produto ou construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais de uso da língua, a formação do comportamento lingüístico pelos ideais culturais.

Uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero. Não obstante, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço. (1994, p.44)

Conclui-se, portanto, que apesar das diferentes abordagens, há semelhança de constituição temática e estética das obras, pois apesar das diferenças culturais neles mencionadas, o provincianismo, o moralismo, o abismo da desigualdade social e, claro, a questão política os une, moldando personagens e a forma como estas se relacionam com seu espaço e seu tempo. A voz feminina dá sua contribuição para a reconstituição de um tempo de excessos.

BIBLIOGRAFIA

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. **O Zero**. São Paulo: Global Editora, 2010.

CALLADO, Antonio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, Helena Parente. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy (Org.). **Entre resistir e identificar-se: para uma nova teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p.107-138.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: EDU – UNB, 1996.

FERRARI, Márcio. Resistência Civil e Dilemas da Cultura. **Revista FAPESP**. São Paulo. Ed. 187. Set. 2011. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/09/02/resistencia-civil-e-dilemas-da-cultura/>. Acesso em: 01/09/2015

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MACHADO, Ana Maria. **O Tropical Sol da Liberdade.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.

MELLO, Evelyn. **Olhares Femininos sobre o Brasil:** um estudo de As meninas de Lygia Fagundes Telles. Alemanha: OmniScriptum GmbH & Co. KG. 2015.

PELLEGRINE, Tânia. **Gavetas Vazias:** ficção e política nos anos 70. Campinas: Mercado de Letras; São Carlos: Edufscar, 1996.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes:** Mito e Realidade. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-54.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro.** São Carlos: Edufscar, 1995.

STUDART, Heloneida. **O pardal é um pássaro azul.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária:** polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VENTURA, Zuenir. **1968:** o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

“CÍNIRAS E MIRRA”: AS FIGURAS DO INCESTO EM OVÍDIO (*METAMORFOSES*, X, 298-502)

Ewerton de Oliveira Mera
M-PG- FCLAr/UNESP, CAPES
ewermera@gmail.com

Prof. Dr. Márcio Thamos (FCLAr/UNESP)

Publius Ovidius Naso (Públio Ovídio Nasão), nasceu em 20 de março de 43 a. C., ano da morte de Cícero, sendo de uma geração mais nova do que a de Virgílio, em Sulmona, região atual de Abruzzo, na Itália. De uma família de cavaleiros próspera, Ovídio frequentou, em Roma, a renomada escola de retórica dos famosos mestres Aurélio Fusco e Pórcio Latrão ao lado de seu irmão, um ano mais velho. Almejando a carreira política, o jovem concluiu os estudos partindo para uma viagem à Grécia e, na volta, após passar por diversos escritórios, decidiu abandonar tal carreira. Ainda muito cedo ganhou fama como poeta ao participar do círculo literário de Messalla Corvino e, dessa forma, estabelecer contato com diversos poetas. (CONTE, 1999, p. 340).

Após alcançar o sucesso com suas elegias amorosas, Ovídio ambicionava criar uma obra de grande extensão. Assim como Virgílio, responsável por contar a história de Roma de forma épica, o sulmonense usou tal estilo para o poema versando-o em hexâmetros e atribuindo uma extensão considerável de quinze livros. Seu conteúdo, porém, toma outro caminho, narrando uma série de histórias independentes que se ligam através de um tema único.

As **Metamorfoses** recontam, aproximadamente, 250 mitos históricos no decorrer de seus quinze livros. Apesar de tencionar narrar tais mitos em ordem cronológica, esta começa a ficar tênue logo após a abertura da obra, voltando a se pronunciar de maneira mais clara nos últimos livros, quando a narrativa deixa o tempo vago do mundo mitológico para adentrar o período histórico. Mesmo assim, é possível relacionar as diversas histórias contadas por Ovídio a partir de uma contiguidade geográfica, como é o caso dos contos tebanos no terceiro livro; pelas temáticas paralelas, como os amores, ciúmes e vinganças dos deuses; por contraste, com episódios sobre piedade contrapostos por outros sobre seu oposto; por simples relação genealógica entre as personagens e até pela similaridade entre as metamorfoses (CONTE, 1999, p. 351).

Em relação a seu conteúdo, as **Metamorfoses** apresentam uma grande variedade; não somente em relação às histórias, mas também à extensão destas, partindo de uma simples referência, muito elíptica, até centenas de versos, transformando muitas histórias em genuínas

épicas. A narrativa em si, da mesma forma, pode variar entre momentos mais céleres e cenas com descrições muito meticolosas, como é o caso das próprias metamorfoses das personagens. E é nessa variedade de formas e conteúdo que as **Metamorfozes** se destacam como se fossem uma grande galeria responsável por reunir diversos gêneros literários: temos ali a solenidade da épica, o lírico da elegia, a poesia dramática ou mesmo atitudes bucólicas. Assim, a variedade explícita em tantas camadas da obra casa especialmente com sua fluidez quanto à narração: diferentemente da *Eneida*, em que cada episódio possui sua completude e independência particulares ao final de cada livro, as **Metamorfozes** aguçam a curiosidade do leitor ao deixar a divisão entre episódios justamente nos momentos de ápice de cada história (CONTE, 1999, p. 352).

Em “Cíniras e Mirra” (livro X, hexâmetros 298-502), o autor latino conta a transformação de uma bela jovem na árvore de mirra, em consequência de suas súplicas aos deuses após cometer incesto com o próprio pai, Cíniras, rei de Chipre. Atormentada com o sentimento que nutria por este, Mirra decide suicidar-se para que seus sofrimentos acabem. É, no entanto, impedida pela ama de leite que, desesperada ao ver a tentativa de Mirra, insta a jovem a lhe contar qual a razão de querer tirar a própria vida, afirmando que realizaria suas vontades. Mirra conta para a ama o que sente pelo rei, deixando-a horrorizada. Contudo, como havia feito uma promessa, a ama consegue encontrar uma maneira de fazer com que a filha e o pai se encontrem, e o ato se consuma. Quando, porém, o rei descobre que está partilhando a cama com a própria filha, Mirra foge em desatino, clamando piedade aos deuses pelo alto crime que cometera. Então, ela é transformada na árvore de mirra, lamentando-se, através de lágrimas que escorrem em forma de seiva, pela eternidade.

É interessante observar a presença de um outro mito nas **Metamorfozes**, o de BÍblis (livro IX, hexâmetros 450-665), em que Ovídio narra também o desenrolar de um incesto. Apesar deste fazer um paralelo com o mito de Mirra em sua estrutura, assim como em sua história, o episódio de BÍblis mostra uma personagem hesitante, apegando-se mais aos próprios sonhos eróticos protagonizados em companhia do irmão para depois agir na realidade; diferentemente de Mirra, ciente de seu sentimento pelo pai desde o início e que vai titubear apenas no momento de concretização daquilo que mais deseja, isto é, a consumação fervorosa da paixão entre o pai e ela, BÍblis expõe suas angústias em monólogos de forma a não admitir verbalmente ao próprio irmão o amor que sente e, quando finalmente o faz, é através de uma carta – um toque elegante de Ovídio, remetendo às *Heróides*.

O amor de BÍblis por Cauno nos é contado pelo narrador costumeiro, enquanto os sofrimentos da jovem Mirra são contados pela voz de Orfeu, tornando-os parte de um ciclo de cantos que nos conta sobre “[...] os jovens / amados pelos deuses e as donzelas que, delirantes /

com amores proibidos, mereceram o castigo de sua luxúria”⁵⁴. Dessa maneira, ambas as histórias se assemelham por falarem sobre casos de amores proibidos devido ao incesto, mas também possuem diferenças de estilo narrativo justamente por BÍblis ser apresentada a nós pelo narrador geral, enquanto Mirra fica sob o julgamento de Orfeu.

Nota-se que o sulmonense dispõe os mitos próximos um ao outro (BÍblis no livro IX e Mirra no livro X), conferindo-lhes uma extensão também parecida (enquanto o primeiro possui 215 hexâmetros, o segundo tem 204 de extensão). Ambos possuem protagonistas femininas, atormentadas por um desejo considerado proibido pela sociedade – mais do que isso, é considerado um *scelus*; nas duas histórias, essas personagens dependem do intermédio de um serviçal como primeiro passo para a concretização de seus desejos (BÍblis envia a carta em que confessa seu amor pelo irmão através de um criado e Mirra só tem acesso ao leito do pai por um arranjo arquitetado pela ama que, mesmo contrariada, havia prometido atender qualquer desejo da jovem).

William S. Anderson, na edição comentada das **Metamorfoses** (2009, p. 502), afirma que, além da versão ovidiana, o mito de Mirra ganhou vida literária através de outros quatro autores. A versão de Hélio Cina, amigo de Catulo, que custou nove anos ao poeta para ser escrita, foi considerada, a sua época, o epítome da arte neotérica. Ovídio provavelmente teve acesso a tal versão, sendo influenciado; hoje, porém, devemos nos concentrar na arte ovidiana presente no mito contado pelas **Metamorfoses** sem levar tão em conta essa provável influência, já que, do poema composto por Cina, somente um ou dois breves fragmentos resistiram à ação do tempo. Apolodoro, Caio Júlio Higino e Antonino Liberal também compuseram versões para o mito.

Em outras versões do mito, a paixão proibida de Mirra é explicada como uma punição dos deuses para seu orgulho ou por causa da beleza da própria mãe. Nas **Metamorfoses**, no entanto, Ovídio não se perde em explicações que aprazem o leitor sobre o porquê de Mirra sentir o que sente. A narrativa já se inicia de maneira a expor Mirra e seus sentimentos através de um discurso da própria jovem, admitindo o amor pelo próprio pai e concluindo que sua única saída é o suicídio.

Seguem-se os versos do texto original em latim e, respectivamente, a tradução de serviço, com breves comentários acerca das referências de cultura, em que são explicados os termos mais relevantes destacados em negrito – é importante ressaltar que o próprio mito faz parte da cultura. Os trechos suprimidos do texto continham apenas a narração e termos de recorrência mais comum; portanto, foi dada uma preferência para os excertos em que se encontraram palavras que remetem aos dados de cultura mais relevantes para a compreensão da narrativa.

⁵⁴ OVÍDIO. **Metamorfoses** (Vol. 2), livro X, 153-154, traduzido por Domingos Lucas Dias, Vega, 2008, p. 123.

Nesta cena, Mirra encaminha-se pela primeira vez, com a ajuda da ama, até o quarto do pai para consumir seus desejos. Antes, porém, o narrador descreve uma sequência de ações representando o teor do ato de Mirra, considerado um horror inominável. Ao mesmo tempo, através de seres mitológicos, descreve-se a passagem do tempo, trabalhando, assim, o espaço e, conseqüentemente, a ambientação da cena:

– hex. 446-451, livro X:

*Tempus erat quo cuncta silent interque Triones
Flexerat obliquo plaustrum temone Bootes;
Ad facinus uenit illa suum. Fugit aurea caelo
Luna, tegunt nigrae latitantia sidera nubes;
Nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus,
Erigoneque pio sacrata parentis amore.
(OVIDE, 2009, p. 476; 478)*

Era o tempo em que tudo está em silêncio; Bootes,
com o timão oblíquo, curvara a carroça entre os Triões:
ela vem para o seu crime; a áurea lua foge do céu,
nuvens negras cobrem as estrelas, que são ocultadas;
a noite fica sem sua luz; Ícaro, o primeiro, tu proteges o rosto,
e tu, Erígone, consagrada pelo amor devotado a teus pais.

Partindo da mitologia, o narrador descreve o decorrer do tempo pela imagem das estrelas. Os antigos acreditavam que a constelação Ursa Maior era a carroça que Bootes conduzia (HARVEY, 1998, p. 51). Já os Triões (*Triones*) são as estrelas das constelações Ursa Maior e Ursa Menor.

Ícaro (*Icare*) acolheu Baco e, por isso, recebeu do deus a dádiva do vinho. Ensinando a cultura do vinho a seu povo, acabou assassinado por eles, embriagados. Erígone (*Erigone*) era sua filha, que saiu à procura do pai e, quando encontrou seu cadáver, acabou enforcando-se, tamanha a tristeza que sentiu. Ao pai foi dado um lugar entre as estrelas, assim como à filha: Ícaro tornou-se Bootes (ou Arctofilax), enquanto Erígone transformou-se na constelação de Virgem (ANDERSON, 2009, p. 513).

Há também outra acepção para Ícaro: sendo filho de Dédalo, um famoso artífice ateniense, ambos precisaram fugir para Creta após Dédalo matar Talos, e lá seu pai construiu o famigerado Labirinto de Minos. Tanto Dédalo quanto Ícaro foram confinados no labirinto e, para poder fugir de lá, utilizaram asas unidas com cera; Ícaro, porém, aproximou-se muito do Sol, que derreteu a cera, e caiu no mar, sendo depois nomeado “mar de Ícaro”. Nas **Metamorfoses**, Ovídio conta o mito de Dédalo e Ícaro no livro VIII, a partir do hexâmetro 183; aqui, porém, como o foco da narração é o

céu e suas constelações, o narrador faz referência ao fato de Ícaro, juntamente à filha, partirem para um lugar entre as estrelas.

No trecho entre os hexâmetros 446-451, nota-se que o narrador situa a história em um determinado horário do dia ao indicar que, miticamente, Bootes (nominativo singular) conduzia sua carroça (*plaustrum*, acusativo singular), a Ursa Maior, por entre outras constelações; William S. Anderson (2009, p. 513) comenta o horário ser aquele propício para uma ação nefasta; ao inclinar o timão de sua carroça e passear através dos Triões, Bootes marca a meia-noite. Tal imagem é estabelecida a partir das figuras *Bootes* e *plaustrum*, encadeadas com o sentido expresso no verbo *flexerat* (“curvara”), criando a sensação de movimento que é reforçada pela preposição *inter* (“entre”): a partir dessa isotopia figurativa, podemos visualizar Bootes em sua carroça, direcionando-a entre as estrelas ao movimentar o timão.

Essa imagem é interrompida bruscamente pelo próximo trecho, *ad facinus uenit illa suum* (“ela vem para o seu crime”). *Illa* (pronome no nominativo singular feminino) retoma anaforicamente a protagonista, Mirra, enquanto o acusativo singular *facinus* (“crime”) representa, metonimicamente, todo o horror que ela realizará com o próprio pai. Esse trecho é seguido por mais figuras significativas para a cena: a *aurea luna*, um símbolo de castidade (ANDERSON, 2009, p. 513), antes majestosamente iluminando o céu, ao notar a aproximação de Mirra ao quarto de Cíniras, *fugit*, preferindo esconder sua luz brilhante a iluminar tal crime; o mesmo acontece com as estrelas (*sidera*, acusativo plural), ocultadas por *nigrae nubes* (“negras nuvens”), deixando a noite mais obscura ainda. Ovídio, então, realiza uma associação ao contar que a lua e as estrelas se escondem e, logo depois, citar Ícaro: aqui, o pai de Erígone também encontra-se entre as estrelas – ele é Bootes, afinal –, e da mesma forma recusa-se a testemunhar o que acontecerá protegendo o rosto (*tegis uultus*), seguido pela filha.

Ao eleger elementos como *Icare*, o autor retoma o mito de Ícaro ao figurativizá-lo, na cena, como uma constelação; e ao citar a presença de Erígone, Ovídio reforça a intensidade do crime prestes a ser cometido por Mirra junto ao pai justamente pela filha de Ícaro ser um exemplo de amor filial, por dedicar-se tanto ao amor que sente pelos pais – como o próprio narrador faz questão de afirmar.

Assim, pode-se dividir o referido trecho em três partes: 1) Ovídio começa pelo estabelecimento da cena dentro de um determinado tempo ao representar, figurativamente, sua passagem através das figuras de Bootes e sua carroça que viaja entre os Triões; 2) o derradeiro trecho em que conta a ação de Mirra, aproximando-se do quarto do pai – ou seja, caminhando em

direção ao seu crime; e, por fim, 3) a vergonha e o horror que a protagonista causa na própria natureza ao seu redor, com a lua e as estrelas preferindo esconder suas fontes de iluminação a auxiliar o caminho da jovem em direção ao leito paternal – e essa imagem é reforçada quando Ovídio traz para a narração a presença de Ícaro e sua filha, contrastando a imagem de amor filial de Erígone com o de amor intenso, até sexual, de Mirra com Cíniras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, William. In: OVID. **Ovid's Metamorphoses**. Edited, with introduction and commentary by. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2009.

CONTE, Gian Biagio. **Latin literature: a history**. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

OVID. **Metamorphoses**. With an English translation by F. J. Miller. Two volumes. London: Heinemann / Harvard University Press / Cambridge MA, Loeb Classical Library, 1960.

OVIDE. **Les métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. M. M. B. du Bocage (Intr. João Angelo Oliva Neto). São Paulo: Hedra, 2007.

OVÍDIO. **Metamorfoses** (volume I). Trad. Domingos Lucas Dias. Lisboa: Nova Vega, p. 55-65, 2008.

TOPOFILIA E TOPOFOBIA NA LONDRES DE NEIL GAIMAN

Gabriele Cristina Borges de Moraes

M-PG- FCLAr/UNESP, CAPES

gaby_cbm@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (FCLAr/UNESP)

Neil Gaiman é um dos autores mais populares da atualidade, tendo conquistado o respeito tanto do público como da crítica, além de sua obra despertar bastante interesse no meio acadêmico. Nascido na Inglaterra em 10 de novembro de 1960, Gaiman não chegou a frequentar a universidade, mas desde cedo se interessou pela leitura de autores do fantástico, principalmente, e de quadrinhos, o que, definitivamente, teve uma grande influência na escolha de sua carreira como escritor. No início dos anos 1980, ele começou a trabalhar como jornalista, o que lhe abriu portas e propiciou muitos contatos que seriam valiosos quando resolveu investir na escrita ficcional. Ele já havia publicado entrevistas, biografias, contos, mas sua carreira decolou, de fato, quando iniciou sua parceria com o artista plástico Dave McKean nas histórias em quadrinhos. A dupla publicou diversas obras juntos, sendo que **Orquídea Negra** (1986) se destacou a tal ponto que a editora da DC Comics, Karen Berger, propôs a Gaiman reviver um famoso herói do selo, criado por Joe Simon e Jack Kirby, conhecido como **Sandman**. Sendo um leitor assíduo tanto de quadrinhos como de literatura, Gaiman teve uma ideia melhor: reaproveitar o nome do personagem e buscar suas raízes desde a mitologia até a atualidade, criando um novo Sandman e um universo que, quase trinta anos depois, ainda é revisitado pelos autores de quadrinhos. A série de setenta e cinco revistas, criada juntamente com Sam Kieth e Mike Dringenberg e com capas de Dave McKean, foi ilustrada por diversos artistas proeminentes dos quadrinhos dos anos 1980 e 1990 e foi uma das responsáveis pela criação do selo Vertigo, mais voltado a histórias de terror e de conteúdo adulto, dentro da DC Comics. **Sandman** conta a história do Rei dos Sonhos, Morpheus, um ser superior aos deuses e que, juntamente com seus seis irmãos, conhecidos como os Perpétuos, mantém nosso universo dentro da ordem.

Sandman é, sem sombra de dúvida, a obra prima de Neil Gaiman e garantiu ao autor lugar de destaque entre os autores contemporâneos – *Sandman 19* – “Sonho de uma noite de verão” foi a primeira revista em quadrinhos a ganhar um prêmio literário nos Estados Unidos, concorrendo na categoria de *short story*. Isso certamente influenciou em sua carreira e o levou cada vez mais próximo da literatura, gênero em que, atualmente, mais se destaca. A primeira obra literária de Gaiman foi **Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch** (1990),

co-escrito com Terry Pratchett, um dos mais aclamados autores de ficção científica na Inglaterra. Por volta de 1994, Gaiman foi convidado pela rede de televisão britânica BBC para escrever o roteiro de uma minissérie focada em tribos de moradores de rua de Londres. Ele optou por algo mais voltado para o fantástico, ao invés de uma obra realista, e assim surgiu **Neverwhere**; no entanto, a série de televisão não teve o resultado esperado por Gaiman, o que fez com que ele tomasse a decisão de tornar o roteiro um romance – que acabou se tornando muito mais popular do que a produção audiovisual. Após **Neverwhere**, Gaiman continuou a produzir roteiros para quadrinhos e televisão, poesia, contos, colaborações com músicos, mas o grande destaque de sua carreira, além de **Sandman**, são seus romances.

Pretendemos discutir nesta comunicação um aspecto de **Neverwhere** que se faz presente, também, no restante da obra de Neil Gaiman, que é a relação entre personagem e espaço e suas mútuas transformações. Os dois conceitos aqui abordados serão a topofilia, o afeto criado pelo espaço, e a topofobia, o medo contido no espaço.

Em **Neverwhere**, o escocês Richard Mayhew vive há três anos uma vida confortável em Londres: possui um bom apartamento, um emprego estável e uma bela noiva, Jessica, que acredita em seu potencial. Mesmo assim, às vezes ele sente-se desajustado, como se não fosse parte da metrópole. Um dia, indo a pé a um jantar com o chefe de Jessica, Richard é a única pessoa a notar uma jovem moradora de rua ferida na calçada e, mesmo sob os protestos de sua noiva, decide levá-la para casa a fim de ajudá-la. No dia seguinte, a moça apresenta-se como Door e recusa-se a dar mais informações sobre como acabou ferida, pelo próprio bem de Richard, segundo ela. Dois homens estranhos batem em sua porta procurando pela moça e ameaçam Richard, mas eles não conseguem encontrá-la dentro do apartamento. Após a partida da dupla, Door pede que Richard procure um homem que a levará em segurança de volta a seu lar, o excêntrico marquês de Carabas.

Após a partida de Door com o marquês, Richard tenta se desculpar com Jessica por ter perdido o jantar com o chefe dela, mas tem suas ligações ignoradas pela moça. No dia seguinte, a caminho do trabalho, nenhum táxi atende seus chamados e ele não consegue pegar o metrô; chegando a pé no escritório, descobre que suas coisas foram levadas embora e ninguém de lá o reconhece. Pensando ser tudo uma grande piada, ele vai até o local de trabalho de Jessica, mas é tratado como um estranho pela moça. Ele volta a seu apartamento e, no meio do banho, percebe a presença de estranhos no local: um corretor e um casal interessado em alugar o imóvel não notam o homem nu que protesta contra a invasão no meio da sala. O telefone toca e a voz de um dos homens que procuraram por Door no dia anterior o ameaça de morte.

Richard faz as malas e resolve fugir, sendo notado pela primeira vez desde a partida de Door por um mendigo pedindo dinheiro. O rapaz então menciona os nomes de Door e do marquês e fala sobre um tal Floating Market, que ouvira os dois mencionarem no dia anterior, fazendo com que o mendigo o leve até o subterrâneo da cidade, a um grupo de pessoas chamados de falantes de ratês. Essas pessoas o ajudam a chegar até o Floating Market, onde Richard reencontra Door, o marquês e conhece a guarda-costas Hunter, que os acompanhará na jornada através da London Below, a fim de descobrir quem foram os responsáveis pelo assassinato de toda a família de Door.

A London Below é habitada pelas mais excepcionais figuras, que, no senso comum, seriam taxadas como loucas ou impossíveis de existir: além dos moradores de rua, temos a presença de guerreiros – como Hunter – e assassinos – como Croup e Vandemar, a dupla que ameaçou Richard – notáveis, bem como de vampiros, misteriosos monges, animais falantes, a Great Beast e um anjo, todos organizados em estruturas hierárquicas que refletem o mundo real.

Em nosso entendimento, topofilia e topofobia são dois processos complementares, pois só há um real afeto com o lugar quando se sente seguro nele, e a segurança é garantida pelo enfrentamento dos medos do espaço. Nesses dois processos, como já afirmamos anteriormente, ocorre uma mútua transformação: tanto o espaço como a personagem, ao final do romance, são diferentes do que eram no início. Por tratar-se de um romance, há vários exemplos de topofilia e topofobia que culminam na transformação de personagem e espaço, por isso optamos por um recorte: abordaremos nesta comunicação o enfrentamento do medo no labirinto guardado pela Great Beast of London, animal lendário e perigoso que guarda os subterrâneos da cidade.

A topofilia ocorre no romance, principalmente, através da adaptação sensorial de Richard ao espaço, bem como o reconhecimento de que, por mais que os locais preservem os mesmos nomes da Londres a que estava habituado, não são os mesmos locais. O marquês de Carabas ironiza a incredulidade de Richard quanto à diferente configuração da London Below, usando como exemplo a região de Shepherd's Bush. Atualmente é uma área residencial e comercial, onde se localiza, também, o prédio da BBC, mas as origens de seu nome se dividem entre o boato sobre o local ter servido para pastores acamparem a caminho do Mercado de Smithfield em Londres e o boato sobre uma possível referência a uma pessoa com o sobrenome Shepherd. A opção de nosso autor é tornar verossímil a versão de Shepherd's Bush como espaço habitado por pastores, como podemos verificar no excerto abaixo:

The marquis nodded, said, "Ah. Yes. I understand you now. There are no such things as angels. Just as there is no London Below, no rat-speakers, no shepherds in Shepherd's Bush."

“There are no shepherds in Shepherd’s Bush. I’ve been there. It’s just houses and stores and roads and the BBC. That’s all,” pointed out Richard, flatly.

“There are shepherds,” said Hunter, from the darkness just next to Richard’s ear. “Pray you never meet them.” She sounded perfectly serious. (GAIMAN, 2014, p. 137)⁵⁵

Eventualmente, com as experiências que adquire em sua jornada através da London Below, Richard passa a aceitar que os nomes dos locais que formam a cidade podem ser muito mais literais do que imaginava. Ele deixa de sentir surpresa ao averiguar que Earl’s Court é a corte itinerante de um conde medieval, por exemplo. Aos poucos, a London Below torna-se tão familiar a Richard que ele já é capaz de enfrentar seus espaços de medo, como analisaremos a seguir no embate contra a lendária Great Beast of London, criatura temida pelos nativos da cidade subterrânea.

Este é um embate anunciado desde o início do romance, embora demore para nos darmos conta disso. Na noite em que resgata Door nas ruas, Richard tem seu primeiro sonho com a fera mítica de Londres.

He turns the corner, and the beast is waiting for him.

It’s huge. It fills the space of the sewer: massive head down, bristled body and breath steaming in the chill of the air. Some kind of a boar, he thinks at first, and then realizes no boar could be so huge. It is the size of a bull, of a tiger, of an ox.

It stares at him, and it pauses for a hundred years, while he lifts his spear. He glances at his hand, holding the spear, and observes that it is not his hand: the arm is furred with dark hair, the nails are almost claws.

And then the beast charges.

He throws his spear, but it is already too late, and he feels the beast slice his side with razor-sharp tusks, feels his life slip away into the mud: and he realizes he has fallen face down into the water, which crimson in thick swirls of suffocating blood. And he tries so to scream, he tries to wake up, but he can breathe only mud and blood and water, he can feel only pain. (GAIMAN, 2014, p. 28)

Nesse primeiro “encontro” com a besta, Richard é derrotado, como ocorrerá ainda várias vezes em suas visões premonitórias, sonhos e alucinações. O animal tem a aparência de um javali, mas de proporções imensas. Deve ser notado também que, no sonho, a aparência de Richard se funde com a do seu oponente: ao olhar para suas mãos, ele enxerga grossos pelos negros e cascos no lugar das unhas. Como ele não sabia da existência da London Below e da possibilidade de ocorrência de eventos sobrenaturais nesse local, o sonho lhe passa despercebido.

⁵⁵ As citações apresentadas são transcritas exatamente da maneira como se encontram no romance. Os trechos em itálico correspondem a palavras enfatizadas pelo autor, além de demarcar os momentos em que há a presença de pensamentos, sonhos e alucinações das personagens.

Ele volta a se encontrar com a fera enquanto alucina na travessia da Night's Bridge e novamente é morto. Desta vez, no entanto, ele já a reconhece – “The Beast was waiting for him” (GAIMAN, 2014, p. 104). Não se trata mais de um imenso animal qualquer que o ataca, pois, ao nomeá-lo em sua alucinação, ele mostra maior familiarização com a fera. No entanto, logo ele descobre que Anaesthesia fora tomada pela ponte e essa luta contra a fera é tirada de sua mente.

Após ter se encontrado com o anjo Islington e bebido do vinho de Atlantis, Richard cai no sono e sonha novamente com a fera. Podemos notar que, a cada manifestação da besta, ela parece se tornar mais palpável, mais familiar a Richard. A sensação de ansiedade, componente do medo que citamos no início deste capítulo, se manifesta cada vez mais. Transcrevemos o sonho no trecho que segue:

Richard knows it waits for them. Each tunnel he goes down, each turning, each branch he walks, the feeling grows in urgency and weight. He knows it is there, waiting, and the sense of impending catastrophe increases with every step. He knows that it should have been a relief when he turns the final corner, and sees it standing there, framed in the tunnel, waiting for him. Instead he feels only dread. In his dream it is the size of the world: there is nothing left in the world but the Beast, its flanks steaming, broken spears and juts of old weapons prickling from its side. There is dried blood on its horns and on its tusks. It is gross, and vast, and evil. And then it charges.

He raises his hand (but it isn't his hand) and he throws the spear at the creature.

He sees its eyes, wet and vicious and gloating, as they float toward him, all in a fraction of a second that becomes a tiny forever. And then it is upon him... (GAIMAN, 2014, p. 217)

Neste sonho, além da ansiedade, o sinal de alarme também atua: Richard sabe que a fera está a sua espera e, quando a encontra, não sente alívio, mas pavor, pois sabe que terá que lutar contra ela. Temos também uma descrição mais detalhada do animal, apesar de potencializada pelo medo de nosso protagonista. Podem-se notar as armas quebradas em seu flanco e o sangue seco em suas presas, indicando a quantidade de heróis que tentaram derrotar a Great Beast of London e falharam.

Antes de Richard efetivamente enfrentar o monstro, a lenda sobre a Great Beast of London nos é apresentada através de Old Bailey, que conta a história para o marquês de Carabas.

“Now, they say that back in first King Charlie's day – him 'as got his head all chopped off, silly bugger – before the fire and the plague, this was, there was a butcher lived down by the Fleet Ditch, had some poor creature he was going to fatten up for Christmas. Some says it was a piglet, and some says it wusn't, and there's some – and I list meself as one of them – that wusn't never properly certain. One night in December the beast runned away, ran into the Fleet Ditch, and vanished into the sewers. And it fed on the sewage, and it grew, and it grew. And it

got meaner, and nastier. They'd send in hunting parties after it, from time to time."⁵⁶

The marquis pursed his lips. "It must have died three hundred years ago."

Old Bailey shook his head. "Things like that, they're too vicious to die. Too old and big and nasty." (GAIMAN, 2014, p. 168)

A existência desse gigantesco animal nos esgotos de Londres é confirmado por Hunter, que já havia matado outras feras selvagens que viviam em outras capitais do mundo e, agora, estava disposta a derrotar a Great Beast of London. Sua ambição por mais essa conquista é tanta que ela entrega Door para Mr. Croup e Mr. Vandemar a fim de conseguir uma lança lendária e muito poderosa, que lhe possibilitaria matar a fera. Hunter é subjugada pelo marquês de Carabas logo em seguida e obrigada a seguir com ele e Richard a fim de resgatar Door das mãos de Islington. O grupo deve atravessar um labirinto e leva consigo um amuleto que os protegerá e guiará a salvo até a prisão de Islington. No entanto, o marquês de Carabas ainda não possui total controle sobre seu corpo após ter sido ressuscitado por Old Bailey e acaba tropeçando, derrubando o amuleto na lama. O grupo acaba desorientado dentro do labirinto e aguarda a aproximação do monstro – mais uma vez, o componente da ansiedade atuando.

Something echoed through the tunnels: a bellow, or a roar. The hairs on the back of Richard's neck prickled. It was far away, but that was the only thing about it in which he could take any comfort. He knew that sound: he had heard it in his dreams, but now it sounded neither like a bull nor like a boar; it sounded like a lion; it sounded like a dragon. (GAIMAN, 2014, p. 204)

Após o componente da ansiedade, atua o do sinal de alerta: a besta efetivamente se aproxima do grupo e, pela primeira vez, Richard realmente a vê e confirma seus sonhos:

Thirty feet away from them the Beast slowed, and stopped, with a grunt. Its flanks were steaming. It bellowed, in triumph, and in challenge. There were broken spears, and shattered swords, and rusted knives, bristling from its sides and back. The yellow flare light glinted in its red eyes, and on its tusks, and its hooves.

It lowered its massive head. It was some kind of boar, thought Richard, and then realized that that had to be nonsense: no boar could be so huge. It was the size of an ox, of a bull elephant, of a lifetime. It stared at them, and it paused for a hundred years, which transpired in a dozen heartbeats. (GAIMAN, 2014, p. 310)

Hunter é a única preparada para enfrentar o monstro, então Richard lhe devolve a lança. Ela calcula seu ataque e espera a aproximação da fera, mas esta é mais rápida e acaba ferindo mortalmente a guarda-costas. Sabendo que a criatura voltaria a atacar, Hunter dá a lança a Richard e

⁵⁶ Nota-se que a fala de Old Bailey é repleta de gírias e coloquialidades, que Gaiman optou por representar fielmente no romance.

o instrui sobre como atacar a Great Beast of London enquanto ela a distrai. Hunter então se coloca novamente de pé, empunha uma faca e começa a chamar a fera, que a ataca novamente, sem perceber que Richard está pronto para atacá-la:

Richard saw the Beast come out from the darkness, into the light of the flare. It all happened very slowly. It was like a dream. It was like all his dreams. The beast was so close he could smell the shit-and-blood animal stench of it, so close he could feel his warmth. And Richard stabbed with the spear, as hard as he could, pushing up into its side and letting it sink in.

A bellow, then, or a roar, of anguish, and hatred, and pain. And then silence.
(GAIMAN, 2014, p. 314)

Em todas as outras vezes em que Richard enfrentara a fera, era ele quem terminava agonizando; desta vez, porém, ele consegue derrotar o animal. Entendemos este embate como a luta de Richard com seus instintos, seu lado animal. Apenas quando ele aprende a dominar esse seu lado, na ânsia por salvar a vida de Door, é que ele completa sua transformação em herói. É necessário que Richard domine seus medos e, conseqüentemente, os espaços que os contêm, para se tornar o “Guerreiro” da London Below: a cidade subterrânea é permeada pela escuridão e pelas sombras, portanto não deve haver medo do escuro; algumas de suas paisagens são construídas em locais de altitude e, desde o início, o pavor de altura era algo que paralisava Richard mas, eventualmente, acabou sendo dominado. Além disso, é necessário o domínio da razão e também dos instintos para seu desenvolvimento como herói.

BIBLIOGRAFIA

GAIMAN, Neil. **Lugar Nenhum**. 2.ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

_____. **Neverwhere**. New York: Avon Books, 1997.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO: A FICÇÃO E O PAPEL DO LEITOR

Isabella Midená Capelli
M-PG- FCLAr/UNESP, CNPq
isacapelli@gmail.com

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (FCLAr/UNESP)

O objetivo do presente estudo é analisar alguns aspectos da narrativa do romance **Se um viajante numa noite de inverno** (1979), de Italo Calvino, refletindo, especialmente, o papel o leitor, os sinais da ficção e a intertextualidade. A obra enquadra-se na proposta de hiper-romance de Calvino e, portanto, apresenta uma estrutura acumulativa e modular. Temos uma narrativa principal, linear, composta pelos capítulos numerados do romance, que acompanha o trajeto do Leitor, protagonista que inicia a leitura de romances e, por motivos alheios à sua vontade, nunca consegue terminá-la. Encaixa-se, após cada capítulo numerado, uma micro-narrativa romanesca; cada uma, de estilo variado, representa um dos inícios dos romances que o protagonista Leitor começa a ler. Os capítulos referentes às dez micro-narrativas romanescas levam os títulos desses romances.

Umberto Eco, em seu texto “Protocolos ficcionais”, último capítulo da obra **Seis passeios pelos bosques da ficção** (1994)⁵⁷, ao tratar dos sinais da ficção no texto literário, aborda “vários casos em que somos compelidos a trocar a ficção pela vida – a ler a vida como se fosse ficção, a ler ficção como se fosse a vida” (2009, p. 124). Eco distingue entre narrativa natural e artificial. A primeira descreve fatos que ocorreram na realidade, ou que o narrador afirma que ocorreram na realidade, ainda que esteja mentindo. Exemplos de narrativa natural são notícias de jornal e textos históricos, dentre outros. Já a narrativa artificial “é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (2009, p. 126).

Segundo o autor, reconhecemos a narrativa artificial graças ao paratexto – as mensagens externas que rodeiam um texto. A palavra “romance” na capa do livro, o nome já conhecido do autor e fórmulas introdutórias como “Era uma vez” são sinais paratextuais típicos da narrativa de ficção. Outro exemplo é o espaço em um jornal dedicado às artes e letras, que também cumpre o papel de paratexto, já que as matérias nele publicadas devem ser consideradas narrativas artificiais, ou seja, ficcionais.

⁵⁷ Publicação resultante da participação de Umberto Eco, no ano letivo de 1992-1993, nas *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, um ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico, na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachussets.

Eco adverte que não é possível determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial, apesar da última ser geralmente julgada mais complexa que a primeira. O autor afirma que não existe um sinal incontestável de ficcionalidade. Pode-se notar, entretanto, que a ficcionalidade revela-se “por meio da insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas” (2009, p. 128), já que tais efeitos de realidade não são suportados por relatos históricos.

Na ficção, porém, as referências ao mundo real são intimamente ligadas e misturadas aos elementos ficcionais, de modo que o leitor se perca no mundo do romance. É o tipo de situação que, segundo Eco, dá origem a fenômenos conhecidos; o mais comum deles é quando o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos artificiais. A partir disso, outra situação é produzida – personagens ficcionais podem migrar de um texto para outro, em um tipo de intertextualidade que as fazem atuar como um sinal de veracidade, confirmando a história que as evocou.

Em **Se um viajante numa noite de inverno** (1979), alguns paratextos, além de outros sinais que apontam a ficcionalidade da narrativa, encontram-se também no interior dela, e são numerosos e evidentes desde o seu início; o extratextual é textualizado e, assim, manifesta a metaficcionalidade da obra – é imprescindível que um romance que fala sobre a ficção apresente diversos sinais da mesma. Tomamos a definição de Gustavo Bernardo (2010, p. 9), que explica que a metaficção é um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma. Bernardo relaciona sua origem à origem da própria ficção, lembrando das tragédias gregas com seus coros e corifeus.

O termo “metaficção” é recente, entretanto, utilizado para designar os novos romances americanos do século XX, que “subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções” (BERNARDO, 2010, p. 39). A metaficção quebra o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, deixando clara a artificialidade do texto e seu processo de composição, mantendo o leitor consciente de que aquilo é um relato ficcional e não verdadeiro.

Se um viajante numa noite de inverno apresenta um narrador que reflete a ficção, a leitura e várias questões inseridas nesse universo, como veremos a seguir. Já no primeiro parágrafo do romance, somos inseridos abruptamente em seu mundo, e sentimos que nossa experiência de leitura está sendo narrada sincronicamente (2011, p. 11):

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe

que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. [...] Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz.

A palavra “romance”, seguida do nome real do autor e o título da obra que temos em mãos explicitam o caráter autoreferencial da narrativa. A ficcionalidade da ficção é trazida à consciência do leitor a todo momento. O pronome “você” é atribuído, nesse primeiro momento, a qualquer leitor empírico, que se identifica com as ações narradas. Além disso, a narração simultânea (cf. Genette), com os verbos no presente, estabelece um equivalente temporal entre a narrativa e a experiência do leitor em relação a ela, de modo a acentuar o efeito de identificação com o leitor empírico e sua leitura. O narrador convida o leitor – ou melhor, ordena-o – a afastar-se do mundo real e adentrar o mundo da ficção, mas mantém o leitor ciente de que a obra é ficcional, de que sua leitura está sendo guiada por vários aspectos da narrativa.

O narrador diz, ainda no primeiro capítulo: “Você espera encontrar sempre a novidade verdadeira, que tendo sido novidade uma vez continue a sê-lo para sempre” (2011, p. 15). Essa ideia relaciona-se com uma das propostas de definição de um clássico, que Calvino apresenta em **Por que ler os clássicos** (publicado postumamente em 1991): “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (2000, p. 11).

Mais adiante, quando o leitor, a quem o narrador trata por “você”, está prestes a iniciar a leitura, a constatação de que aquele não é um livro extenso o deixa satisfeito (2011, p. 16):

Não, por sorte não é muito longo. Hoje em dia, escrever romances longos é um contra-senso: a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem.

O trecho acima remete às **Seis propostas para o próximo milênio**⁵⁸ (1988), em que Calvino discursa sobre alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio. Na segunda conferência, que trata sobre a Rapidez, o autor lembra-se da tradição oral, que preza a economia da narrativa com uma técnica que obedece a critérios de funcionalidade, negligenciando os detalhes inúteis. Calvino assume seu interesse, estilístico e estrutural, pela economia, pelo ritmo e pela lógica essencial com que tais contos são narrados.

⁵⁸ Em junho de 1984, Calvino foi convidado a participar das *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*: um ciclo de seis conferências que se desenvolvem ao longo de um ano acadêmico, na Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachussets. Daí o título da obra resultante: *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), publicado postumamente por sua esposa, Esther Calvino. A última conferência, que trataria da Consistência, não chegou a ser escrita.

A rapidez que Calvino preza está também relacionada com a verdadeira vocação da literatura italiana (em parte até da americana e sua tradição de *short stories*), que, segundo o autor, é pobre de romancistas e rica de poetas, e deve portanto privilegiar as formas breves, já que “nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.” (1998, p. 64).

Nos *incipits*, micro-narrativas romanescas encaixados na narrativa principal de **Se um viajante numa noite de inverno**, percebemos a presença de vários sinais que indicam ficcionalidade ora em relação à narrativa principal ou aos próprios *incipits*, ora em relação ao mundo real/externo. Um exemplo ocorre na segunda micro-narrativa romaneca, “Fora do povoado de Malbork”. O narrador, em primeira pessoa, é um adolescente que se muda para a casa de outra família, em outro povoado, para aprender sobre o funcionamento de máquinas secadoras. Ainda assim, há a continuação do diálogo com o leitor, algo que acena para a narrativa principal, e há também considerações sobre tradução literária, algo que aponta para o mundo externo (2011, p. 43):

[...] e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando, mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo lhe escapava pelos dedos, talvez até [...] por culpa da tradução, que, por mais fiel que seja, certamente não consegue transmitir a mesma densidade que as palavras têm na língua original, qualquer que seja ela.

Em outro micro-romance, o último, “Que história espera seu fim lá embaixo?”, vemos um narrador-personagem que está apagando todos os elementos da civilização que o rodeiam, desde as instituições e construções até as pessoas, até encontrar-se em uma planície vasta e deserta (2011, p. 252, grifo nosso):

Há um vento rasante que leva em rajadas de neve os últimos resíduos do mundo desaparecido: um cacho de uvas maduras que parece recém-colhido, [...] uma engrenagem bem lubrificada, uma página que se imaginaria arrancada de um romance em língua espanhola com um nome de mulher – Amaranta.

A página de um romance em língua espanhola com o nome Amaranta é parte do micro-romance anterior, “Ao redor de uma cova vazia”; temos, portanto, um sinal de ficção que aponta para outro universo ficcional, este também inserido no contexto maior que é a narrativa principal da obra.

Ademais, na narrativa principal, percebemos que o paratexto apresenta-se nas falas das personagens, quando essas discutem os micro-romances – são considerações sobre os autores, os estilos e os títulos dessas obras fictícias, e antecipam a experiência do Leitor com o micro-romance seguinte. Quando, no “Capítulo 2”, o livreiro explica que houve um erro de encadernação, apresenta

informações sobre o próximo micro-romance a ser encaixado na narrativa: “[...] as folhas do referido volume estão misturadas às de outro livro, o romance *Fora do povoado de Malbork*, do polonês Tatus Bazakbal” (2011, p. 35).

Vimos, através dos exemplos acima, o modo como Calvino nos apresenta um narrador ciente de diferentes noções das teorias literárias, que pretende conscientizar os leitores das mesmas noções. É um narrador que pausa sua narrativa para discorrer e refletir a literatura e a leitura; podemos observar que ideias e teorias reais, já conhecidas dos leitores mais avisados, são reescritas e apresentadas por Calvino como elementos de ficção. Isso possibilita, por conseguinte, a leitura do romance, narrativa artificial, como se fosse obra teórica, narrativa natural. Somos compelidos a trocar ficção e teoria, atentos à ironia do autor e à estrutura do romance, para aproveitarmos a leitura.

A obra **A construção do romance** (2007), de Carlos Ceia, traz perspectivas interessantes à questão. Ceia parte da constatação de que o trabalho de produção da escrita crítica é tão elaborado quanto o da criação literária, exigindo um trabalho igualmente reflexivo. Segundo o autor, “a inventividade faz parte da obra literária, da história da obra literária e da leitura da obra literária” (2007, p. 9-10). Em seu livro, Ceia estuda obras que partilham uma característica comum a que chama *ficcionismo*, ou seja, a tentativa de encontrar um espaço próprio para a teorização do romance dentro do próprio romance.

O *ficcionismo* pode confundir-se com a metaficção, ou seja, a ficção que reflete sobre si mesma e sobre a própria natureza da ficção. Ceia pretende com a designação *ficcionismo* alargar o horizonte de expectativa do texto ficcional, que interroga não só a ficcionalidade, como faz a metaficção, mas também cria o espaço necessário à experimentação, verificando os mecanismos de construção da narrativa e avaliando o papel de todos os intervenientes no texto de ficção. Em outras palavras, “todos os intervenientes no processo de criação literária podem representar um papel ficcional no texto que fala de si próprio, de quem o escreveu, de quem o lê, de quem o compra, ou de quem o utiliza como herança literária” (2007, p. 15). Ceia classifica como forma de *ficcionismo* também os romances que falam de si próprios como se tivessem consciência autorreflexiva, dos quais, para nós, é exemplo *Se um viajante numa noite de inverno*.

Um romance autorreflexivo é aquele que se refere ao seu próprio processo de criação, de acordo com Ceia (2007, p. 75), e apesar dessa característica ser apontada como marca da literatura pós-moderna, Ceia entende que uma datação dessa literatura não é possível, afinal, a autorreflexividade já estava presente na técnica narrativa de Cervantes em *Dom Quixote* (1605). Do

mesmo modo, a metaficção deve ser considerada uma dominante técnica, cuja expressão literária é intemporal. Ceia considera que há dois tipos de autorreflexividade; interessa-nos o primeiro tipo, a metanarrativa, que, de acordo com tal classificação, é “quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (originalidade, criação literária, escrita literária, função do narrador, do autor, do leitor, organização das acções, fundação do estilo e da linguagem, [...]etc.)” (2007, p. 75). Muitas dessas questões são, de fato, discutidas no romance de Calvino em pauta.

Sobre a intertextualidade, Ceia considera-a uma forma de *ficcionismo*. Após analisar o procedimento em diversas obras, conclui que (2007, p. 112)

O romancista pós-moderno virou-se para as potencialidades da intertextualidade para se salvar na falta de um código de referência que a sociedade pós-industrial lhe nega. Não há mais originalidade, não há mais referencialidade idônea, não há mais fronteiras visíveis entre a ficção e a realidade, entre o publicado e o inédito [...]. Todos estes movimentos se acentuaram alargando consideravelmente o âmbito do trabalho intertextual da ficção contemporânea.

A afirmação de Calvino sobre o valor literário da Multiplicidade, na qual o autor defende a tendência da obra literária para a multiplicidade dos possíveis, visto que cada um de nós é uma combinatória de experiências, de informações, de leituras e de imaginações, e vários elementos de *Se um viajante numa noite de inverno*, acenam para o procedimento da intertextualidade como salvação do escritor contemporâneo. Em outro ensaio, intitulado “Diálogo de dois escritores em crise”, Calvino sustenta que (2009, p. 85):

O romance, contudo, é uma planta que não cresce em território já explorado; precisa de terra virgem onde deitar suas raízes. O romance não pode mais ter a pretensão de nos informar sobre como é o mundo; deve e pode descobrir, porém, a maneira, as mil, as cem mil novas maneiras em que nossa inserção no mundo se configura, expressando pouco a pouco as novas situações existenciais.

O contato de Calvino com o pós-estruturalismo e as reflexões e experimentações decorrentes foi a maneira que o escritor encontrou para superar o que considerava uma decadência do romance, e, além disso, para privilegiar as formas narrativas breves, já que via a necessidade da literatura de focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. Junta-se a isso o interesse de Calvino pela rapidez narrativa das fábulas, e sobre isso, Calvino retoma Propp (2009, p. 198):

Ao estudar as fábulas russas, Vladimir Propp chegou à conclusão de que todas elas eram como variantes de uma única fábula, passíveis de ser decompostas num número finito de funções narrativas. [...] O que se constrói com base nesses procedimentos elementares pode apresentar combinações, permutações e transformações ilimitadas.

A narrativa como processo combinatório, portanto, foi experimentada por Calvino em obras como *As cidades invisíveis* (1972), *O castelo dos destinos cruzados* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979). Além da possibilidade de explorar a intertextualidade, surge outra questão quando pensamos na combinação das narrativas breves de modo a compor um romance. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, as narrativas breves, ou micro-narrativas, são encaixadas na narrativa principal (o *entrelacement* discutido por Stierle) e, contrariando a expectativa do Leitor (e a nossa) de conhecer a continuação, não há sequência entre elas. A narrativa principal, por outro lado, é linear, resguardado o “Capítulo 8”, como veremos adiante; apesar de linear, entretanto, não há referências cronológicas concretas, apenas indicações como “no dia seguinte”. O cronológico não interessa, visto que a intenção da narrativa é de que os leitores empíricos sintam-se contemplados pelo pronome você, e sintam sua leitura simultânea à experiência de leitura que está sendo narrada.

Ceia afirma que “a ilusão da sequência é uma estratégia do texto tão importante e tão válida como a condição de coesão ou de coerência para um romance romântico, ultra-romântico, realista, naturalista [...] ou qualquer outro que siga em regra as leis da linearidade” (2007, p. 114). Essa estratégia, no romance em pauta, resulta na ampliação do espaço da narrativa: a multiplicação dos romances que o Leitor começa a ler adia o final da história, ao modo das *Mil e uma noites*, em que Sherazade adia o final das histórias para afastar-se da morte.

Nosso estudo também baseia-se na obra **Lector in fabula** (1979), de Umberto Eco, em que o autor dedica-se ao estudo do papel do leitor e de sua leitura para a interpretação da obra literária. Segundo Eco, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário. Desse modo, um texto é incompleto, assim como qualquer expressão permanece mera palavra, sem uma realidade objetiva correspondente, enquanto não for correlacionada, com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencional. O destinatário é sempre postulado, portanto, como o operador capaz de decifrar os termos naquele contexto. “Toda mensagem postula uma competência gramatical da parte do destinatário” (ECO, 1990, p. 35).

De acordo com Eco, um texto distingue-se de outros tipos de expressão por sua maior complexidade, da qual o principal motivo é o fato de um texto ser entremeado do não-dito (cf. Ducrot, 1972), ou seja, aquilo que não manifestado em superfície, a nível de expressão, mas o que deve ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. Isso requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. Eco explica (1990, p. 37):

Um texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam

preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa [...] Todo texto quer alguém que o ajude a funcionar.

Diante dessa oferta de liberdade, ou abertura, do texto, Eco afirma que um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.

Eco entende que a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor. Para a decodificação de uma mensagem verbal, por exemplo, um código apenas pode não ser suficiente – o uso de um código etiquetal, além do linguístico, pode fazer-se necessário. É necessário ter, portanto, além da competência linguística, uma competência variadamente circunstancial. Eco afirma que “nunca existe mera comunicação linguística, mas atividade semiótica em sentido lato, onde mais sistemas de signos se completam reciprocamente” (1990, p. 39).

Assim, para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências que confirmam conteúdo às expressões que usa. De acordo com Eco, o autor, por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava. Eco entende o texto como um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo; desse modo, gerar um texto inclui prever os movimentos de outros. Um texto, porém, é menos liberal do que quer fazer crer, já que, lembra Eco, “Por um lado, o autor pressupõe, mas, por outro, também institui a competência do próprio Leitor-modelo. [...] prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (1990, p. 40).

Interessa-nos, nesse ponto, pensar o modo como, no romance de Calvino, há uma operação para que a personagem Leitor, ao longo da narrativa e de sua aventura, torne-se o Leitor-Modelo; em outras palavras, o Leitor-Modelo de Eco, superando sua condição de conjunto de instruções textuais, é transfigurado em personagem. É para isso que o Leitor deve sempre atualizar suas competências, de modo a decifrar os códigos que cada novo romance exige. Assim, para continuar a leitura, busca informações na livraria, na universidade, na editora, em outro país e, por fim, numa biblioteca – ou melhor, deixa-se conduzir a todos esses lugares, visto seu interesse romântico em Ludmilla e sua vontade de satisfazer o desejo de leitura dela. É só no momento em que o Leitor entende a função essencial da leitura, entende-se como protagonista do romance e, além disso, entende sua própria leitura como ato produtor de sentido, que a história pode acabar. Na conversa com outro leitor, na biblioteca, o Leitor é também informado que “Antigamente, a narrativa tinha só

dois jeitos de acabar: superadas todas as provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte” (2011, p. 262) – daí seu impulso de casar-se com Ludmilla, o que encerra a narrativa à maneira das fábulas.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. 2.ed. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CEIA, Carlos. **A construção do romance**. Coimbra: Almedina, 2007.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 19[?]
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**. The metafictional paradox. London: Routledge, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Org. de Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos cadernos de mestrado, 1)
- WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres: Routledge, 1993.

SIGNOS DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM *SATURDAY*, DE IAN MCEWAN

Isaías Eliseu da Silva
D-PG- FCLAr/UNESP
isaiaseliseu@gmail.com

Prof^a. Dr^a. Maria das Graças Gomes Villa da Silva (FCLAr/UNESP)

A história da literatura demonstra que a produção literária movimenta-se, ao longo do tempo, em oscilação pendular, baseando-se em dois polos opostos: aquele determinado por tendências orientadas pelo trabalho da razão, mais próximo às experiências empíricas e o outro ancorado na subjetividade, assentado sob a luz do trabalho psicológico e da expressão das forças que operam as emoções humanas. Este é o movimento que anima a literatura ocidental e, a título de exemplo, o caso brasileiro bem ilustra este fenômeno.

No século XVI, o Brasil colonial ainda não gozava de uma produção literária tal qual havia na Europa, entretanto, os textos escritos naquela época enquadram-se na categoria da crônica histórica (BOSI, 2006) e representam, no alvorecer da tradição literária nacional, a tendência da proximidade ao real, pois se resumem, essencialmente, a descrições de paisagens e hábitos e a relatos de viagens. Na Europa, Portugal também produzia uma literatura de vertente racional. O Classicismo ancorava-se na imitação dos poetas da antiguidade greco-latina e, portanto, primava pela racionalidade na produção literária, dada a necessidade de criação de uma arte universal, distante das influências da subjetividade (MOISÉS, 2008).

O Barroco, que se segue ao período anterior, instaura um novo paradigma ao recomendar a agenda da representação do oculto, a fuga da realidade e o descompromisso histórico (BOSI, 2006). É, então, o exemplo do outro lado do pêndulo: o polo intimista e subjetivo da literatura.

Alternadamente, o movimento prossegue nas escolas literárias posteriores e assiste-se ao predomínio da racionalidade ou da subjetividade na produção de literatura de modo que determinado estilo nega, revisa ou propõe uma releitura do anterior e, nesse ato, recupera e aciona técnicas e atitudes de estilos anteriores de maneira que o fazer literário progride em ritmo cíclico e pendular.

Evidentemente, o teor racional ou subjetivo corresponde à representação que se detecta em maior volume na produção literária de determinado período, pois a convivência entre os dois tons é

certa em todas as épocas e a ascensão de um não anula a existência do outro, mas apenas orienta a tendência que se expressa com maior vigor nos diversos recortes temporais.

Diante desta exposição preliminar, fica o questionamento sobre em que polo encontra-se a produção literária contemporânea. A brasileira e a estrangeira. Atualmente tão conectadas e influenciadas entre si pelo fenômeno da dissolução das fronteiras culturais provocado pela globalização e pela conectividade proporcionada pelos meios digitais. A diversidade de títulos, a proliferação de autores, o crescimento do mercado editorial e o advento de novas plataformas tais como o blog e as redes sociais para a produção de textos literários certamente dificultam o estabelecimento de limites na definição do que é a literatura contemporânea. Junte-se a isto o fato de literatura e crítica estarem sendo produzidas no mesmo momento histórico, desprovidas do distanciamento que possibilitaria à crítica um posicionamento amadurecido pelas reflexões consistentes do debate.

O cenário é, portanto, convulso e de muita especulação, mas certamente não invalida as discussões que se fazem sobre o objeto literário. É necessário que se problematize a literatura contemporânea, mesmo estando o crítico envolto no emaranhado pouco sólido da produção que vê surgir. Provavelmente as definições e o cânone atuais poderão ser estabelecidos com maior acuidade e respaldo à medida que o tempo permita a consolidação da percepção do que terá sido a literatura dos séculos XX e XXI.

Schollhammer (2011) detecta uma característica na literatura contemporânea brasileira que, provavelmente, poderá ser estendida às literaturas de outras nações, especialmente à europeia e à norte-americana. Trata-se do retorno de uma tendência realista, do ressurgimento do apreço pelos relatos que, em alguma medida, referem-se à experiência palpável e sensível de vida. Diz o crítico:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emergem, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 54).

Sob esta perspectiva, o novo realismo difere-se da tendência do século XIX por não ser necessariamente mimético ou fielmente representativo, mas essencialmente referencial. Não existe a preocupação da subscrição a posicionamentos políticos, tampouco a adesão a ideologias nesta nova roupagem realista, afinal já se foi o apego às grandes narrativas. Leem-se obras de feição tradicionalmente realistas tais como **Trem noturno para Lisboa**, de Peter Bieri ou **A volta para casa**, de Bernhard Schlink, com referências a locais e a eventos concretos, mas com pretensões apolíticas e menos universalizantes, mais focadas no drama individual e no sofrimento do sujeito.

O apelo à carga de realidade que se verifica na literatura contemporânea parece ser apenas mais um resultado da disseminação desta ânsia verificada também em outras formas de expressão cultural. A televisão reflete esta característica nos inúmeros *reality-shows* que exploram o real desde um concurso de culinária até a convivência de pessoas desconhecidas entre si, díspares em temperamento e personalidade, confinadas em um mesmo ambiente por alguns meses. Ainda neste veículo, a proliferação de programas policiais e de variedades que se utilizam de histórias reais e de dramas pessoais como maneiras de apresentarem o concreto, reforça a percepção de que há um movimento sistematizado de retorno ao realismo em vigor na cultura contemporânea.

Acompanhando esta vertente, a literatura utiliza-se de referências a grandes eventos históricos tais como a segunda guerra mundial, a queda do muro de Berlim, o onze de setembro e os toma como índices do trauma, geradores da fragmentação, marcas de um passado que estabelecem a queda das utopias e levam o sujeito a individualizar-se cada vez mais e, nesse movimento introspectivo, ver diminuída sua percepção do coletivo.

Saturday, publicado pela primeira vez em 2005, traz à tona um enredo cujo pano de fundo é o contexto criado pelo onze de setembro em que o mundo vive sob a constante ameaça de ataques terroristas e, muito convenientemente, a trama acontece no mesmo dia dos protestos contrários à invasão americana ao Iraque, empreendidos em Londres em 15 de fevereiro de 2003. Segundo Martin Ryle, “*Saturday* está muito relacionado à pressão que histórias e emergências públicas exercem sobre a felicidade e a autoestima do cidadão particular”.

No romance, observa-se o decorrer de um dia na vida do neurocirurgião londrino Henry Perowne. Na madrugada de sábado, 15 de fevereiro de 2003, Perowne assiste, da janela de sua casa, à queda de um objeto incandescente do céu e faz conjecturas a respeito da natureza daquela visão, imaginando poder ser aquilo um corpo celeste ou um artefato explosivo disparado por terroristas e descobre, posteriormente, tratar-se da queda de um avião sem resultados catastróficos.

A data escolhida para o enredo é retirada de um momento histórico real. Naquele dia ocorria em Londres uma grande manifestação organizada e composta por pessoas que reprovavam a invasão norte-americana ao Iraque. O episódio do ataque ao World Trade Center e a guerra do Iraque surgem apenas como referenciais históricos, mas não desempenham papéis centrais na narrativa. São importantes para orientar a compreensão das forças opositoras no enredo e para determinar o objeto sociológico que se está discutindo, embora não atuem como ambiente da trama, em que personagens e enredo se movimentam.

Henry Perowne e sua mulher, Rosalind, são apresentados como profissionais muito bem-sucedidos e donos de uma casa ampla e confortável em região nobre de Londres. Seus filhos, Daisy e Theo, demonstram afeição pela arte. Ela é uma poetisa e ele um músico interessado em jazz. O sogro de Henry também tem relações com a arte. John Grammaticus é um poeta que avalia os trabalhos de Daisy e dá sugestões à sua obra.

Naquele dia, Rosalind vai ao trabalho e Henry sai às compras e joga squash com o amigo Jay Strauss. Na rua, região em que acontecia o protesto contra a guerra no Iraque, o neurocirurgião envolve-se em um pequeno acidente de trânsito. Baxter é o motorista do outro carro, provém de classe social inferior à de Perowne e constitui uma ameaça ao médico quando discutem sobre a batida. Henry percebe sintomas da doença de Huntington em Baxter e anuncia sua fatalidade de uma maneira ofensiva e humilhante. É golpeado e se evade da cena do ocorrido.

Mais tarde, Baxter invade a casa dos Perowne e toma todos como reféns. Em meio às ameaças de violência, Daisy o dissuade com a leitura de um poema e Henry o atrai ao andar de cima prometendo-lhe apresentar alguns estudos que demonstrariam caminhos para a melhoria das condições dos portadores da doença de Huntington. Já no piso superior, Perowne e Theo aproveitam-se do descuido de Baxter e o arremessam escada abaixo, provocando lesões cranianas que exigem uma intervenção cirúrgica. Como que por um truque do destino, o cirurgião que opera Baxter é o próprio Henry Perowne. Em seguida, já na madrugada de domingo, o médico retorna a casa com um misto de sensações: está cansado, realizado pelo sucesso da cirurgia, assustado pelos acontecimentos do dia e feliz pelo final daquele sábado tão frenético e amedrontador.

Pela sinopse do enredo, vê-se que o romance baseia-se na narrativa que privilegia a verossimilhança e tende ao realismo pelas referências concretas que o compõem. Christina Root reconhece que “por muitas razões, *Saturday* é uma narrativa realista que representa o dia como um momento particularmente conturbado no ocidente contemporâneo, e Henry Perowne como um homem comum do mundo pós onze de setembro” (2011, p. 60-61). A ancoragem em fatos históricos – onze de setembro e guerra do Iraque – confere ao romance os fundamentos de realidade tão almejados pelo leitor contemporâneo. No arranjo da cena da observação do objeto incandescente por Henry, o narrador destaca: “Já se foram quase dezoito meses desde que metade do planeta assistiu e assistiu novamente os cativos invisíveis serem guiados pelo céu até a morte [...]” (MCEWAN, 2005, p. 16), discurso que invoca a memória histórica dos aviões chocando-se contra o World Trade Center e chama a atenção do leitor para a possibilidade de um enredo dramático, calcado na realidade palpável do registro de um evento globalmente notório, bem ao estilo de um

dos fortes veios da literatura contemporânea. Verdade e fantasia imiscuem-se fragmentariamente de modo a comporem um panorama tão real quanto um relato histórico ou um fato jornalístico.

O mesmo processo de fragmentação que embaça as noções de realidade e ilusão coopera para a deflagração de um problema de identidade, outra característica da literatura contemporânea, segundo Gupta (2012). Esfacelada a concepção de unidade e de solidez, a literatura passa a retratar o indivíduo na sua busca por definir-se e por compreender as forças que impõem diferenças entre cada um. Insere-se, neste ínterim, a percepção de distinções entre grupos e as angústias que perpassam os efeitos de tais diferenças. Henry Perowne é residente de Fitzrovia, bairro situado na área central de Londres e reconhecido como um dos mais ricos da capital, é neurocirurgião bem estabelecido, casado com uma advogada de um jornal e tem os filhos educados e ligados à arte. Este perfil aponta para a constituição identitária de um grupo de classe média alta em oposição ao representado por Baxter e seus acompanhantes. Apesar de os antagonistas estarem num BMW série 5, o narrador adverte ser aquele um tipo de automóvel associado ao crime e ao tráfico de drogas, na concepção de Perowne. Baxter é caracterizado como um marginal: evadido da escola e, aparentemente, desempregado. Stuart Hall (2006) atribui esse tipo de conflito ao fato de serem as nações formadas por grupos muito heterogêneos, provenientes de origens diferentes e detentores de níveis desiguais de poder econômico. Ainda acrescenta que “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um **dispositivo discursivo** que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2006, p. 61-62; grifo do autor). A dificuldade de identificar-se com a diferença do outro traz o choque e provoca a instabilidade que se observa no trecho do acidente de trânsito.

Flávio Carneiro, ao comentar sobre a produção ficcional brasileira contemporânea declara: “hoje somos pós-utópicos” (2005, p. 15). Além das fronteiras brasileiras, esta afirmativa também ressoa em Ian McEwan e em Henry Perowne, protagonista de *Saturday* e compõe mais uma característica da literatura recente. O termo pós-utópico dialoga frontalmente com o análogo pós-moderno e, para Carneiro, definiria mais adequadamente o propósito da literatura escrita nos dias de hoje. Moderno e pós-moderno são conceitos muitas vezes mal interpretados, pois eventualmente caem na concepção reducionista de tempo e época. Marshall Berman ensina que “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (2007, p. 24), portanto, é uma empreitada que oferece ao homem um projeto consistente de vida que, se seguido, resultará em conquistas e realizações. Carneiro (2005) lembra que um exemplo deste ideal foi o que apregoou a literatura brasileira entre as décadas de 20 e 60 do século XX, calcada no que Ernst Bloch (2005/2006) denominou princípio-esperança.

Havia sempre um inimigo a ser combatido em favor do crescimento e da plena realização. A miséria, as desigualdades sociais, a cópia da cultura estrangeira, os desmandos políticos eram agendas contra as quais se deveria lutar a fim de que o projeto de ideal fosse realizado. A literatura era missionária.

Por outro lado, Lyotard define: “considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (2008, p. XVI) e o acompanha Terry Eagleton ao dizer que “pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (1998, p. 7). O pós-moderno vem a ser, então, a destituição da esperança que ainda havia no moderno. Caem todas as grandes certezas, desestabilizam-se as grandes teorias ou crenças – a psicanálise, o marxismo, o cristianismo, dentre outras – para darem lugar ao vazio existencial, à descrença nas utopias lançadas pelas teorias e à desistência de perseguição a um grandioso projeto.

Dada esta distinção, entende-se que o pós-utópico de Flávio Carneiro, é um passo a frente à definição de pós-moderno, embora ambos os conceitos refiram-se a um mesmo objeto. O avanço ocorre porque o termo de Carneiro contém em si, embutida, a noção da queda da busca missionária por uma realização que agora se vê impossível.

A literatura contemporânea traz heróis que perseguem o seu próprio equilíbrio com o tempo em que vivem ao invés de abraçarem causas universais. Michael, co-protagonista de **O Leitor**, romance de 1995, de Bernhard Schlink, busca acertar-se com o fato incômodo da convivência com ascendentes e entes queridos nazistas, Briony Tallis, protagonista de **Reparação**, escrito por Ian McEwan e publicado pela primeira vez em 2001, procura incansavelmente a redenção para um erro cometido na infância. São dramas pessoais que, embora possam revelar uma dimensão externa por referências a locais e a eventos universais, ocorrem no íntimo da personagem e não apontam para rupturas radicais, tampouco para buscas missionárias.

A dimensão do pós-moderno ou pós-utópico, conforme define Carneiro (2005), imprime no protagonista de **Saturday** a sensação de medo. Questiona-se: “E agora, que dias são estes? Perplexo e temeroso, [Perowne] sempre pensa nisso quando folga de sua jornada semanal para refletir” (MCEWAN, 2005, p. 4). O ceticismo e o descrédito na solidez das garantias de outrora revelam-se no ateísmo de Henry, assim colocado pelo narrador:

[...] ele nunca acreditou em destino ou na Providência, tampouco no futuro preparado por alguém no céu. Ao invés disso, a cada instante, um trilhão de

trilhões de futuros possíveis; as escolhas do acaso e as leis da física pareciam a libertação das intrigas de um deus desacreditado. (MCEWAN, 2005, p. 128).

Liberdade é o que procura o indivíduo destes tempos, pois destituído de planos sistemáticos e de projetos definidos, submete-se ao acaso e a infinitas possibilidades, conforme atesta a palavra do narrador. A queda de um avião, avistada da janela de casa, e a evidente relação deste evento com ataques terroristas e com o onze de setembro circunscrevem à narrativa uma atmosfera de medo e incertezas muito própria da pós-modernidade. É sob esta aura e apenas diante desta conjuntura que o autor atinge o efeito estético pretendido. Assim, coloca o leitor em suspensão e choca-o por ativar nele a recuperação de um fato tão real quanto ameaçador.

Saturday é, portanto, um exemplo do novo realismo na literatura contemporânea, aos moldes do conceito de Flávio Carneiro. O movimento pendular da literatura repousa, nestes tempos, sobre o polo que privilegia a escrita baseada na concretude da vida. Assim como em outros romances contemporâneos citados, em *Saturday* a referência à História não é fortuita, mas obedece a uma convergência na literatura contemporânea. Pertence, inclusive, mais especificamente, a um filão aberto na ficção após os ataques terroristas de 2001, destinado a acomodar a literatura referente ao onze de setembro.

Em tempos de exigência de representação do real na literatura, o autor volta à cena, tempos após Barthes ter declarado sua morte. O leitor contemporâneo espera autoficção e busca a história do autor na obra, mesmo que esteja diluída e quase imperceptível. *Saturday* não trata da ficcionalização da vida de McEwan, mas traz no bojo da narrativa referências a experiências verificáveis no plano concreto da vida do escritor e muito agradam àqueles que precisam da solidez empírica inserida no texto ficcional.

A referência a um fato histórico tão nefasto vai ao encontro de outra marca da ficção atual concebida na pós-modernidade: o fim das utopias. A tragédia provocada pelos aviões lançados sobre os prédios nos Estados Unidos representa aquilo que de menos esperançoso pode haver no rumo da humanidade. A dissolução da segurança individual lança o homem sob um espectro em que não há como estabelecer um projeto de vida, pois o que existe é apenas o presente e nada mais. O ceticismo abala profundamente o indivíduo contemporâneo.

Outra tendência da literatura contemporânea presente no romance, e esta, decorrente da anterior, é o questionamento da identidade. O estilhaçamento das garantias fragmenta o indivíduo, que, então, é acometido pela dificuldade de reconhecer-se como pertencente a determinado grupo e de reconhecer o outro e o heterogêneo. Baxter e Henry pertencem a grupos sociais diferentes e este

é o motivo central para a deflagração do conflito. São estranhos dentro de um mesmo país e podem representar, em outro nível de leitura, o estranhamento entre países centrais, detentores do poder econômico e países periféricos envolvidos em ações terroristas.

Finalmente, é notável lembrar que *Saturday* figurou na lista de *best-sellers* do jornal americano *The New York Times* em 2005, atendendo a mais uma característica da literatura recente: a concepção de obras com vendagens vultosas e de destaque internacional. Diferentemente de outras obras do mesmo autor, tais como *The cement garden* e *Atonement*, *Saturday* ainda não se transformou em filme, mas parece conter todos os atributos para que sua história seja contada também no cinema. *Saturday* é, enfim, um exemplo honesto de como algumas das principais tendências da literatura contemporânea se dão no romance do início do século XXI.

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Vol. I Trad. Nélio Schneider, Vol II Trad. Werner Fuschs e Vol. III Trad.de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto/UERJ, 2005 – 2006.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente - ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de janeiro: Rocco, 2005.
- EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- GUPTA, Suman. **Contemporary Literature: the basics**. Great Britain: Taylor and Francis, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARDY, Thomas. **Tess**. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 10. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MCEWAN, Ian. **Saturday**. Londres: Vintage, 2005.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- ROOT, Christina. A melodiousness at odds with pessimism: Ian McEwan's Saturday. **Journal of modern literature**. Bloomington, v. 35, n.1, p. 60-78, 2011. Disponível em: < http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_modern_literature/v035/35.1.root.html >. Acesso em: 21 nov. 2012.

RYLE, Martin. Anosognosia, or the political unconscious: limits of vision in Ian McEwan's Saturday. **Criticism**. Detroit, v. 52, n. 1, p. 25-40, 2010. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/criticism/v052/52.1.ryle.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

POÉTICA E RETÓRICA NAS *HEROIDES* DE OVÍDIO: ANÁLISE DA EPÍSTOLA I “DE PENÉLOPE A ULISSES”

Jaqueline Vansan
M-PG- FCLAr/UNESP, CAPES
jaque.vansan@yahoo.com.br
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (FCLAr/UNESP)

Epistulae Heroidum

Considerado um dos poetas mais versáteis e prolíficos de seu tempo, Ovídio legou-nos uma obra que abarca desde elegias que cantam o amor ou lamentam o exílio a poemas de caráter etiológico. Em meio aos primeiros escritos do autor encontram-se as **Heroides**, coleção formada por 21 poemas em formato epistolar, escritos em dísticos elegíacos, tradicionalmente dividida em duas séries: a primeira, formada por 15 poemas, constitui-se de correspondências nas quais heroínas lendárias, como Penélope, Ariadne, Fedra e Dido, remetem súplicas ou lamentos aos amados distantes; já a segunda, contendo seis poemas, são trocas de cartas entre célebres casais do mito: Páris e Helena, Leandro e Hero, Acôncio e Cidipe.

Embora a obra não escape a críticas negativas, tais como a monotonia provocada pelo tema aparentemente único ou a influência excessiva de exercícios praticados nas escolas de Retórica da época de Ovídio, na composição dos poemas (BRANDÃO *in* VERGNA, 1975; VEGA, 1994), é possível afirmar que as *Heroides* sobressaem dentro da produção literária ovidiana pela originalidade com que seu gênero se estrutura, tendo como base tanto a epistolografia, como a elegia. O próprio autor, referindo-se a coleção de epístolas, anuncia ter criado um gênero novo, nos versos 345 e 346 do terceiro livro da *Arte de amar: uel tibi composita cantetur Epistula uoce, ignotum hoc aliis ille nouauit opus*⁵⁹.

Conforme asseguram Vega (1994, p. 13) e Conte (1999, p. 347) não há, de fato, um modelo anterior às **Heroides** de uma coleção de epístolas com temática amorosa. Não se pode afirmar, porém, que Ovídio foi o pioneiro no uso do formato epistolar como meio de expressão para a elegia, Knox (*in* OVÍDIO, 200, p.17) assim como Conte (1999, p. 347) estabelecem como possível antecedente da obra ovidiana a terceira elegia do livro IV de Propércio, poema no qual uma mulher

⁵⁹ Ou que tu cantes uma Epístola com voz adequada. Esse gênero, desconhecido pelos demais, que ele (Ovídio) inventou (tradução nossa).

chamada Aretusa escreve a seu amado Lícotas, um soldado que se encontrava em distante campanha militar.

Para Néraudau (2007, p. 12-13), ainda que o poeta de Sulmona não possa reivindicar a criação do gênero, pois além de Propércio, Catulo teria anteriormente praticado esse tipo de texto nos poemas 68, no qual escreve uma carta em dísticos elegíacos para seu amigo Mânlio, e no 32, em que reproduz um bilhete erótico a uma amante com quem quer se encontrar, ele torna-se ímpar ao escolher as missivistas, visto que “nenhuma carta fictícia, que falasse de amor e fosse escrita por uma heroína de fábula, parece ter sido concebida por um poeta alexandrino”

Fulkerson (2009, p. 8) e Vega (1994, p. 13), por fim, chamam a atenção para os sentidos de “renovação” ou “adaptação”, e não somente o de “invenção”, que o verbo latino *nouavit* presente no já citado verso da **Arte de Amar** pode encerrar, termos que apontam para a ideia de originalidade do texto. Conforme a primeira estudiosa (2009, p.81), Ovídio parece estar requerendo, como muitos autores latinos faziam, ser o inventor de uma forma literária romana, que antes era somente conhecida na Grécia. A segunda (1994, p. 13), por sua vez, afirma que é possível falar em originalidade nas **Heroides**, pois, da mesma forma como acontece na elegia erótica latina, as epístolas das heroínas configuram-se como um mosaico de elementos provenientes tanto da tradição literária (como por exemplo, tradição epistolar, lírica grega, poesia helenística e elegia amorosa) como de exercícios retóricos. A estudiosa espanhola (1994, p. 14) acredita, ademais, que as **Heroides** devem sua existência, sobretudo, aos *Amores*, porquanto realizam em forma de epístolas elegíacas os códigos poéticos desenvolvidos naquela obra.

A retórica, ainda que, como já mencionado, seja tomada como expediente negativo, com a justificativa de conceder certa invariabilidade aos poemas, é, indubitavelmente, um traço distintivo a se destacar quando se fala da composição das epístolas das heroínas. Parte da educação de Ovídio, como ocorria a todos os romanos de classe alta na época de Augusto, os exercícios declamatórios praticados nas escolas de oratória serviram de inspiração para a criação das cartas das heroínas. A primeira série de poemas, nesse sentido, teria por influência tanto a *suasoria*, tipo de discurso persuasivo endereçado a uma personagem mítica ou histórica, com intuito de convencê-la a tomar partido em um ponto específico de uma ação; como a *ethopeia*, exercício retórico em que o estudante assumia o papel de um personagem célebre, que se encontrava em uma situação singular e desenvolvia um discurso condizente com a personalidade do orador (VOLK, 2010, p. 68). Já as epístolas duplas, além da *etopheia*, contavam também com o influxo das *controuersias*, espécie debate sobre um caso hipotético (VEGA, 1994, p. 15; KENNEY, 1996, p. 2). Vê-se, portanto, que a escrita praticada nas **Heroides** deve muito à retórica antiga, mas como afirma Vega (1994, p. 14),

seu uso liga-se diretamente ao estilo ovidiano, que ao contrário da mencionada acusação de monotonia, é marcado pela variedade e se utiliza de todos os registros e tons para alcançar maior diversidade e versatilidade possíveis.

Outro elemento constitutivo das cartas das heroínas que vale ser destacado é o uso da matéria mitológica. Como informa Kennedy (1989, 466), diverso ao que ocorre na **Arte de amar e nos Remédios de amor**, nos quais os mitos e lendas serviam como exemplos narrativos, nas **Heroides** “o material é extraído inteiramente dessa esfera”. A obra, nesse sentido, poderia ser vista, não apenas como poesia importante por si própria, mas também como precursora da obra-prima de Ovídio, as **Metamorfoses**.

Conforme concebe Volk (2010, p. 56-57), todavia, enquanto no *carmem perpetuum* o principal interesse reside na capacidade narrativa que o encadeamento de mitos proporciona, nas **Heroides**, cujo formato epistolar consolida a escrita no momento presente, as histórias mitológicas são contadas por meio de *flashbacks* de acontecimentos recentes e alusões à eventos futuros.

Destaca-se, além disso, a abordagem intertextual com a qual o mito é tomado nas cartas das heroínas. Diferente do processo de imitação ou alusão desenvolvido habitualmente nos textos que tratavam desse assunto na poesia latina, Ovídio não recria suas heroínas por meio do material disponível na tradição, mas trabalha com os caracteres já delineados na literatura de autores precedentes (KNOX, 2000, p. 18-19). Os poemas epistolares, nesse sentido, como observa Fulkerson (2009, p. 81), são notadamente intertextuais, dado que o entendimento *lato* das cartas estaria ligado ao conhecimento das diferentes versões dos mitos na forma como foram contados pelos autores que serviram de modelo.

O uso de fontes literárias, todavia, não significa imitação servil. Ainda de acordo com Fulkerson (2009, p. 82), a prática do poeta sulmonense, em geral, consistia em combinar as diversas contradições e versões diferentes do mito à matriz literária selecionada, fato que acabava por modificar substancialmente a história. Soma-se a isso, também, o interesse ovidiano em centrar-se nas partes infelizes da experiência amorosa, particularmente as que diziam respeito às mulheres (FULKERSON, 2009, p.81) e utilizar o mito como meio para falar sobre as relações e experiências humanas.

Vê-se com tudo isso, portanto, que, se em uma primeira leitura as **Heroides** transpareçam certa simplicidade ou, até mesmo, invariabilidade e monotonia, uma análise mais atenta é capaz de revelar toda a maestria com que Ovídio consegue manejar diferentes elementos, sejam eles

relacionados aos gêneros constitutivos da obra, à tradição mitológica ou à retórica. Ação que permitiu ao poeta vangloriar-se da novidade de seus poemas.

Epístola I: “De Penélope a Ulisses”

No poema de abertura das **Heroides**, Ovídio concede voz à Penélope, heroína que tem como origem a épica homérica **Odisseia**. Tradicionalmente considerada como símbolo da fidelidade conjugal, Penélope viu-se apartada de seu marido Ulisses (ou Odisseu), com quem casara havia pouco, por conta da guerra de Tróia. O rei de Ítaca, conhecido por sua eloquência e astúcia, ainda que tenha simulado insensatez, tentado evitar tomar parte no conflito, para não abandonar sua esposa e o filho Telêmaco, recém-nascido, ao se ver sem escolha, parte para a batalha contra os troianos, na qual permanece por dez anos.

Depois de vencida a guerra, com ajuda de um artilho do próprio Ulisses - o afamado cavalo de Tróia - o marido de Penélope lança-se ao mar de volta a Ítaca, porém, enfrentando várias atribulações e a ira de Netuno, vaga durante mais dez anos até conseguir retornar ao seu reino, local onde encontrará a paz somente após expulsar os nobres que tentavam casar-se com sua esposa e apossar-se de seus domínios.

A epístola ovidiana, dessa forma, centra-se no sofrimento de Penélope afastada de Odisseu e, ao longo dos 116 versos, a heroína esforça-se para convencer o amado a retornar à pátria, a reassumir seu posto de marido e pai e a restaurar a tranquilidade da cidade de Ítaca.

De acordo com Knox (2003, p. 86), essa primeira epístola é programática, pois funciona como uma espécie de introdução a toda a coleção das **Heroides**, ao exemplificar os temas principais e a maneira de tratamento dos poemas que a seguem. Para o estudioso (2003, p. 86), a escolha da épica homérica como modelo para a abordagem elegíaca logo no primeiro poema do conjunto deve ser considerada, ainda, como uma afirmação implícita dos princípios literários que o autor cultivava.

O professor especialista em literatura greco-latina (2003, p. 86) afirma, além disso, que o referido poema ovidiano é o exemplo remanescente mais antigo da tendência de romantizar a história do retorno de Ulisses para Penélope e, ainda que Ovídio não tenha sido o primeiro a interpretar a **Odisseia** como uma história de amor, foi o primeiro a representar os eventos presentes na épica homérica a partir do ponto de vista feminino, alçando a esposa do herói a uma posição mais além do que a do simples paradigma de fidelidade a que estava tradicionalmente ligada.

Dessa forma, a epístola de Penélope não é simplesmente um lamento prolongado por sua situação. Sustentando a ficção de que se trata de uma carta real, mais do que em qualquer outro poema epistolar da coleção, a Penélope ovidiana almeja persuadir o marido a voltar, com a censura implícita de que o ato depende exclusivamente do desejo de Ulisses. O tom de reprovação mantém-se em toda epístola por meio da sofisticada inter-relação de referências com o texto da **Odisseia**, com as quais o leitor de Ovídio pode confrontar os fatos expostos por Penélope (KNOX, 2003, p. 86 e 87).

Voltando-se para aquilo que pode ser depreendido por meio da leitura do conteúdo do poema epistolar, temos que o momento imaginado para a composição da epístola e, conseqüentemente, retratado por ela, situa-se entre o fim da guerra de Tróia e o retorno dos gregos a seus lares, como demarcado pelos versos 3-4⁶⁰ e 25-26⁶¹. Entretanto, três referências à missão de Telêmaco em Pilos e Esparta (v. 37-38⁶²; 63-65⁶³; 99-100⁶⁴), a fim de obter notícias do pai desaparecido, fixa a escritura da carta após a conversa entre Penélope e o filho, a qual, na *Odisseia* (XVII, 107-165), ocorre no dia anterior ao assassinato dos invasores do palácio de Ulisses (KNOX, 2003, p. 87).

Em relação à disposição adotada pela epístola, segundo Vega (1994, p. 27), os versos 1-4 funcionam como introdução, na qual se expõe a situação e finalidade da carta; os versos 5-10, por sua vez, compreendem a queixa de Penélope pela separação de Ulisses; os versos 11-78 mostram o estado psíquico da heroína por meio de três partes narrativas: a primeira é o tempo da guerra de Tróia (vv. 13-22), a segunda, o tempo posterior à guerra e a volta dos gregos (vv.23-46) e a terceira, os esforços de Penélope para obter notícias do amado (vv.59-66); os versos 79-106 ocupam-se da narração dos acontecimentos do palácio; e, por fim, nos versos 107 -116 há a *cohortatio*, isto é, o pedido de retorno a Ulisses, que faz falta a seu reino.

A título de exemplo, observemos nos dez primeiros versos da epístola algumas das características de sua construção poética particular e do trabalho expressivo com a linguagem:

⁶⁰ Troiã iacēt cērtē, Dānāis īnvīsā pūēllīs;/vīx Priāmūs tāntī | tōtāquē Troiā fūit.[Tróia, odiada pelas jovens daânaas, certamente, está destruída;/Com custo Príamo e toda Tróia pereceu por preço tão alto]

⁶¹ Ārgōlicī rēdiērē dūcēs; āltāriā fūmānt;/ pōnītūr ād pātrīōs | bārbārā praēdā dēōs.[Os generais argólicos retornaram; os altares fumegam;/Os despojos bárbaros são postos junto aos deuses pátrios.]

⁶² Ōmnīā nāmquē tūō sēnīōr tē quāērērē mīssō/ rēttūlērāt nātō Nēstōr, āt īllē mīhī. [E, de fato, o já velho Nestor havia reproduzido todos esses fatos ao teu filho./Enviado para te procurar, por outra parte, ele [relatou] a mim.]

⁶³ Nōs Pylōn, āntīquī Nēlēiā Nēstōrīs ārvā,/mīsīmūs, īncērtā ēst | fāmā rēmīssā Pylō./Mīsīmūs ēt Spārtēn; Spārtē quōquē nēsciā vēri.[Nós enviamos a Pilos, campos Neleus do velho Nestor,/fama incerta foi remetida por Pilos/E enviamos a Esparta: também Esparta estava desconhecida da verdade.]

⁶⁴ Īllē pēr īnsīdiās paēne ēst mīhī nūpēr ādēptūs,/dūm pārāt īnvītīs | ōmnībūs īrē Pylōn.[Ele [Telêmaco] há pouco, por ardis, quase foi subtraído de mim./Enquanto prepara-se, contra a vontade de todos, para ir a Pilos.]

Heroides, I, 1-10 ⁶⁵

1 *Hāec tuā Pēnēlōpē lēntō tībī mīttīt, Ūlīxē;*
2 *nīl mīhī rēscrībās || āttāmēn;īpsē uēnī.*
3 *Troīā iācēt cērtē, Dānāīs īnuīsā pūēllīs;*
4 *uīx Priāmūs tāntī || tōtāquē Troīā fūīt.*
5 *Ō | ūtīnām tūm, cūm Lācēdaēmōnā clāssē pētēbāt,*
6 *ōbrūtūs īnsānīs || ēssēt ādūltēr āquīs!*
7 *nōn ēgō dēsērtō iācūssēm frīgīdā lēctō,*
8 *nōn quērērēr tārđōs || īrē rēlīctā dīēs,*
9 *nēc mīhī quaērēntī spātīōsām fāllērē nōctēm*
10 *lāssārēt vīdūās || pēndūlā tēlā mānūs.*

Tradução “de serviço” ⁶⁶

1 Tua Penélope envia-te esta missiva, vagaroso Ulisses
2 Não me respondas, contudo; vem em pessoa.
3 Tróia, certamente, está destruída, odiada pelas jovens dânaas
4 Com custo Príamo e toda Tróia pereceu por preço tão alto
5 Ó! oxalá, naquele momento em que dirigia-se com a esquadra
[Lacedemônia,
6 o adúltero tivesse sido enterrado por águas furiosas!
7 Eu não jazeria, fria, em um leito deserto;
8 Não lamentaria, abandonada, a lenta passagem dos dias
9 E, procurando enganar a longa noite, não
10 fatigaria minhas mãos viúvas no tecido pendente.

Importante ressaltar, antes de tudo, que o trecho selecionado, assim como todas as epístolas que integram as **Heroides**, é composto partir de dísticos elegíacos, estrofe formada por um hexâmetro (verso de seis pés) e um pentâmetro (verso de cinco pés), configuração poética própria das obras amorosas que constituem o que estudiosos denominaram como Elegia Romana (CARDOSO, 1984, p. 26).

Como não poderia deixar de ser, o primeiro dístico, além de explicitar a finalidade da carta, serve também como espaço para a instauração da situação epistolar. Dessa forma, no hexâmetro inicial nomeia-se o remetente, Penélope, e evoca-se o destinatário, Ulisses; ao passo que, no pentâmetro que se segue, apresenta-se o motivo que acarretou o envio da correspondência: a fiel esposa roga ao marido, há muito tempo errante, que volte para o lar. A queixa de Penélope, nesse par de versos, afigura-se, além disso, como tipicamente elegíaca, uma vez que reclama da separação que há entre ela e seu amante. A escolha do adjetivo latino “*lento*” (v. 1) para caracterizar e recriminar Ulisses, mesmo que de forma branda, não só se refere à lentidão do soberano de Ítaca,

⁶⁵ A edição do texto latino aqui utilizado foi retirada de: OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

⁶⁶ A tradução aqui apresentada, de nossa autoria, é assim denominada por não ter pretensão literária e poética. Procurou-se, apenas, fornecer o conteúdo dos versos latinos em língua portuguesa.

mas também, como sugere Vega (1994, p. 27), à insensibilidade e frieza amorosa ou, na visão de Knox (2003, p. 88), à longa demora do amante grego para voltar ao lar, o que faz do adjetivo elemento da linguagem admonitória utilizada pelos elegíacos para acusar a parte do casal menos comprometida com o relacionamento.

Os versos 3 a 10, por sua vez, trazem uma pequena contextualização do momento presente (v. 3-4), com a imagem do fim da guerra de Tróia; rememoram a causa que desencadeou o conflito entre gregos e troianos (v. 5-6), ao evocar a figura do adúltero Páris; e antecipam alguns dos sacrifícios e angústias suportados por Penélope (v.7-10), na tentativa de captar a atenção e a benevolência do destinatário.

Importante destacar, nessa passagem, o encadeamento harmônico de diversas figuras retóricas e o trabalho com a linguagem, responsáveis por elevar o estilo do poema e tornar a argumentação mais eficaz. No dístico formado pelos versos 3 e 4, para conceder mais vigor à mensagem, o fim da guerra de Tróia é representado metonimicamente pela imagem da cidade em ruínas (*Troia iacet/ Troia fuit*) e pela morte de Príamo (*Priamus [...] fuit*), soberano do local. No quarto verso, inclusive, nota-se o destino da cidade de Ílio ligado expressivamente pelo uso de um único verbo (*fuit*), conjugado na terceira pessoa do singular, para se referir a ambos (Tróia e Príamo). Também no verso 4, há a presença da aliteração da consoante oclusiva /t/ (*tanti totaque Troia*), iniciada, de forma bastante significativa, logo após a menção à Príamo no verso, como forma de evocar o desmoronamento do sítio de Tróia. Já quando se observa a relação entre os versos que formam o dístico em questão, nota-se um paralelismo sintático, engendrado por substantivo próprio seguido de verbo, entre o começo do verso 3 (*Troia iacet*) e o fim do verso 4 (*Troia fuit*), tal recurso, além de contribuir para o andamento rítmico do poema, ainda reitera a imagem do fim do ciclo vital da cidade troiana.

Já no dístico constituído pelos versos 5 e 6, a autora da epístola imprecisa, contra Páris, nomeado indiretamente, no sexto verso, por meio da antonomásia *adulter* (adúltero), raptor de Helena, bela esposa de Menelau, rei de Esparta, e, conseqüentemente, responsável pelo motivo desencadeador do grande conflito entre gregos e troianos, desejando-lhe um destino funesto. Chama a atenção, no sexto verso, o arranjo das palavras, que, aproveitando-se da liberdade que o sistema declinatório concede a sintaxe latina, simula graficamente a mensagem expressa pelo enunciado. Assim, o desejo de ver o culpado pela guerra tragado por águas agitadas é realizado no interior do verso ao se posicionar o substantivo *adulter* (adúltero) entre o substantivo *aquis* (águas) e o adjetivo que o qualifica, *insanis* (furiosas).

Ao descrever as provações e dissabores que precisa suportar por conta da ausência do marido, no par de dísticos formados pelos versos 7 a 10, Penélope recorre a uma série de orações negativas. A preferência pelo uso dessa construção sintática, nesse caso, mais do que estar em consonância com o quadro hipotético de paz entre Grécia e Tróia, desenhado nos versos anteriores, intensifica e valoriza as ações enumeradas, adicionando, conseqüentemente, força à argumentação. Ademais, a repetição de advérbios de negação no início dos versos 7, 8 e 9, funciona como mais um fator de intensificação do sentido, além de contribuir, evidentemente, para a manutenção do ritmo a essa passagem do poema.

No sétimo verso, especificamente, destaca-se a presença da hipálage, figura que promove o deslocamento do adjetivo “*deserto*” (solitário) da sua posição sintática esperada, ao torná-lo determinante substantivo “*lecto*” (leito), e não referir-se a quem, na realidade encontra-se só, isto é a ocupante do leito. Cria-se, com esse recurso uma “percepção globalizante do que está sendo narrado” (FIORIN, 2014, p. 66), no intuito de salientar a solidão suportada pela personagem.

A alusão à célebre artimanha de Penélope, nos versos oitavo e nono, por sua vez, constrói-se por meio de uma imagem metonímica, cujo objetivo principal é focalizar com maior vivacidade a mão da solitária esposa do soberano de Ítaca ocupada com a tessitura da mortalha para Laerte, e que, portanto, simbolicamente, não pode ser cedida a nenhum dos ávidos pretendes ao posto de novo esposo e governante do local. Ademais, a escolha dos adjetivos “*uiduas*” (viúvas) e “*spatiosam*” (longas), no verso 8, para caracterizar mãos e noite respectivamente servem como motivos que mantém viva a queixa da autora da epístola.

Com essa pequena amostra, em suma, procurou-se mostrar algumas das características que tornam as **Heroides** singular dentro da obra poética de Ovídio. Coleção de poemas que une o gênero elegíaco ao epistolar, além de contar com características provenientes da retórica e um fértil aparato mitológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO, Z. A. **As elegias de Propércio**: temática e composição. São Paulo: USP, 1984.

CONTE, G.B. **Latin Literature**: A History. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

FIORIN, J. L. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FULKERSON, L. The Heroides: Female Elegy? In: KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

KENNEDY, E. J. Ovidio. In: CLAUSEN, W e KENNEDY, E. J. (Eds.) **Historia de la literatura clásica** (Cambridge University). Madrid: Gredos, 1989.

KNOX, P. Introduction. In: OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

NÉRAUDAU, J. P. Prefácio. In: OVÍDIO. **Cartas de amor: As Heroides**. Tradução: Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007.

OVIDE. **Héroïdes**. Paris: Les belles lettres, 1989.

VEGA, A. P. Introducción. In: OVÍDIO. **Carta de las heroínas; Ibis**. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

VERGNA, W. **Heroides: A concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio**. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

VOLK, K. **Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2010

MARQUESA DE ALORNA E A TRADUÇÃO NO ARCADISMO: CARM. 1.11 DE HORÁCIO

Joana Junqueira Borges
D-PG- FCLAr/UNESP, CAPES
joana.jb@gmail.com

Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (FCLAr/UNESP)

O Arcadismo em Portugal teve seu início com a publicação, em 1748, da **Arte Poética, ou regras da verdadeira poesia** (SARAIVA, 1985, p.637), de Francisco José Freire, que ficou mais conhecido pelo seu pseudônimo árcade Cândido Lusitano, ainda que a Arcádia Lusitana, clube de poetas que se reuniam para discutir e “corrigir” poemas, só tenha sido fundada cerca de oito anos depois.

A Arcádia Lusitana ou Ulissiponense teorizou e apresentou as tendências estéticas e temáticas do neoclassicismo em Portugal. A questão é que se tratava de um clube bastante exigente com seus sócios, uma vez que para fazer parte o poeta teria que apresentar sua obra e simplesmente acatar as sugestões decididas nas reuniões. Dessa forma, poetas como Filinto Elísio, José Basílio da Gama e Silva Alvarenga deixaram o clube, fundando a Nova Arcádia (*idem*, p.639).

Porém a duração do grupo formado pelos dissidentes da Arcádia Lusitana também não teve longa duração, devido a discórdias. No entanto, vale salientarmos que mesmo com a dissociação desses grupos, poetas como Filinto Elísio, Bocage, Agostinho de Macedo e a própria Marquesa de Alorna, que será apresentada no presente trabalho, não se livraram das questões que eram caras aos árcades (*id.* p.642).

Inserir-se assim a Marquesa de Alorna no contexto do Arcadismo Lusitano e da mesma maneira a importância da **Arte Poética** de Horácio para essa escola literária, que prezava tanto o gosto dos clássicos, mas especialmente seu comedimento, equilíbrio e racionalidade, tão caros aos clássicos.

A teorização do arcadismo em Portugal deriva de uma longa linhagem de poéticas clássicas que entronca em Aristóteles e abrange os preceptistas antigos (Longino, Horácio, Quintiliano, etc.) os do Humanismo quinhentista (Castelvetro, Robortello, Vóssio, Escalígero) e sobretudo os modernos franceses e italianos (Boileau, Dacieux, Le Bossu, Rapin, Fontenelle, Marmontel, Voltaire; Muratori, Gravina, Nisiely, etc) incluindo Pope e sobretudo Luzán (SARAIVA, 1985, p.642).

A Marquesa de Alorna foi D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, a Marquesa de Alorna (1750-1839), uma poetisa que participou ativamente da cena literária do Arcadismo português, tendo inclusive realizado uma tradução em versos para a **Arte poética** de Horácio. Por conta de querelas políticas envolvendo sua família, acusada de tentar usurpar o trono português, D. Leonor foi enclausurada aos oito anos no convento de São Félix, em Chelas, junto com sua mãe e sua irmã, enquanto seu pai e seu irmão ficaram presos no forte da Junqueira. Ela passou dezoito anos de sua vida reclusa, mas nesse lugar ela pôde dedicar-se aos estudos e participar dos outeiros poéticos do convento. Foi nesses encontros poéticos que conheceu Filinto Elísio, um dos maiores nomes do Arcadismo Lusitano, que a inseriu e lhe permitiu que fizesse também parte desse movimento. Além disso, é através dessas festividades e do contato com Filinto Elísio que a Marquesa de Alorna, mesmo reclusa, conseguiu ler a poesia que circulava na época e também fazer sua poesia circular no cenário lusitano.

Por sua vez, o autor da obra que a Marquesa traduziu foi Quinto Horácio Flaco, ou simplesmente Horácio, poeta romano do século I a.C. com ampla produção poética, seja lírica, seja epistolar ou satírica. O poeta de Venússia foi um dos autores a frequentar o círculo literário de Mecenas, além de ter as graças de Augusto. Sua obra **Arte poética** ou **Epístola aos Pisões** (*Ars Poetica* ou *Epistula ad Pisones*) foi amplamente lida, divulgada, traduzida e anotada em nossas letras, em especial no século XVIII e início do XIX, quando esteve em voga em Portugal e aqui no Brasil o Arcadismo, escola literária que bebia diretamente das fontes clássicas. A retomada dos versos de Horácio no Arcadismo se dá tanto em sua poesia quanto em suas teorizações, presentes, especialmente, na **Arte poética**.

A temática do *carpe diem* é a mais difundida e conhecida do Arcadismo em língua portuguesa, sendo explorada tanto em Portugal, quanto aqui no Brasil, por poetas como Tomás Antônio Gonzaga e sua Marília de Dirceu. Esse lugar-comum da lírica árcade tem lugar justamente na poesia horaciana, mais especificamente no *Carm.* 1, 11, que além de inspirar os poetas dessa escola literária, foi vastamente traduzido e imitado.

Aqui veremos a tradução da Marquesa de Alorna para esses versos, além de breves comparações com outras traduções da época, como a de Filinto Elísio e a de Elpino Duriense.

1.11

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati.
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,*

*quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi
spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem quam minimum credula postero.*

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado,
Leuconoé, nem recorras aos números babilônios. Tão melhor é suportar o que será!
Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita
o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço
breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo
invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã.⁶⁷

Marquesa de Alorna (1820)

A HENRIQUETA, MINHA FILHA

Não procures saber, querida Irene,
Se a mim, se a ti, os Deuses concederam
Da vida um termo próximo ou distante:
Não convém tal exame.
Não indagues os cálculos incertos
Que produzem horóscopos confusos;
Melhor será sofrer que descobri-los:
O que vier aceita.
Ou nos dê Jove invernos numerosos,
Ou neste, que do Tejo açouta as águas,
Átropos corte o fio a nossos dias,
Recear é fraqueza.
Gosta os frutos da Quinta do Descanso:
Para longa esperança o espaço é breve;
A idade foge enquanto discorremos:
Aproveita os momentos.
Submete o fado à tua independência,
Une à lira suave a voz celeste,
Doira as horas que tens, vive bem hoje,
No porvir não te fies
(ALORNA *apud* ACHCAR, 1994, p.115-6)

A tradução dos oito versos latinos, em asclepiadeu maior, da poesia de Horácio é realizada pela Marquesa de Alorna em 20 versos, divididos em cinco estrofes de quatro versos, sendo três deles decassílabos e um, que encerra a estrofe, com seis sílabas poéticas. Daí já podemos perceber o

⁶⁷ Apresentamos aqui a tradução literal realizada pelo Prof. Francisco Achcar em *Lírica e Lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, 1994, p.88.

alongamento de seu texto em relação ao latino, o que se dá, em parte pela repetição de vocábulos e sentidos, o que poderia ser uma clarificação do conteúdo do texto latino acaba se transformando em redundância na tradução da Marquesa. Essa redundância também é marcada pelo excesso de verbos no imperativo, que procuram acentuar o tom de aconselhamento do poema.

Por ser uma língua de caso, o latim tem uma maior liberdade para a distribuição das palavras no verso, e os poetas se valem desse artifício para atribuir significado e valor para essa colocação vocabular. O poema de Horácio que analisamos aqui é um bom exemplo para observarmos como isso se dá. No primeiro verso podemos verificar que a língua permite que se coloquem os pronomes (“a mim e a ti”) no primeiro verso e o complemento, que dará sentido a eles, no segundo (“o fim que os deuses tenham dado”). Esses versos são especialmente significativos, pois Horácio está justamente aconselhando isso à Leucônoe, que não procure saber qual será seu fim, dessa maneira o “fim que os deuses lhe reservaram” só são revelados no segundo verso, afastando o objeto da curiosidade.

Já na tradução da ode pela Marquesa verifica-se que ela também deixa para o terceiro verso de sua estrofe a revelação do “não procures saber”, mas diferentemente do latim isso se dá pela sua construção de frase, com inversões, não por *enjambements*.

Por outro lado, a tradutora já apresenta sua interlocutora no primeiro verso “querida Irene”, já em Horácio, *Leuconoe* aparece somente no segundo verso e sem a adjetivação. Além disso, nessa primeira estrofe notamos que a Marquesa de Alorna se vale de acréscimos como “da vida um termo”, para traduzir “fim”, e “próximo ou distante”, que explicam e alongam o texto latino.

O parêntese feito por Horácio, *scire nefas* (“é ímpio saber”), que se refere à vontade das pessoas de quererem saber quando e como será o fim de suas vidas, é apresentado na tradução da Marquesa com destaque, uma vez que, diferente dos outros três versos da estrofe, que são decassílabos, este possui seis sílabas métricas. A impressão que se tem pela estruturação deste último verso, apresentado assim, é que ele pretende resumir o conselho que é apresentado na estrofe que encerra, como será visto adiante.

Em sua tradução para o segundo verso, a Marquesa reutiliza a noção do verbo inicial do texto latino *quaesieris* (indagues), omitindo a noção de *temptaris* (exortar, recorrer). A tradução ainda oculta *Babylonios numeros* (“números babilônios”), que remete a métodos de adivinhação, provavelmente por conta do sentido, pois o uso de “números babilônios”⁶⁸ em seu tempo perdera o

⁶⁸ Cf. Francisco Achcar, 1994, p.88. O autor apresenta um breve e cuidado panorama do que seriam os *Babylonios numeros*, ou cálculo dos caldeus, para os antigos romanos, destacando que na idade de Augusto houve preocupações

sentido, muito embora ela preserve “cálculos incertos [...] / Que produzem horóscopos confusos”, ou seja, ela alonga seu texto para explicar de que se tratam esses versos, que condenam o uso de adivinhações ou predições.

Por outro lado a Marquesa de Alorna traduz a comparação *ut melius, quidquid erit, pati* (“tão melhor é suportar o que será”) de modo mais literal, por “Melhor será sofrer que descobri-los”, ou seja, melhor vivermos do que prever os horóscopos. O sentido do verso latino se conclui no verso final, que resume “o que vier aceita”.

Se a Marquesa procurou atenuar as referências na estrofe anterior, excluindo de sua versão os “números babilônios”, em sua terceira estrofe ela apresenta Jove, que é um vocábulo mais latinizante, embora em latim esteja *Iuppiter*. E acrescenta “Átropos”, uma das três Moiras, que na mitologia greco-romana são as responsáveis por cortar o fio da vida de todos os seres vivos.

Ainda que a Marquesa latinize o texto em certa medida, em contrapartida ela substitui o “mar Tirreno” pelo “Tejo”, que é muito mais íntimo dos portugueses do que o mar da costa italiana. Observa-se que não há alteração de sentido, há, inclusive, na assonância em /a/ e no subir e descer da alternância das semivogais /w/ (áçoutáságuás), uma remarcação do sentido das ondas que castigam as águas do rio durante o inverno.

O verso que resume a terceira estrofe configura um acréscimo, uma vez que não há nem a presença do verbo “reçar” nem do substantivo “fraqueza”, ou ainda da noção que está expressa nesse verso.

No texto latino, o sexto verso traz *sapias, vina liques et spatio brevi* (“que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve”). Pode-se observar que a aliteração do /s/ remete ao sentido de liquefazer e coar o vinho. Por outro lado a tradução da Marquesa não faz referência a essa bebida, aconselhando sua filha a gozar “os frutos da Quinta do Descanso”, que poderiam muito bem ser uvas, mas a referência parece perdida.

A Marquesa não mantém o *enjambement* do texto latino ao falar da idade fugidia (*invida/aetas*), mas traduz seu sentido “a idade foge enquanto discorremos”. E o conselho do texto latino *spatio brevi/ spem longam reseces* que apresenta o sentido de cortar a longa esperança vivendo o momento, é traduzido em dois versos, no terceiro “Para longa esperança o espaço é breve” e no

com a prática astrológica, procurando coibi-la através de leis repressivas. Observa-se que a repressão não obteve muito sucesso, haja vista que ainda hoje essa prática é muito comum.

verso final desta quarta estrofe (“Aproveita os momentos”), que já apresenta o *topói* do *carpe diem*, tão característico de Horácio e do Arcadismo, em que se encontra a Marquesa.

Em latim, a presença de *aetas* (“tempo”) no penúltimo verso, isolado de sua oração, mostra como o tempo pode ser fugidivo, como pode “escapar” rapidamente sem que percebamos. No verso final do texto latino é significativo seu encerramento com *postero* (“amanhã”), aparecendo por último o “depois” no qual não se deve confiar.

A última estrofe é composta de diversas maneiras de se traduzir o *carpe diem*, uma vez que todos os versos e frases trazem a noção de aproveitar a vida no momento em que se vive, sem deixar as coisas para depois. O verso que fecha a estrofe traduz o sentido de *minimum credula postero*, fechando o poema da mesma maneira que Horácio o faz, ajudado por toda a carga do *carpe diem* aí presente.

Vale lembrarmos que Horácio, inserido no contexto epicurista e estóico, fala com uma mulher, a quem parece querer convencer a aproveitar o momento presente, não confiando no futuro. Já a Marquesa de Alorna se dirige à sua filha, ou seja, os conselhos de aproveitar a vida e o momento presente têm outro propósito, bem diferente do horaciano.

No entanto não podemos afirmar que a maneira pudica como a Marquesa de Alorna traduziu esse poema e a temática do *carpe diem* seja modelo de como o Arcadismo o fez, podemos observar contrariamente os poemas de Tomás Antônio Gonzaga, que procuram convencer Marília a se entregar ao amor.

Vale observarmos brevemente a tradução de Filinto Elísio e de Elpino Duriense, da mesma época e escola literária da Marquesa, para observarmos que eles são bem mais “econômicos” na quantidade de versos e nas explicações do texto latino, bem como não aportuguesam tanto o texto latino:

Filinto Elísio (1819)⁶⁹

Tu não trates (que é mau) saber, Leucônoe,
Que fim darão a mim, a ti os Deuses;
Nem inquiras as cifras Babilônias,
Por que melhor (qual for) sofrê-lo apures.
Ou já te outorgue Jove invernos largos,
Ou seja o derradeiro o que espedaça
Agora o mar Tirreno nos fronteiros

⁶⁹ Essa data é a da publicação de suas *Obras Completas*, não se encontrou a data da tradução.

Carcomidos penhascos. - Vinho coa:
Encurta em tracto breve ampla ‘sperança.
Foge, enquanto falamos, a invejosa
Idade. O dia de hoje colhe, e a mínima
No dia de amanhã confiança escoses.
(ELÍSIO *apud* ACHCAR, 1994, p.108-9)

De uma rápida leitura já observamos que Filinto é mais econômico, uma vez que acrescenta somente quatro versos em relação ao poema de Horácio (tem 12 enquanto o latino tem 8, e o da Marquesa tem 20). Além disso ele mantém do texto latino o nome da interlocutora, Leucônoe, bem como os “números babilônios”, sem explicá-los. Mantém também o *enjambement* entre “invejosa” e “idade”.

Elpino Duriense (1807)

Saber não cures (é vedado) os deuses
A ti qual termo, qual a mim marcaram,
Nem consultes, Leucônoe, os babilônios
Cálculos, por que assim melhor já sofras
Tudo quanto vier, ou te dê Jove
Muitos inversos, ou só este, que ora
O mar tirreno nas opostas rochas
Quebra. Tem siso, o vinho coa, e corta
Em vida breve as longas esperanças.
Ínvada [a] idade foge: colhe o dia,
Do de amanhã mui pouco confiando.
(DURIENSE *apud* ACHCAR, 1994, p.112)

Elpino Duriense é ainda mais econômico, acrescentando somente três versos em relação ao texto latino. Sua tradução também não se preocupa em lusitanizar ou adaptar o texto, uma vez que mantém “mar tirreno”, preserva “vinho”. Embora ele não faça o *enjambent* entre “ínvada” e “idade”, ele realiza outros muito significativos, como em “rochas” e “quebra”.

Com esses exemplos de traduções de um mesmo texto, realizado em uma mesma escola literária, conseguimos observar que o contexto influencia, mas que a Marquesa parece ter um modo de traduzir e lusitanizar seu texto bastante diversa da que Filinto Elísio e Elpino Duriense apresentam. Isso se dá pelas diferentes vertentes tradutórias presentes no Arcadismo em Portugal, uma mais literalista, encabeçada por Cândido Lusitano, e outra menos, por Bocage.

Para ilustrar melhor a maneira como Bocage entende a tradução, citaremos trechos de um poema satírico feito em resposta a José Agostinho Macedo - e um dos motivos para o fim da Arcádia Lusitana -, do qual podemos inferir que o poeta e tradutor defende que o texto de chegada deve ser ambientado ao contexto de chegada.

Verter com melodia, ardor, pureza
O metro peregrino em luso metro,
Dos idiotismos aplanando o estorvo,
De um, doutro idioma discernindo os génios,
O carácter do texto expor na glosa,
Próprio tornando, e natural o alheio, [...] (BOCAGE, 1864, p.264)

Pais (2005, p.4) observou, através de uma análise das traduções realizadas por Bocage, que este costuma também “imitar” o texto de partida no que diz respeito ao verso, utilizando-o, caso o texto de partida o tenha feito, ou realizando em prosa, caso seja assim a obra.

Por sua vez, a teoria de Cândido Lusitano para a tradução segue também sua teorização sobre a produção poética, calcada nos preceitos horacianos. Para ele

existem duas condições precisas para a boa tradução: fidelidade e carácter. Para ter fidelidade é preciso ciência e para ter carácter é preciso eloquência. Fidelidade seria “expressar (quanto for possível) sentença por sentença, e figura por figura, não acrescentando coisa que não se leia no original, e não menos tirando, ou mudando coisas que nele estejam”. O carácter, ou índole, obtém-se conservando na tradução “a mesma gala, o mesmo ar, nobreza e afetos, com que se exprime o texto, a cuja circunstância propriamente chamavam os Antigos *Cores*” (CORREA, 2002, p.20).

Dessa forma percebe-se que Cândido Lusitano faz parte da corrente que preza uma tradução mais literal. Ele defende ainda o uso do “verso solto”, ou seja, sem rima, argumentando que a rima é prejudicial à poesia, uma vez que “faz com que se usem ‘certos rodeios de expressões, e de vozes sem significação’, a rima é ‘causa de não se exprimir tudo o que se quer, e daquele modo, com que se queria dizer” (CORREA, 2002, p.22).

Assim, podemos afirmar que a tradução da Marquesa de Alorna segue a vertente tradutória bocagiana, em que se busca ambientar o texto de partida para o público e contexto da tradução. Por sua vez, Elpino Duriense e Filinto Elísio, a despeito de sua proximidade com a Marquesa de Alorna na vida pessoal, aproximam-se mais das teorizações defendidas por Cândido Lusitano, que espera que a tradução esteja mais próxima e fiel ao texto de partida.

Essa constatação, além de auxiliar no tipo de análise que será feita posteriormente com a tradução da Marquesa de Alorna para a **Arte poética**, nos mostra como uma mesma época, ou corrente literária, pode ser ampla, e abarcar diferentes pontos de vista sobre a tradução.

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOCAGE, **Poesias Selectas**. Ed. FERRAZ, J. S. da S. Porto: Livraria e Tipografia de F. G. da Fonseca, 1864.

CORREA, R. H. M. A. Cândido Lusitano e o Discurso Preliminar do Tradutor. In: **Terra roxa e outras terras**. Londrina, Vol. 1, 2002, pp.16-23.

HORÁCIO <<http://escamandro.wordpress.com/2012/06/08/horacios-na-ode-1-11-a-leuconoe/>>
Acesso em 26/08/2014

NISBET, R. G. M. e HUBBARD, M. **A commentary on Horace Odes, Book I**. Oxford: Clarendon Press, 2001.

PAIS, C. C. Bocage, tradutor. In: **O língua**: revista virtual sobre tradução. Lisboa: Instituto Camões, Centro Virtual Camões, nº 8, 2005.

SARAIVA, A. J. **História da literatura portuguesa**. Porto: Bloco Gráfico, 1985.

“INSTINTO DE NACIONALIDADE” NA POESIA BRASILEIRA SOB A VISÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

João Francisco Pereira Nunes Junqueira
D-PG- FCLAr/UNESP, CAPES
jfnjunqueira@yahoo.com.br
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (FCLAr/UNESP)

Introdução

O presente texto tem como principal objetivo resgatar o instinto de nacionalidade poético que surge no Brasil a partir, principalmente, do início do Romantismo. Como guia para este estudo foi usada a obra crítica do poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos **Do barroco ao modernismo**, de 1968 (que na 2ª edição de 1979 foi aumentada). A obra faz um panorama geral da poesia brasileira, desde o barroco até o quarto movimento modernista brasileiro, o concretismo. Portanto, o texto visa divulgar as idéias do crítico-poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos sobre o assunto, e assim prestar homenagem a este incansável historiador da nossa poesia brasileira.

Como a obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos visa, inicialmente, trabalhar apenas com a origem de uma poesia brasileira pura, muitos pontos foram deixados de lado, não pela importância, mas sim por não oferecerem vínculo direto com nossa proposta.

O título deste texto faz uma referência ao conhecido artigo de Machado de Assis “Instinto de Nacionalidade” (publicado n’**O Novo Mundo**, em 1873), portanto, queremos com isso marcar um elo entre os autores no que tange a tentativa de encarar a literatura brasileira em seus traços puramente nacionais. Enquanto Péricles Eugênio regressa às origens do nosso romantismo para comprovar os primeiros passos rumo à independência, Machado de Assis acredita que a independência estaria completa quando certos traços psicológicos genuinamente brasileiros se apresentassem naturalmente em nossos escritores, como afirma Machado de Assis no trecho abaixo:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1953, p. 135).

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) é um dos mentores da “Geração de 45” em São Paulo. O poeta estréia, em 1946, com a obra **Lamentação floral** (prêmio “Fábio Prado” da

Associação Brasileira de Escritores – secção São Paulo), outras obras poéticas do poeta são: **Sol sem tempo** (1953), **Lua de ontem** (1960), **Futuro** (1968) e **Noite da memória** (1988).

Além de poeta, Péricles Eugênio da Silva Ramos foi crítico e teórico da poesia. Entre seus trabalhos mais importantes podemos destacar, pelo menos, quatro obras: **O modernismo na poesia** (1950), **O amador de poemas** (1953), **O verso romântico e outros ensaios** (1959) e **Do barroco ao modernismo** (1968) – este último, vencedor do Prêmio Jabuti (1968). E o próprio poeta recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra literária (1986). Voltando à obra **Do barroco ao modernismo**, podemos destacá-la como a principal de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Nesta obra, como afirmamos acima, o poeta traz à tona um panorama crítico, desde o barroco ao modernismo da poesia brasileira. Péricles Eugênio passa por vários âmbitos e escolas literárias pertencentes à poesia brasileira, transformando esta obra, portanto, em um interessante livro de formação para os estudantes de poesia.

A seguir, vamos apresentar dois pontos apresentados por Péricles Eugênio visando à independência literária brasileira: o primeiro seria via indianismo, com a publicação da nênia de Firmino Rodrigues Silva; o segundo ponto seria com a apresentação do que ele chama de poesia “africana” e que também abre caminho para uma poesia e literatura estritamente brasileira.

“Uma Nênia Famosa”

Segundo o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, o surgimento da independência literária brasileira teve seu nascimento com a fundação da Sociedade Filomática, em 1833. Esta sociedade era formada por estudantes do curso de Direito de São Paulo. E foi com a publicação da revista desta sociedade no mês de junho deste mesmo ano que podemos afirmar ser a “nacionalização” parte dos desejos de nossas letras. Ainda segundo o poeta, outros dois pontos importantes devem ser agregados a este evento: primeiro, a independência política do Brasil (1822), e, por conseqüência, o desejo de uma literatura também independente; segundo, e o mais importante, alguns escritores, entre eles, Almeida Garrett, em Portugal, e Ferdinand Denis, em França, já preconizavam aos poetas brasileiros a falta de interesse que estes despendiam em relação aos atrativos que os recursos do ambiente brasileiro poderiam gerar dentro de uma literatura autóctone. Para Garrett, como ilustração, Gonzaga não deveria transformar Marília em pastora, e sim, colocá-la à sombra das palmeiras e orná-la de flores de maracujá, ou com as cândidas “flores dos bagos do lustroso cafeeiro”.

Para estes autores, que desejavam uma “poesia americana”, isto era mais do que apenas liberdade literária, mas, sim, uma obra nacional, adversa à opressão. Estes objetivos eram o que

queriam os partidários da Sociedade Filomática, que no segundo número da revista declaravam os seguintes pontos em relação à “poesia americana”: “Quando (...) atendo a que nossas paisagens, os costumes de nossos camponeses, em uma palavra, a Natureza virgem d’América, inda oferecem quadros tão virgens como ela ao poeta que os quiser pintar; quando me lembro que o azulado Céu dos Trópicos ainda não foi cantado, que nem um só vate fez descansar seus amantes à sombra amena de nossas mangueiras, atrevo-me a esperar que nossa poesia, majestosa, rica, variada, e brilhante, como a natureza que a inspira, nada terá que invejar às cediças descrições Européias de Coridons e Tirsis deitados sempre debaixo de cansadas faias” (RAMOS, 1979, págs. 87-88).

A citação acima mostra muito bem os rumos críticos que as letras brasileiras começam a seguir, mas cabe ressaltar, que embora criticamente já houvesse esta demonstração de lucidez em favor de uma nova literatura nacional, nas obras em si foi muito difícil, mesmo para estes autores, livrarem-se de uma dicção que superasse o módulo arcádico. Como exemplo o poeta cita o jovem Francisco Bernardino Ribeiro (1815-1837), que em sua “Epístola” lemos as recomendações de que os “poetas fujam das formas portuguesas, deixando de parte sonetos, idílios, quadras, canções e bucólicas, para cultivarem o amor da Pátria, ‘ararem o campo da fantasia’ ou seguirem modelos até já românticos, como Byron e Garrett” (RAMOS, 1979, p. 88). Outros poetas como os irmãos Augusto (1811-1855) e João Salomé Queiroga (1810-1878) tiveram menos importância, tanto crítica quanto poeticamente, neste momento. Embora com sua importância crítica, a Sociedade Filomática apenas iria ver um trabalho pioneiro, de expressão definida, e, principalmente, de traços definitivamente românticos, com a morte de Francisco Bernardino Ribeiro. Na ocasião de sua morte foi escrito, por Firmino Rodrigues Silva, um epicédio (poema em que se chora ou se lamenta a morte de alguém) em homenagem ao “mestrinho” Francisco Bernardino. Este epicédio foi tão importante que Paulo Antônio do Vale, em seu **Parnaso Acadêmico Paulistano**, declara ser o epicédio a obra que abriu a nova escola nacional, ou seja, poesia romântica de cunho “americano”. Embora deva se dar a primazia de nossa expressão romântica ao senhor Gonçalves de Magalhães, em seu “Napoleão em Waterloo”, vale lembrar que esta obra é condoreira, como afirmou Manuel Bandeira, uma exceção na poesia fria e postiça de Magalhães. Poesia “americana”, de expressão romântica apenas com a composição de Firmino Rodrigues, que versa sobre tema americano, neste caso a cidade do Rio de Janeiro, na época chamada “Niterói”, que é antropomorfizada em uma formosa índia.

Além de Paulo Antônio do Vale, João Cardoso de Meneses e Sousa Junior, futuro Barão de Paranapiacaba, e um dos primeiros cultores do indianismo em nossa poesia, chegando a publicar um livro com poesias deste gênero em 1849, reconhecia Magalhães, em **A harpa gemedora**, como pai do romantismo no Brasil, mas por outro lado declarava que a escola indianista foi “iniciada entre

nós por Firmino Rodrigues da Silva na ‘Ode à morte de Francisco Bernardino Ribeiro’” (RAMOS, 1979, p. 89), e trabalhada posteriormente pelo autor dos **Timbiras**.

Dentre os testemunhos a favor de Firmino Rodrigues da Silva, está na lista o escritor que teve fama no gênero indianista, José de Alencar. O autor de **Iracema** e **Ubirajara** embora tenha se destacado na prosa, mesmo que escrito versos indianistas sem o brilho da sua prosa poética, por ocasião da polêmica sobre a **Confederação dos Tamoios**, poema épico de Gonçalves de Magalhães (1856), já salientava a existência, dentro das letras brasileiras, de “uma pequena nênia americana, uma flor que uma pena de escritor político fez desabrochar nos seus primeiros ensaios, e que para mim ficou como o verdadeiro tipo da poesia nacional; há aí o encanto da originalidade, e como um eco das vozes misteriosas de nossas florestas e de nossos bosques” (RAMOS, 1979, p. 89). Estas palavras de José de Alencar eram direcionadas a Firmino Rodrigues da Silva, e demonstra toda a simpatia de Alencar por um poeta “bissexto”, o que constitui para Péricles Eugênio o maior golpe de fortuna literária que um autor do quilate de Firmino Rodrigues poderia aspirar. Também para outro crítico brasileiro, Sílvio Romero, a nênia de Firmino Rodrigues tem lugar especial nas letras brasileiras, pois para o crítico o que temos é um produto *sui-generis*, ou seja, um espírito europeu seria incapaz de recriá-lo. Afirma Sílvio Romero que mesmo Gonçalves Dias já encontrara o seu caminho aberto. Sobre a biografia deste ilustre desconhecido, Firmino Rodrigues, Sílvio Romero a resume em quatro linhas: “Firmino Rodrigues Silva era fluminense, nasceu no ano de 1816. Estudou direito em São Paulo, formando-se em 1837. Atirou-se à política, foi jornalista de algum mérito, ainda que inferior a Justiniano da Rocha. Era conservador e acabou senador do Império” (RAMOS, 1979, p. 90). Os versos de Firmino Rodrigues foram escritos em São Paulo, 15 de setembro de 1837, segundo se observa na **Minerva Brasiliense**, vol. II, nº 18, que os reproduz nas páginas 558-560. Segue um trecho do poema retirado da obra **História da literatura brasileira** de Sílvio Romero:

Nênia (celebra o falecimento de Bernardino Ribeiro, 15/09/1837)

[...]
- Marchai avante, prole de esperança,
À glória, à glória que o futuro é nosso...
Mas que é dele? não vai na vossa frente...
Oh! que é feito do rei da mocidade,
Tupá, Tupá, ó númen de meus pais?
Qual majestoso Chimborazo esbelto,
Alcantilado colo dentre os picos
Dos desvairados Andes, oh! meu filho,
Em meio dessas turmas avultadas.
[...]

Oh! meu filho,

Inda canta a araponga, e o rio volve
Na ruiva areia a lóbrega corrente;
Inda retouca a laranjeira a coma
Verde-negra de flores alvejantes,
E tu já não existes! – Sol brilhante,
Númen de meus pais, que é do meu filho?
Ó Tupá, ó Tupá, que mal te hei feito?
Primeiro volverão séculos e séculos
Que outra palmeira tão gentil se ostente
Nestas florestas altas, gigantescas!
A tempestade se erguerá bramindo
Nessa dos Órgãos serrania imensa,
E, ai de mim! não terei onde asilar-me!
[...]

(ROMERO, 2001, págs. 582-583)

“Banzo, Palmares, Abolicionismo”

Seguindo em rumo de uma genuína poesia brasileira, Péricles Eugênio da Silva Ramos traz à tona mais um ponto desta nova literatura, agora já com uma “postura” de independência, trata-se da poesia “africana”. Sílvio Romero em certo momento afirmou que o negro nunca fora lembrado nas letras brasileiras, seja como homem, seja como escravo, com exceção de alguns raros laivos, e quase sempre de passagem ou fugitivamente entre os “modernos”. Segundo Péricles Eugênio, esta declaração tem sua carga de erro, pelo fato do crítico omitir o poemeto “Mauro, o Escravo” (**Vozes d’América**, 1864) de Fagundes Varela, obra importante por ser o fio condutor na jornada até Castro Alves, além de ser, até aquela data, a maior poesia “africana” escrita em nosso meio.

Péricles Eugênio propõe como data oficial para o início da poesia “africana” no Brasil por volta do ano de 1850, por ser o ano em que surge a Lei Eusébio de Queiroz, que diz estar extinta o tráfico de escravos no Brasil. Até aquele momento o *Bill Aberdeen* feria demais os brios nacionais para que o tema fosse trabalhado, segundo pensa Péricles Eugênio, mas quando o próprio governo brasileiro assume uma postura abolicionista e um ministro do Império afirma que “o tráfico era um ‘cancro medonho’, nada havia demais em que as publicações literárias e os poetas agitassem o assunto. O ambiente favorecia esta tomada de posição” (RAMOS, 1979, págs. 93-94). Contudo, o poeta cita durante o Brasil Colônia exemplos de manifestações deste tipo de poesia. Comenta sobre **O etíope resgatado** (1758) do Padre Manoel Ribeiro Rocha, que já propunha em seu texto todo um sistema de emancipação, baseado no fim do tráfico transoceânico e do ventre livre do escravo. Outro exemplo seria o **Quitúbia**, poemeto de Basílio da Gama, que versava sobre o negro em seu próprio *habitat*.

No Brasil independente, surge em 1850 com Gonçalves Dias, segundo Manuel Bandeira, um dos primeiros escritos românticos que tem como tema a “escravidão negra”, trata-se da prosa poética “Meditação” (publicada originalmente na revista **Guanabara**, vol.I, 1850) uma espécie de ensaio em estilo bíblico. O poeta por estas páginas faz um panorama do negro perante a sociedade brasileira, além de mostrar a visão dos estrangeiros que chegavam aqui, visão contraditória, pois aportavam na chamada “terra da liberdade”, mas que possuía a escravidão como regime. Segue um trecho da obra para maior visibilidade:

Mas grande parte da população é escrava; mas a sua riqueza consiste nos escravos; mas o sorriso, o deleite do seu comerciante, do seu agricultor e o alimento de todos os seus habitantes é comprado à custa do sangue e do suor do escravo. E nos lábios do estrangeiro que aporta ao Brasil, desponta um sorriso irônico e despeitoso; e ele diz consigo que a terra da escravidão não poderá durar muito; porque é crente, e sabe que os homens são feitos do mesmo barro, sujeito às mesmas dores e às mesmas necessidades. (RAMOS, 1979, p. 94).

Também nesta mesma data, 1850, foi escrita a poesia “Saudades do escravo”, de José Bonifácio, o Moço, um dos primeiros poemas romântico sobre a escravidão, o tema versa sobre o banzo, a nostalgia mortal dos negros da África. Outro poeta a tratar dos escravos foi Sousândrade, em **Harpas selvagens** (1857). Também Bittencourt Sampaio, autor do “Hino acadêmico”, musicado por Carlos Gomes em suas **Flores silvestres** (1860), canta diversos tipos nacionais, como o tropeiro, o lenhador, o pescador, a mucama. Interessante a notar é a situação satisfeita da mucama no poema:

Eu gosto bem desta vida,
Por que não hei de gostar?
A minha *branca* querida
Não hei de nunca deixar.
Eu gosto bem desta vida,
Por que não hei de gostar?

Tenho camisa mui fina
Com mui fino cabeção;
As minhas saias da China
São feitas de babadão.
Tenho camisa mui fina
Com mui fino cabeção.

(RAMOS, 1979, p. 97)

O poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos cita outros autores e obras, mas estes ora apresentado já dão uma dimensão do surgimento da poesia “africana” no Brasil. E mostra mais um ponto a favor da independência literária brasileira.

Conclusão

Esperamos com este rápido panorama apresentado, que tenhamos colaborado não só com a divulgação das idéias sobre a independência da literatura brasileira, assim como com a divulgação da idéias do poeta-crítico Péricles Eugênio da Silva Ramos. Unindo, deste modo, dois objetivos, o da apresentação da literatura brasileira nascente pós-independência política (1822), e uma singela homenagem e divulgação do pensamento do poeta, crítico e também historiador da literatura brasileira Péricles Eugênio da Silva Ramos.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Crítica Literária**. São Paulo: W. M. JACKSON, 1953.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Tomo I. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

A FICIONALIZAÇÃO DOS DISCURSOS HISTÓRICOS EM *OLGAS RAUM E LICHT*, DE DEA LOHER

Júlia Mara Moscardini Miguel
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
jumoscardini@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Elizabete Sanches Rocha (FCLAr/UNESP)

Introdução

A linguagem é um fenômeno que guarda uma série de implicações que não são neutras, tampouco aleatórias. Segundo Maria Aparecida Baccega (1995), “a criação do novo, seja um objeto ou um conceito, sejam os sentidos, só se realiza através da palavra, só se efetiva através do indivíduo/sujeito que toma a palavra” (BACCEGA, 1995, p.38). Dessa forma, o signo da palavra opera de maneira crucial na formação do pensamento e a interação entre os indivíduos é que vai moldar os sentidos que as palavras adotam em cada discurso. Essa visão sociológica é mediadora dos valores e concepções que os discursos assumem a depender do lugar social no qual o indivíduo está inserido, ou seja, o sentido do discurso é gerado a partir das relações entre indivíduos e as posições diversas de onde as palavras são proferidas.

Bakhtin (1988) já apontava para o caráter conflitante da língua que, por sua vez, resvala, de acordo com a ideologia marxista, um confronto de interesses que é pautado pela ideologia que circunda um discurso. A palavra é originalmente um signo neutro, segundo Bakhtin, mas a partir do momento em que ela é inserida em um determinado contexto, ela passa a assumir significados diversos e perde essa aparente neutralidade. A literatura é um discurso construído a partir dessa “arena conflitante de sentidos” que as palavras podem proporcionar. O discurso literário é um discurso esteticamente elaborado. De acordo com BACCEGA (1995), a palavra estética (*aisthetikós*) significa sensível e sensitivo e a palavra arte (*ars*, *artis* em latim e *artuein* em grego) significa arranjar, dispor. Essa abordagem etimológica permite inferir que um objeto artístico é fruto da elaboração promovida por um indivíduo através de articulações que unem aspectos ligados à habilidade e à sensibilidade. A partir dessa concepção, a literatura é um discurso construído por um indivíduo que carrega consigo noções e valores não aleatórios, mas que são frutos de uma ideologia formada com base em interações sociais entre os mais diversos indivíduos, nas mais diversas camadas da sociedade.

A história, por sua vez, também é desenhada pela língua, portanto também é uma formação discursiva dotada de certa subjetividade. O francês Jacques Le Goff e a corrente historiográfica por ele defendida e denominada como “Nova História” (1970) apontam para o caráter ficcional dos discursos históricos. Tal conclusão tem por base o fato de que o discurso da história é articulado pelo historiador, ou seja, um indivíduo que, na concepção de Baccega, tem uma formação guiada “por uma determinada corrente teórica, preso a uma formação ideológica, limitado pela formação discursiva da ciência histórica [...] um trabalho que se inscreve no interior das disputas socioeconômicas do seu tempo e que se banha na ideologia” (BACCEGA, 1995, p.69). O que difere o discurso literário do discurso histórico é este ser pautado na existência de documentos que comprovam sua veracidade e que o distanciam do aspecto ficcional que aquele detém. Os documentos são a materialização do trabalho de pesquisa e busca do historiador, no entanto, ao transpor a materialidade das provas documentais para o papel, os dados colhidos passam pelo filtro da linguagem, que desempenha dupla função, *a priori* como suporte da formação do historiador e também como suporte dos resultados do trabalho desenvolvido. Quando o historiador lança mão de recursos linguísticos, ou seja, da palavra, toda a sua bagagem social, ideológica e cultural o acompanha na transposição das provas documentais em texto de história, estimulando o debate acerca da objetividade dos fatos históricos, que assim como acontece com o discurso literário, passa por um filtro ideológico selecionando a narrativa do historiador e lhe garante certa subjetividade.

Diante dessas constatações, a literatura em meio à sociedade contemporânea brinca e subverte esses conceitos de fato histórico, realidade e ficção. Um exemplo dessa vertente subversiva é a escritora alemã Dea Loher cujas duas peças proporcionam a seu público o encontro com duas personagens históricas femininas circundadas pelas questões descritas pelos livros de História, mas também envoltas por dilemas pessoais que as configuram mais enquanto seres individuais do que enquanto figuras mundialmente conhecidas. Loher ficcionaliza a história de Olga Benário e Hannelore Kohl em peças teatrais cujo objetivo é mostrar a História a partir da perspectiva dessas mulheres por vezes ocupantes de um papel secundário na História oficial, mas que na ficção dramática de Loher ocupam a posição de protagonistas.

1. A memória permeando os discursos literário e histórico

Dea Loher (1964-), reconhecida e premiada dramaturga alemã, insere o foco da ação de suas peças no presente, utilizando o público como fonte inspiradora para sua práxis literária, visionando uma possível reflexão acerca dos problemas que assolam o mundo contemporâneo. Mesmo ao retratar personagens do passado, Loher parece ter a sensibilidade de contextualizar essas

personagens e situações históricas com o presente. Sabrina Jaehn e Stephanie Wolke em artigo⁷⁰ sobre a obra de Loher destacam o interesse da dramaturgia por personagens femininas que fazem parte de eventos centrais da história alemã. Apesar da distância temporal, Loher esmera-se por aproximar essas figuras históricas de mulheres que se encontram inseridas no contexto da contemporaneidade.

É nessa perspectiva que analisamos as peças **Olgas Raum** (1990⁷¹) e **Licht** (2001). A primeira peça compreende em seu enredo a biografia de Olga Benário, texto baseado no romance biográfico **Olga Benário: a história de uma mulher corajosa** de Ruth Werner. Segundo Jaehn e Wolke, Loher tomou conhecimento da história de Olga durante o tempo que passou no Brasil nos anos 90. A peça retrata os últimos dias de vida da protagonista em uma prisão nazista, focando na luta de Olga para manter-se viva em meio à tortura e ao cárcere. Já **Licht** faz parte de um projeto experimental de Loher em parceria com Andreas Kriegenburg, diretor de teatro na Alemanha. A peça compõe a coletânea **Magazin des Glücks**, em português seria “Revista da Felicidade”, juntamente com outras cinco peças e uma música. A proposta de Kriegenburg, ao se tornar diretor principal do Thalia Theater, em Hamburgo, era incentivar a fruição da escrita, portanto Loher teria o prazo de seis semanas para escrever uma peça, enquanto ele, Kriegenburg, três semanas para transpô-la ao palco. O objetivo era uma escrita fluida e uma montagem que privilegiasse o improviso. A primeira peça da coletânea, *Licht*, em português, “Luz” revela em seu enredo outra personagem histórica, Hannelore Kohl, esposa do conhecido chanceler alemão Helmut Kohl, figura importante no processo de reunificação da Alemanha. O foco é incidido sob a figura da senhora Kohl em completo isolamento em virtude de uma doença dermatológica que a priva do contato com a luz. Essa alergia à luz solar a condena a viver isolada e à sombra, situação já vivenciada pela protagonista com a saída dos filhos da casa materna, bem como a indiferença do marido que se encontra cercado pelos compromissos políticos.

Um primeiro aspecto que aproxima as duas peças é a rejeição do caráter documental que geralmente permeia as obras de cunho biográfico. O teatro documentário teve grande expressividade na Alemanha no pós-guerra como resposta ao arquivamento dos fatos históricos por parte de expressões dramatúrgicas anteriores. A peça documentário critica o caráter não vinculativo do teatro de Brecht assim como o teatro didático de Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt sendo que a crítica maior se dava por conta do que os dramaturgos chamavam de aspecto puramente

⁷⁰ Um trabalho colaborativo das alunas Sabrina Jaehn e Stephanie Wolke coordenado pela Profa. Dra. Corinna Schlicht do Instituto de Germanística e Literatura Alemã Contemporânea da Faculdade de Letras da Universidade Duisburg-Essen na Alemanha. O trabalho se encontra *online* disponível no *site* <https://www.uni-due.de/autorenlexikon/loher#Sekund%C3%A4rtitel>.

⁷¹ A peça foi escrita em 1990, porém publicada apenas em 1994, como consta nas páginas de referência.

esquemático da realidade que contemplava personagens tipificados e estritamente funcionais, além de uma ação simplificada. Para os adeptos do teatro documentário, as peças de Brecht forneciam fórmulas gerais além de uma abstração da história, o que, segundo esses adeptos, dificultaria a capacidade de mobilizar o espectador. As peças documentário funcionam como uma reportagem que atua no viés anti-ilusionista optando pela autenticidade das cenas, focando não no indivíduo, mas no coletivo, visionando cativar um público atento, consciente e reflexivo. Essa estética teatral aposta na exposição da realidade em sua forma mais autêntica como maneira de transformá-la através de um olhar crítico.

Pode ser percebido nas peças de Loher justamente a desvinculação desse tipo de fidelidade à realidade, o teatro enquanto reportagem social é veementemente negado pela dramaturga, optando por uma estética que evidencia, segundo Jaehn e Wolke, personalidades presentes na história e que, de diferentes formas, fazem parte da memória coletiva. O que distancia Loher do documentarismo é o fato de a dramaturga não buscar a reconstrução dos eventos, fugindo de um modelo incitante de uma ilustração dramática do passado.

Em **Olgas Raum** (1990), Loher ficcionaliza uma Olga Benário que não está descrita nos livros de História. Quatro personagens compõem o enredo: Olga; Genny e Ana Libre, duas companheiras de cela de Olga; Filinto Müller, o carrasco torturador, além de enfermeiros e guardas. O enredo é composto por 18 cenas, sendo 9 monólogos interiores de Olga; dois duetos, nos quais Olga dialoga com Genny; dois trios, entre Olga, Genny e Ana; um quarteto, cena composta pelas três mulheres e Filinto, três cenas intituladas *Pas de diable*, que revelam o embate entre Olga e Filinto e uma última cena cujo título *Exitus* anuncia o final da peça e da vida da protagonista.

Desde a primeira cena, Loher mescla elementos que, objetivamente, fornecem dados biográficos da personagem com interferências de ordem subjetiva e pessoal. Olga começa descrevendo seu canto, uma referência ao título da peça, **Olgas Raum**, em português, “O Canto de Olga”. Ela informa o local, a data, a duração do período da guerra. Além disso, a personagem revela sua idade e seus números de prisioneira, no Campo de concentração de Ravensbrück e de Lichtenburg, no Presídio Feminino de Berlim e na prisão do Rio Janeiro. Em meio a essa frieza de dados, Olga vai marcando com impressões pessoais a sua jornada até sua chegada a Ravensbrück, sua participação na Juventude Comunista, a parceria com Luís Carlos Prestes e sua percepção sobre a jovem que divide a cela com ela. Desde o início Loher deixa claro não se tratar de uma peça biográfica detida a fornecer datas e dados informativos, mas, a partir dos monólogos interiores, o leitor compartilha com Olga os sentimentos mais profundos que permeiam a alma dessa mulher em luta para continuar viva.

Nesse aspecto, a peça conta com um recurso temático e estético de grande significado. A memória opera como fio condutor do enredo, fazendo do palco o que a pesquisadora Birgit Haas chama de “lugar da memória”. O passado da personagem vai sendo revelado ao leitor a partir de *flashbacks* promovidos pela memória da protagonista. Olga conta à colega de cela Genny detalhes de seu passado com Prestes e os passos dessa vida anterior à prisão são refeitos a partir da experiência do memorar. A memória é de natureza lacônica, evidenciando um contraste com o discurso histórico que prima pela precisão dos dados, a clareza cronológica e a objetividade do discurso. Loher subverte essa noção ao dramatizar uma personagem histórica cujos passos são refeitos pelo artifício da memória, ou seja, trata-se de um discurso extremamente pessoal e presentificado, já que o olhar do presente modifica o acesso aos eventos passados. Loher exacerba o contraste que Ecléa Bosi (1994) evidencia entre a história oficial e a percepção individual. De acordo com a pesquisadora, a experiência anterior permite que seja feito um reconhecimento do presente de maneira que o passado invade o presente. Assim, o passado de Olga sofre alterações ao ser confrontado com o presente. A situação de carceragem faz com que Olga olhe para seu passado de outra maneira, buscando lembranças positivas de quando vivia ao lado de Prestes.

Além disso, Genny, a companheira de cela, é uma jovem muito assustada e Olga a conforta com carinho maternal contando-lhe histórias. Novamente a vida de Olga e Prestes é evocada através das lentes da memória e adquirem feições de conto de fadas para acalantar a temerosa prisioneira.

O esquecimento é condição primária para que exista a memória. Sem esquecimento não há rememoração. Olga vive o dilema paradoxal que envolve as duas faces da memória, o lembrar e o esquecer. É preciso lembrar das experiências passadas porque a memória condiciona o existir, além de ser fator identitário e definidor. Um indivíduo sem memória de seu passado é um indivíduo com lacunas identitárias. Olga percebe isso durante o tempo em que está presa e, para manter-se viva em meio a esse tormento, ela se agarra às memórias. Paralelamente, a personagem deve esquecer detalhes que possam incriminar companheiros da causa comunista. Os momentos de tortura têm como objetivo tirar de Olga informações sobre os nomes e o paradeiro de combatentes comunistas e a verdadeira tortura para ela é esquecer de tudo e não dizer nenhuma palavra comprometedora. Nesse momento, Loher brinca com essas concepções que permeiam a questão da memória, inserindo inclusive um jogo com as palavras verdade e invenção através da enigmática frase proferida por Olga: “A verdade é a força da imaginação⁷²”.

⁷² Tradução oficial de Marcos Barbosa, 2004, p. 21. Tradução financiada pelo Instituto Goethe e que nos fora gentilmente cedida pelo próprio instituto.

É dessa maneira que Loher desconstrói o discurso da História, inserindo personagens históricas em um enredo ficcional no qual realidade e ficção se misturam. Loher sintetiza essa ideia em uma das frases proferidas por Olga:

Ante cada frase produzir uma verdadeira, tomar uma pela outra, do falso fazer verdade, frases de verdade, homens de verdade. Na tortura com falsos homens homens de verdade são feitos. Por fim de sua verdade morre o homem. Porque ele é de verdade, porque na verdade foi, porque é, homem. (LOHER, 2004, p.21).

Quanto à obra *Licht*, trata-se de uma peça curta, não há nenhuma divisão de cenas e a protagonista, Hannelore Kohl, identificada na peça apenas como Frau (senhora), dialoga com outra personagem denominada Schatten (sombra). Como Loher não cita o nome de Hannelore Kohl na peça, é possível inferir que se trata desta senhora pelo fato de várias vezes a sombra mencionar que ela é a esposa de um político conhecido, além do fato de a própria senhora assumir sua condição patológica de fotodermatose, ou seja, um tipo de alergia ao sol. Pelo que se conhece acerca dos dados biográficos de Hannelore Kohl, a doença dermatológica era um mal que a assombrava culminando com seu suicídio. Tal ato ocorreu no ano de 2001, mesmo ano em que a peça fora escrita.

Na peça, a personagem Frau descreve a aflição de ter que viver em meio à escuridão, fugindo do sol. A pesquisadora Birgit Haas (2006) aponta para os sentidos que esse elemento, o sol, adquire na peça: a luz solar, vital a qualquer ser humano, uma fonte de vida e saúde, é para a senhora símbolo da morte e do isolamento. A luz solar é ausente, dando origem a um ambiente sombrio. A sombra, personificada na peça através da personagem Schatten, é dotada de importante simbologia. Ela acompanha a senhora, coexiste e interage com ela, apontando para fatos que a deixam perturbada, já que a escuridão não é apenas a ausência de luz solar, mas também a falta de luz própria. A personagem Frau passou a vida toda à sombra do marido, “ela fica a dois passos atrás dele⁷³”, seguindo-o e acompanhando-o nos compromissos oficiais. A senhora lembra inclusive dos sorrisos falsos e forçados nas aparições em público, os apertos de mãos trocados, tudo como uma atuação, um fingimento. Além disso, com a doença, ela se viu obrigada a se afastar da luz, aproximando-se ainda mais desse mundo de sombras. O marido tornou-se alheio e indiferente à mulher, as crianças cresceram e deixaram a casa, o cachorro morreu, a piscina está vazia e a mulher está sozinha. A sombra adquire um sentido metafórico nesse caso, o sentido de estar à sombra do marido, de estar sozinha, abandonada e em isolamento.

O fato de Loher não citar o nome Hannelore Kohl em nenhum momento da peça permite inferir a relativização dos fatos históricos em vista de uma história privada podendo ser o retratar da

⁷³ “[...] sie bleiben zwei Schritte hinter ihm.” (LOHER, *Licht*, 2001, p.7. Tradução nossa.).

vida de qualquer mulher que vive à sombra, em situação opressora e marginalizada. A palavra Frau em alemão quer dizer senhora, mulher, e, adotando esse substantivo, Loher projeta a história da senhora Kohl em qualquer mulher de qualquer parte do mundo. Isso é possível porque a dramaturga não foca na vida pública da senhora, mas no âmbito privado dos fatos circundantes a essa figura mundialmente conhecida. Loher aborda a vida de inúmeras mulheres vivendo a indiferença do marido ou abandonadas por eles, mulheres em solidão quando os filhos deixam a casa materna e, ainda, mulheres vivendo à sombra de um esposo, caminhando sempre atrás dele, nunca juntos.

Dessa maneira, a dramaturga dissolve o conteúdo histórico ligado à figura de Hannelore Kohl e o universaliza. Além disso, uma outra forma de subversão do discurso histórico oficial é a abordagem privada dos eventos que circundam duas pessoas de grande importância política em um país, Hannelore e Helmut Kohl. Loher foca no mundo de aparências, no sacrifício de querer parecer feliz em público, sorrindo para as lentes fotográficas e distribuindo gélidos apertos de mão. Os bastidores das vidas das figuras públicas e históricas não são descritos nos livros e Dea Loher prioriza esse enfoque através de sua dramaturgia. Na peça, a senhora descreve como se sente nesses compromissos oficiais, tendo que cumprir protocolos e mostrando-se sempre feliz e companheira, como um objeto ostentado pelo esposo.

Quanto à estrutura da peça, as falas de cada personagem são identificadas pela posição que ocupam na página, sendo que as falas proferidas pela senhora estão dispostas em uma coluna à esquerda e a participação da sombra concentra-se na coluna à direita. Loher lança mão de uma estrutura fragmentária na qual algumas frases ditas pela senhora apresentam quebras sintáticas e, inclusive, certa ausência de coerência semântica. O laconismo é também um recurso constante, assim como as várias elipses e a ausência de pontuação. Esses recursos linguísticos e estilísticos atuam de maneira a provocar no leitor a sensação de estar acompanhando o fluxo da memória da personagem. Como afirmado anteriormente, a memória é lacônica, os eventos passados são retomados sem apresentar uma ordem cronológica, eles vão simplesmente sendo evocados de maneira randômica e o indivíduo não domina as lembranças que vão sendo retomadas. Loher utiliza-se dessa estrutura assim como o faz em **Olgas Raum**. Ela constrói esse funcionamento da memória através de recursos como repetições e frases entrecortadas, simulando o fluxo de memória que se manifesta de forma inesperada, recortada, fragmentada, assim como a fala da senhora.

A memória, segundo Henri Bergson, intercala o passado no presente. Trata-se de uma retomada do passado que volta ao presente de forma resignificada. Os fatos passados não são trazidos à tona da mesma forma como aconteceram outrora. Assim Loher trabalha em sua peça, apresentando os fatos através de recortes que são explicitados pela fala truncada e fragmentária da

personagem principal. A senhora relembra o passado, a casa cheia, a piscina e as crianças brincando, o jardim verde e essas memórias são confrontadas com o presente da casa vazia, o jardim descuidado, a piscina vazia. Assim o passado vai sendo resignificado por meio das experiências presentes.

Os discursos históricos são, portanto, subvertidos em dois contextos diferentes que envolvem duas figuras públicas. Loher prioriza o discurso privado da vida de suas personagens desconstruindo o modelo biográfico e focando no viés discursivo da memória, que é lacônica, incôndita e fragmentária. A História oficial abre espaço para as várias histórias que não são contempladas pelos historiadores.

2. Micronarrativas de poder na construção discursiva de uma nova história

Ao inserir o foco sob duas figuras históricas femininas, Loher opta por dar voz às pequenas camadas que geralmente não compõem o discurso histórico, tornando protagonista as mulheres que não estão imortalizadas nas estátuas de heróis e nos livros de História. O interesse da dramaturga está em justamente enfatizar as relações privadas e não os eventos que constituem a memória coletiva de um povo.

Nesse contexto, Loher endossa uma tendência que é observada desde a pós-modernidade. É comum no contexto da modernidade uma certa utopia e crença em um projeto emancipador que libertaria os homens das amarras que os prendiam e oprimiam. Com as guerras e a destruição que elas trouxeram, esse projeto libertário modernista deixou de fazer sentido e percebeu-se que a ambicionada transformação não era possível. Era o fim das utopias, a Europa passou a conviver com o fim das certezas religiosas, contexto no qual tudo é colocado em dúvida. As grandes guerras contribuíram com a ascensão do capitalismo e com o progresso tecnológico que culminou com a emergência de uma sociedade individualista, multipartida e ausente de qualquer referente ideológico. A tecnociência não supriu as necessidades do homem moderno, mas as exacerbou.

É claro que esse pano de fundo histórico pintado pelo pessimismo e fatalismo não é compartilhado por todos os críticos e teóricos, mas se trata de uma visão compartilhada por um grande pensador francês do período pós-moderno, Jean-François Lyotard. Para o filósofo, em seu livro **A condição pós-moderna** (2004), o fim do socialismo acarretou mudanças drásticas na sociedade. As narrativas universalizantes perderam adeptos e as filosofias emancipadoras foram perdendo forças. As grandes narrativas, que Lyotard concebe como metanarrativas, foram se arrefecendo, os ideais pregados pelo Iluminismo, pelo Cristianismo e pelo Marxismo foram se diluindo no mundo ocidental, abrindo espaço para o que Lyotard chama de micronarrativas.

Em uma sociedade individualista, fragmentada e tecnocrata, com o fracasso do projeto modernista, a deslegitimação e pulverização das metanarrativas e o enfraquecimento de um sujeito da emancipação, é aberto um novo caminho no qual é possível ver surgindo as micronarrativas, formadas pelas minorias. Lyotard (2004) aponta para um comportamento antimitologizante que opera na chave da multiplicidade de narrativas. No entanto, o teórico francês não compreende essa mudança de paradigmas como uma ruptura total com a modernidade, mas um repensar desse período, revisando o projeto de emancipação humana, agora, por meio das micronarrativas.

Essa percepção da pós-modernidade é compartilhada por Loher na contemporaneidade, tanto que ela prioriza em suas peças o fragmento, as tomadas individuais de poder, ou seja, ela trabalha com a ação das micronarrativas. Em **Olgas Raum** e em **Licht**, Loher, ao ficcionalizar a história de duas mulheres que são personalidades históricas, trabalha com essas micronarrativas que muitas vezes são ignoradas pelos discursos oficiais. Em uma primeira análise, são figuras femininas, que nem sempre são lembradas e documentadas nos relatos históricos. Os grandes heróis, aqueles que são imortalizados nas estátuas e monumentos, que têm seus nomes eternizados nos livros de História e os feitos eternamente lembrados nos feriados nacionais, na maioria das vezes, são figuras masculinas. Loher desconstrói esse paradigma ao escolher como protagonistas duas mulheres. A importância histórica de Olga Benário é por vezes ofuscada pela grandeza do Cavaleiro da Esperança, Luís Carlos Prestes. Na peça, Prestes não é nem listado como personagem, sendo que aparece citado nos *flashbacks* promovidos pela memória de Olga. Já em **Licht**, Loher amplifica a voz de uma personagem que não é conhecida de um grande público a não ser pela figura do marido, Helmut Kohl. O chanceler é um grande representante da política alemã, além de ser conhecido mundialmente. Na peça, quem fala é apenas Hannelore, na figura da personagem Frau, e Helmut também é apenas citado como o esposo político dela.

Loher, entretanto, não reduz o trabalho com as micronarrativas ao manejo com as personagens femininas. Não apenas o caráter feminino é enfatizado por Loher, que não almeja levantar bandeiras a favor de uma causa, mas há o inegável fato de ter sido colocada em cena não a vida pública dessas mulheres, mas a privada. Segundo Haas (2006), ao iluminar histórias e destinos individuais, Loher foca na política dos indivíduos de maneira concreta através das relações sociais para mostrar como opera a política no mundo. Haas (2006) aprofunda constatando que Loher confronta a verdade artificial e a verdade histórica, sendo que a narrativa de cunho pessoal é o fundamento para focar na política que possa preservar a liberdade individual. Dessa maneira, a dramaturga vai desenhando a relação entre o ser humano e a história, um processo dialético evidenciado em um palco anti-ilusionista e distanciado.

Mais uma vez o teatro de Loher se aproxima da teoria de Lyotard. Com a perda da função das metanarrativas e o ceticismo filosófico e metafísico Haas (2006) aponta para uma perda de sentido dos heróis, os grandes promotores da narrativa e seus grandes feitos. Essa teoria se concretiza nas peças de Dea Loher através do tratamento dado às personagens, instâncias abertas e representantes de um microcosmos: um mundo cênico tomado pelas micronarrativas, as microtomadas de poder.

Conclusão

Dea Loher subverte a noção de História como sendo um discurso construído que passa pelo crivo do historiador. A dramaturga posiciona tanto o discurso histórico como o literário como construções discursivas sendo que a História, tida como oficial, é fruto de uma seleção feita por “um intérprete que se move por paixões e por sua participação nas estruturas cognoscitivas e que está guiado por hipóteses interpretativas⁷⁴.” Já nas peças de Loher, a seleção de fatos é guiada pela memória.

As peças **Olgas Raum** (1990) e **Licht** (2001) retratam figuras femininas cujas histórias são contadas pelo fio condutor da memória. As personagens são mulheres que fazem parte de nossa história recente cujos companheiros são engajados politicamente, sendo que Loher opta por dar voz a essas mulheres que estão por trás dessas grandes figuras masculinas, iluminando, dessa forma, as micronarrativas de poder.

Para alcançar os efeitos de sentido desejados, Loher lança mão de efeitos estéticos e linguísticos. A estrutura fragmentária é recorrente nas duas peças. Apesar de **Olgas Raum** apresentar uma estrutura mais sintaticamente organizada, conforme Olga é exposta às sessões de tortura, a linguagem vai se perdendo, culminando com uma última cena na qual as frases não tem pontuação, são fragmentadas e assemelham-se à construção poética. Quanto a **Licht**, o texto é bem próximo do que podemos chamar de “poema”. Frases soltas e desconexas representam o fluxo da memória da protagonista. Outro recurso abrigado pelas duas peças é a retomada de eventos passados por meio do *flashback*. Os fatos apresentados ao leitor/espectador são reconstruídos a partir da memória das personagens principais, sendo mantidas as características básicas do memoriar, ou seja, o laconismo, a desordem cronológica e o acesso involuntário dos fatos.

À guisa de conclusão, o texto loheriano carrega consigo a preocupação em proporcionar ao leitor noções políticas que circundam as relações entre os seres humanos. Para tal, a dramaturga

⁷⁴ “Todo historiador es un intérprete que se mueve por pasiones y por su participación en estructuras cognoscitivas, y que está guiado por hipótesis interpretativas.” (CESERANI, 2004, p.224. Tradução nossa).

subverte conceitos sedimentados em nossa sociedade, como por exemplo, a noção de discurso histórico e sua solidez que é esfacelada quando, através de recursos estéticos e linguísticos, Loher contrapõe os conceitos de “realidade” e ficção, emaranhando essas dimensões. O trabalho dramaturgico de Loher é de grande representatividade no cenário contemporâneo justamente por abrir espaço para o debate e a reflexão, a partir de várias perspectivas, relativizando conceitos e construindo uma estética teatral original e diversificada.

REFERÊNCIAS

BACCEGA, M.A. **Palavra e discurso: História e literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1995. Série Princípios.

BAKHTIN, **Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais de método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução de Michel Lahud et al. São Paulo: Hucitec, 1988, p.32.

BERGSON, H. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação**. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, E. **Memória e sociedade: Lembrança de velhos**. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

CESERANI, R. **Introducción a los estudios literarios**. Barcelona: Editorial Crítica, 2004. Colección Letras de Humanidad.

HAAS, B. **Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

JAEHN, S., WOLKE, S. **Dea Loher**. Projeto coordenado pela Profa. Dra. Corinna Schlicht. Duisburg/Essen: Universität Duisburg-Essen. < <https://www.uni-due.de/autorenlexikon/loher#Sekund%C3%A4rtitel>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

LYOTARD, J-F. **A Condição Pós-Moderna**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LOHER, D. Licht. In: **Magazin des Glücks**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.

_____. **O Canto de Olga**. Tradução de Marcos Barbosa, financiada pelo Instituto Goethe. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.

_____. **Olgas Raum**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994.

WERNER, R. **Olga Benário: A história de uma mulher corajosa**. São Paulo: Alfa Omega, 1979.

ASPECTOS HISTÓRICOS EM *IL BARONE RAMPANTE* (1957), DE ITALO CALVINO E EM *EL SIGLO DE LAS LUCES* (1962), DE ALEJO CARPENTIER

Kelli Mesquita Luciano
D-PG- FCLAr/UNESP

kelliml_unesp@yahoo.com.br

Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro (FCLAr/UNESP)

1. Introdução e objetivos

Almejamos a comparação entre os romances **Il barone rampante** (1957), de Italo Calvino e *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, uma vez que transcorrem no século XVIII, onde são contextualizados os ideais da Revolução Francesa e do Iluminismo. Apontaremos também algumas manifestações do realismo mágico e algumas questões alegóricas presentes em ambas as obras.

Italo Calvino (1923-1985) nasceu em Cuba, mas passou a maior parte de sua vida na Itália, participou dos movimentos de Resistência italiana e integrou por um tempo o Partido Comunista. Em “Il barone rampante”, segundo romance da trilogia *I Nostri Antenati* (1950-1960), em que estão reunidos também os romances “Il visconte dimezzato”(1952), e “Il cavaliere inesistente”(1959), de Italo Calvino. O enredo se passa no século XVIII e os acontecimentos nos são relatados pelo narrador-personagem, Biágio de Rondó, irmão mais novo do protagonista, Cosme de Rondó, ambos advindos de uma família tradicional. O protagonista discute com seu pai, o Barão Armínio de Rondó, e por causa desse desentendimento passa a morar na copa das árvores, de onde nunca mais desce até o fim de sua vida.

Alejo Carpentier (1904-1980) nasceu na Suíça e foi naturalizado cubano, e viveu um tempo na Europa, e retornou para Cuba, após a vitória da Revolução Cubana. Ele era instigado pelos movimentos políticos, integrou por um tempo o movimento surrealista. *El siglo de las luces* é um romance ambientado no século XVIII, que apresenta descrições de traços da mestiçagem e da mescla de crenças que remetem ao realismo mágico. Além de haver referências a Victor Hugues, entusiasta da Revolução Francesa, personagem existente na História oficial, que foi comerciante em *Port-au-Prince*, na França e organizou a disseminação das ideias da Revolução no Caribe e nas Antilhas. No enredo da história, Hugues chega a Cuba, onde transforma e movimentava ativamente a vida dos irmãos Carlos e Sofia e do primo destes, Esteban. Os três primos são de família abastada e com o tempo passam a se interessar pelas ideias libertárias da Revolução.

2. Referências históricas

Em **A Revolução Francesa** (1976), Lefebvre expõe que este movimento revolucionário, originário na França, teve seu estopim em 1789, a partir dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, que prometiam amplas alterações sociais e de fato. Se por um lado, houve algumas melhorias, como, por exemplo, a abolição do Antigo Regime, ou seja, o fim da monarquia absolutista, que representava um governo centrado no poder absoluto do rei e o fim dos feudos. Por outro lado, a Revolução também teve aspectos negativos, pois esse movimento reprimiu todos aqueles que não compartilhassem de sua ideologia por meio do advento da guilhotina, ocorrendo até mesmo a decapitação do rei Luís XVI e da rainha Antonieta, em 1793. A Revolução impulsionou principalmente a ascensão da burguesia e a concretização do modo de produção capitalista. Além do que, o uso da guilhotina propiciou a morte de muitas pessoas, e os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade pareciam ter fracassado.

Além disso, em 1804, Napoleão Bonaparte (1769-1821) assumiu o poder da França, ele tinha o objetivo de colocar ordem no país, ele chegou a adotar uma política paternalista e também reprimiu os intelectuais, que não compartilhavam de sua política imperial por intermédio da censura à imprensa e às universidades, além de controlar o ensino pelo Estado. É importante ressaltar que o período de Restauração (1814-1830), trouxe o retorno ao Antigo regime, de certo modo, houve um retrocesso, pois tudo pareceu voltar ao que era antes da Revolução. Esses eventos suscitaram o sentimento de grande frustração e insatisfação na população e nos intelectuais daquela época.

Em *Il barone rampante*, o personagem Cosme Chuvasco de Rondó representa o intelectual com formação iluminista, pois ele chega a escrever uma Declaração dos Direitos dos animais, plantas, entre outros, uma paródia da **Declaração Universal dos direitos do homem e do cidadão** (1789) criada no século XVIII. O referido documento também é mencionado em *El siglo de las luces*, em episódios que descrevem a morte do irmão do curandeiro, Ogé, que foi cruelmente espancado com barras de ferro e morto por Revolucionários franceses, neste momento da narrativa são feitas alusões à Declaração e as incoerências que ocorriam na prática.

A importância da presença de elementos históricos em romances, como são os casos de *Il barone rampante* e *El siglo de las luces*, colabora para sugerir possíveis mudanças e transformações positivas no âmbito social, visando a melhoria da convivência em sociedade, a partir da ação coletiva das pessoas, como elucidada Freitas, em **Romance e História:**

[...] dos romances que se apoderam da matéria histórica, os que melhor traduzem os motivos sociais e históricos não são aqueles que retratam de maneira

escrupulosamente exata os acontecimentos, mas sim aqueles que exprimem o que falta a um grupo social, que mostram as possibilidades subjacentes de determinadas situações ou acontecimentos, e tentam assim fazer com que as virtualidades inerentes a uma época passem da potencialidade ao ato. (FREITAS, 1989, p.115)

A autora alude à relevância da criação literária no que concerne a levar o leitor a reflexão sobre aquilo e que lê e seus possíveis desdobramentos na sociedade.

Em dado momento da narrativa, *Il barone rampante*, Cosme discursa a partir dos pensamentos de grandes filósofos do Século das Luzes como Rousseau e Voltaire, todavia é ignorado, por causa da euforia da população que reverenciava à árvore da liberdade e os ideias da Revolução. Este episódio remete-nos a *El siglo de las luces*, na passagem, em que Esteban planta uma árvore no hotel, onde ele estava hospedado durante uma de suas viagens em busca da propagação das ideias revolucionárias, e a chama de “Árvore da Liberdade”, esse trecho apresenta uma carga de humor, devido a esta atitude inusitada por parte de Esteban, que é então admirado e visto como louco pelos transeuntes que ali passavam.

Batista, a irmã de Cosme, vivia na França. Lá, ela havia presenciado execuções públicas com o uso da guilhotina, pois durante a Revolução Francesa, aqueles que não estivessem de acordo com seus preceitos eram mortos para servirem de exemplo para os demais, que presenciavam tudo e logo propagavam os terrores de tais ocorrências. Observamos também um pouco de humor negro, pois ao contar essas histórias, a irmã de Cosme decapitava alguns animais para dar maior impacto aos fatos que relatava:

*Lei passava le serate raccontandoci le ultime esecuzioni capitali di Parigi; anzi, aveva un modellino di ghigliottina, con una vera lama, e per spiegare la fine di tutti i suoi amici e parenti acquistati decapitava lucertole, orbettini, lombrichi ed anche sorci.*⁷⁵ (CALVINO, 2003, p.283)

Em *El siglo de las luces*, também há referências ao emprego da guilhotina, que se dava na Praça da Liberdade, esta máquina, que servia para punir todos que fossem contrários à Revolução Francesa se opõe paradoxalmente ao nome da praça, pois o ideal de liberdade é “tolhido” toda vez que a guilhotina é alçada:

A pesar de la lluvia helada que empezaba a caer, un verdugo de boina estaba desenfundando la guillotina, en espera de algún condenado que largaría la cabeza

⁷⁵ “Ela passava as noitadas contando-nos as últimas execuções capitais em Paris; possuía inclusive uma miniatura de guilhotina, com uma lâmina autêntica, e para explicar o final de todos os seus amigos e parentes adquiridos, decapitava lagartixas, lombrigas e também ratos” (CALVINO, 1997, p. 340).

*sin que nadie lo viese, fuera de los guardias ya apostados al pie del tablado.*⁷⁶
(CARPENTIER, 2007, p. 127)

Nesta passagem, é notável como o uso da guilhotina passou a ser algo rotineiro para os encarregados de seu manuseio, isto é intensificado pela especificação do tempo, pois mesmo embaixo de chuva, o que poderia dificultar a ação dos carrascos, o trabalho era feito fazendo cabeças rolarem em meio às vias públicas, ainda que estas estivessem menos movimentadas durante o mau tempo.

No final de *Il barone rampante*, observamos a desolação de Biágio que está relacionada ao estado lastimável em que Cosme se encontrava, pois este que tanto havia lutado por mudanças universais, já tinha mais de 65 anos, estava velho, cansado e continuava seus últimos momentos sobre as árvores, onde se recusava a voltar para a terra, depois de tantas experiências, aventuras, lideranças em grupos revolucionários, tessitura de documentos libertários, para infelizmente, não alcançar muitos de seus objetivos pela falta de união coletiva da sociedade.

No final de *El siglo de las luces*, há uma descrição triste e minuciosa da situação das ruas da região onde Sofia e Esteban moravam em Cuba, as ruas estavam repletas de cadáveres e de feridos que estavam tão debilitados, que não tinham força para se levantarem, além de gemerem demasiadamente. Sofia e Esteban nunca mais voltaram para casa, nem mesmo seus corpos foram encontrados naquele cenário de tanta destruição. Esta passagem contextualiza de maneira eficaz as lutas revolucionárias em favor da liberdade, igualdade e fraternidade, que também possuíam um lado contraditório e obscuro, que foi marcado pela violência e pela opressão.

3. O realismo mágico

Para analisarmos alguns traços do realismo mágico a partir de eventos inusitados das narrativas, partimos de teorias de estudiosos como: Chiampi, Carpentier e Spindler.

Em **O Realismo Maravilhoso. Forma e Ideologia no romance Hispano-Americano** (1980), Irlemar Chiampi aponta que o surgimento do termo “realismo mágico”, sendo que o primeiro a emprega-lo foi o crítico de arte alemão, Franz Roh. Este aplicou o termo a pintores que trabalhavam na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, e que negavam o Expressionismo, tendência que dominou a arte alemã no pós-guerra.

⁷⁶ “Apesar da chuva gelada que começava a cair, um carrasco de boina estava desencapando a guilhotina, à espera do condenado que logo deixaria ali a cabeça sem ser visto por ninguém, exceto os guardas já postados ao pé do estrado” (CARPENTIER, 2004, p.121).

No Prefácio do romance **O reino deste mundo** (1985), Carpentier aponta que o realismo maravilhoso tem como uma de suas características principais a ocorrência de uma “inesperada alteração da realidade”, isto é, “o milagre”, a crença herdada por certos povos em determinadas histórias e figuras lendárias que compõem sua cultura; o autor reforça a necessidade da existência da fé para “sentir o maravilhoso”:

“[...] o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. Aqueles que não acreditam em santos não se podem curar com milagres de santos, como também não podem entrar de corpo, alma e posses no mundo de Amadis de Gaula ou de Tirante, o Branco, aqueles que não são quixotescos” (CARPENTIER, 1985, p. 3, grifo do autor).

Para Carpentier práticas como o “vodu”, crenças que são próprias a determinadas etnias e a questão da fé. Ele cunhou o termo realismo maravilhoso, que atualmente, pode ser considerado correspondente à tipologia do realismo mágico antropológico proposto por William Spindler em *Magic Realism: a typology*, como será constatado ao tratarmos as tipologias postuladas por Spindler.

No artigo *Magic Realism: a typology* (1993), Spindler divide o Realismo Mágico em três tipologias: Realismo Mágico Metafísico, Realismo Mágico Antropológico e Realismo Mágico Ontológico. Ele salienta que uma mesma obra pode apresentar características de mais de uma tipologia do Realismo Mágico.

O Realismo Mágico Metafísico utiliza cenários cotidianos, todavia tem-se a ocorrência de eventos que causam um estranhamento, por serem insólitos, uma cena familiar é descrita como algo desconhecido, mas que não explicitam fatos sobrenaturais, como por exemplo, *O deserto dos tártaros* (1940), de Dino Buzzati, conforme observamos na citação a seguir:

*In literature, Metaphysical Magic Realism is found in texts that induce a sense of unreality in the reader by the technique of *Verfremdung*, by which a familiar scene is described as if it were something new and unknown, but without dealing explicitly with the supernatural, as for example, in Franz Kafka's *Der Prozeß* (1925) and *Das Schloß* (1926); Dino Buzzati's *Il deserto dei Tartari* (1940) and Jorge Luís Borges stories “Tema del traidor y del héroe”, “La sexta del Fénix” and “El Sur”. The result is often an uncanny atmosphere and the creation within*

*the next of a disturbing impersonal presence, which remains implicit [...].*⁷⁷
(SPINDLER, 1993, p. 79, grifo nosso)

O Realismo Mágico Antropológico, por sua vez, está relacionado à especificidade de referentes míticos e histórico-culturais; trabalha o “inconsciente coletivo” num determinado “grupo étnico ou social” e pode corresponder ao realismo maravilhoso definido por Carpentier em **O reino deste mundo** (1985), por tratar a questão das crenças, das lendas, dos mitos de determinadas comunidades pré-industriais. Como exemplo, Spindler menciona obras como, por exemplo, a população negra haitiana, em Carpentier; e as pequenas comunidades rurais no México e na Colômbia, em Rulfo e García Márquez, como é possível constatar na passagem abaixo:

*In this type of Magic Realism the narrator usually has “two voices”. Sometimes he/she depicts events from a rational point of view (the “realist” component) and sometimes from that of a believer in magic (the “magical” element). This antinomy is resolved by the author adopting or referring to **the myths and cultural background (the “collective unconscious”) of a social or ethnic group: the Maya of Guatemala, in the case of Asturias; the Black Haitian population, in Carpentier; and small rural communities in Mexico and Colombia, in Rulfo and García Márquez.** The word “magic” in this case is taken in the anthropological sense of process used to influence the course of events by bringing into operation secret or occult controlling principles of Nature. This is the most current and specific definition of Magic Realism and it is strongly associated with Latin American fiction.*⁷⁸(SPINDLER, 1993, p.79, grifo nosso)

Spindler aponta que no Realismo Mágico Ontológico, o sobrenatural é narrado de forma natural e realista no texto, sem haver explicações para as situações irreais presentes nas histórias. Como, por exemplo, em **A metamorfose**, de Kafka, que trabalha com eventos impossíveis, no caso a transformação do protagonista em um inseto, que é narrada de maneira muito realista, além disso, não há nenhuma indagação ou perturbação nos demais personagens diante de tal evento:

Unlike anthropological Magic Realism, ontological Magic Realism resolves antinomy without recourse to any particular cultural perspective. In this “individual” form of Magic Realism the supernatural is presented in a matter-of-

⁷⁷ **“Em literatura, Realismo Mágico Metafísico é encontrado em textos que induzem a um senso de irrealidade no leitor pela técnica do *Verfremdung* (estranhamento), por meio do qual uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural, como por exemplo, em *O processo* de Franz Kafka (1925) e *O castelo* (1926); *O deserto dos tártaros* de Dino Buzzati (1940) e as histórias *Tema do traidor e do herói*, *A seita do Fênix* e *O sul*, de Jorge Luis Borges. O resultado é frequentemente uma atmosfera estranha e a criação, dentro do texto, de uma perturbadora presença impessoal, que permanece implícita [...].”** (SPINDLER, 1993, p.79, grifo nosso).

⁷⁸ “Neste tipo de Realismo Mágico o narrador normalmente tem ‘duas vozes’. Às vezes ele/ela retrata acontecimentos de um ponto de vista racional (o componente “realista”) e às vezes do ponto de vista do crente em magia (elemento mágico). Essa antinomia é resolvida pelo autor quando adota ou se refere **aos mitos e histórico cultural (o “inconsciente coletivo”) de um grupo étnico ou social: o Maya de Guatemala, no caso de Asturias; a população negra haitiana, em Carpentier; e as pequenas comunidades rurais no México e na Colômbia, em Rulfo e García Márquez.** A palavra ‘mágico’ nesse caso é tomada no sentido antropológico de um processo usado para **influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos ou ocultos controladores da Natureza.** Essa é a definição mais atual e específica de Realismo Mágico e é fortemente associada com a ficção latino-americana” (SPINDLER, 1993, p.79).

fact way as if it did not contradict reason, and no explanations are offered for the unreal events in the text. There is no reference to the mythical imagination of pre-industrial communities. Instead, the total freedom and creative possibilities of writing are exercised by the author, who is not worried about convincing the reader. The word “magic” here refers to inexplicable, prodigious or fantastic occurrences which contradict the laws of the natural world, and have no convincing explanation.

The narrator in Ontological Magic Realism is not puzzled, disturbed sceptical of the supernatural, as in Fantastic Literature; he or she describes it as if it was a normal part of ordinary everyday life. Formally, the factual style employed in Ontological Magic Realism, where impossible of the technique of Verfremdung used in Metaphysical Magic Realism.

Examples of the ontological type are Kafka’s Die Verwandlung (1916), Carpentier’s “Viaje a la semilla”, and some of Julio Cortázar’s stories such as “Axolotl” and “Carta a una señorita en Paris”.⁷⁹(SPINDLER, 1993, p.82, grifos nossos)

Em *Il barone rampante*, podemos observar que Cosme é diferente dos outros personagens, pois ele é considerado louco por boa parte das pessoas que o conhecem, ou mesmo que ouviram falar dele. Ele tem algumas atitudes estranhas, como, por exemplo, imitar pássaros, se vestir com penas como se fosse um índio americano, episódio, que elucida a questão da loucura.

[...] Cosimo era diventato matto davvero. Se prima andava vestito di pelli da capo a piedi, ora cominciò ad adornarsi la testa di penne, come gli aborigeni d’America, penne d’upupa o di verdone, dai colori vivaci, ed oltre che in testa ne portava sparse sui vestiti. Finì per farsi delle marsine tutte ricoperte di penne, e ad imitare le abitudini di vari uccelli, come il picchio, traendo dai tronchi lombrichi e larve e vantandoli come gran ricchezza.⁸⁰ (CALVINO, 2003, p. 265)

É relevante comentar que Cosme, após algum tempo, volta ao seu estado de consciência da realidade, encontramos em sua fase de insanidade, uma manifestação do realismo mágico metafísico, pois não é impossível que uma pessoa passe por momentos de quase ou total falta de

⁷⁹ “Diferentemente do Realismo Mágico Antropológico, o Realismo Mágico Ontológico resolve a antinomia sem recorrer a nenhuma perspectiva cultural em particular. **Nessa forma “individual” do Realismo Mágico, o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto Não há referência à imaginação mítica de comunidades pré-industriais Ao contrário, a liberdade total e as criativas possibilidades de escrever são exercidas pelo autor, que não está preocupado em convencer o leitor.**

O narrador do Realismo Mágico Ontológico não está intrigado, perturbado ou cético ao sobrenatural, como na Literatura Fantástica, ele ou ela o descreve como se fosse uma parte normal do dia a dia comum. **Formalmente, o verdadeiro estilo empregado no Realismo Mágico Ontológico, no qual situações impossíveis são descritas de uma forma muito realista, representa o exato o posto da técnica de Verfremdung (estranhamento) usado no Realismo Mágico Metafísico.**

Exemplos do tipo ontológico são *A metamorfose*, de Kafka (1916), *Viagem à semente*, de Carpentier e algumas das histórias de Julio Cortázar, tais como *Axolotl* e *Carta a uma senhorita em Paris*” (SPINDLER, 1993, p.81).

⁸⁰ “[...] Cosme se tornara louco de verdade. Se antes andava vestido com peles da cabeça aos pés, agora começara a enfeitar a cabeça com penas, como os aborígenes da América, penas de poupa ou verdilhão, com cores vivas e além de usá-las na cabeça espalhava algumas pelas roupas. Acabou por fazer casacos totalmente recobertos de penas, e a imitar os hábitos dos diferentes pássaros, como o pica-pau, extraindo dos troncos, lombrigas e larvas e considerando-as como grande riqueza” (CALVINO, 1997, p. 319).

sanidade em ambientes cotidianos, e depois volte ao seu estado normal, embora seja um tanto insólito.

No final da narrativa, Cosme tem uma morte que nos é inferida no momento, em que se agarra à corda de um balão de gás, e é conduzido pelo vento em direção ao mar e desaparece. Esta pode ser considerada uma forma inusitada de despedida que apresenta claramente caracteres mágicos, pelo fato de não retornar a terra e também por nunca mais ser visto por ninguém, é como se Cosme se confundisse com as nuvens no céu, e essa ocorrência mágica impede sua visualização pelos demais e nenhum corpo é avistado. Essa situação pode ser atrelada a terminologia do realismo mágico metafísico, pois embora, seja uma atitude muito difícil de ser presenciada, pode transcorrer, além disso, não envolve nenhum caráter sobrenatural, pois, se dá, numa ambientação natural e, que é de conhecimento das pessoas, que coviviam com Cosme.

Em *El siglo de las luces*, há exemplos da tipologia do realismo mágico antropológico, de acordo com Spindler e que é correspondente ao realismo maravilhoso, cunhado por Carpentier, no episódio, em que Esteban que vivia muito debilitado, sofre uma crise asmática e Victor Hugues decide levar Ogé, uma espécie de “curandeiro” para ajudá-lo, de acordo com o excerto que segue:

El mestizo, sin mirar al enfermo, sin reconocerlo ni tocarlo, permanecía inmóvil, olfateando el aire de modo singular. “No sería la primera vez que ocurre”, dijo al cabo de un rato. Y alzaba los ojos hacia un pequeño ojo de buey abierto en la espesura de la pared, arriba, entre dos de las vigas que sostenían el techo. Preguntó lo que habría detrás del muro. Carlos recordó que ahí existía in angosto traspatio, muy húmedo, lleno de muebles rotos y trastos inservibles, pasillo descubierto, separado de la calle por una estrecha verja cubierta de enredaderas, por el que nadie pasaba desde hacía muchos años. El médico insistió en ser llevado allá [...] “Es probable que hayamos dado con la razón del mal”, dijo entregándose a una explicación que Sofía halló semejante, en todo, a un curso de nigromancia. Según él, ciertas enfermedades estaban misteriosamente relacionadas con el crecimiento de una yerba, planta o árbol en un lugar cercano. Cada ser humano tenía un “doble” en alguna criatura vegetal. Y había casos en que ese “doble”, para su propio desarrollo, robaba energías al hombre que a él vivía ligado, condenándole a la enfermedad cuando florecía o daba semillas. “Ne souriez pas, Mademoiselle”. Él había podido comprobarlo muchas veces en Saint-Domingue, donde el asma aquejaba a niños y adolescentes, y los mataba por ahogo o anemia. Pero bastaba a veces con quemar la vegetación que rodeaba al doliente – bien en la casa, bien en los alrededores – para observar sorprendentes curaciones... “Brujerías – dijo Sofía -: tenía que ser”.⁸¹(CARPENTIER, 2007, p. 49-50)

⁸¹ “O mestiço, sem olhar o doente, sem examiná-lo nem tocá-lo, permanecia imóvel, farejando o ar de modo singular. “Não será a primeira vez que isto acontece”, disse pouco depois. E ergueu os olhos para uma pequena claraboia aberta no alto da parede, entre duas vigas que sustentavam o teto. Perguntou o que havia do outro lado do muro. Carlos lembrou que ali existia um patiozinho estreito, muito úmido, cheio de móveis quebrados e trastes imprestáveis, uma passagem a céu aberto, separada da rua por uma grande cobertura de trepadeiras, por onde ninguém passava fazia muitos anos. O médico insistiu em ser levado até lá [...] ‘É bem provável que tenhamos descoberto a razão do mal’, disse, e ofereceu uma explicação que Sofia achou em tudo semelhante a um curso de magia negra. Segundo ele, certas doenças

Nesta passagem do texto, evidencia-se a questão da mestiçagem própria ao realismo maravilhoso de acordo com Carpentier, e que pode ser considerada equivalente ao realismo mágico antropológico proposto por Spindler, posto que, há a especificidade da etnia de Ogé que é mestiço, além de haver referências a rituais que curam e desta forma têm um cunho “maravilhoso”, e que apresentam em sua origem uma mescla da cultura africana com a hispanoamericana. Após a intervenção de Ogé, que é considerado um grande médico por Hugues, por que já havia ajudado outras pessoas por meio de seu conhecimento e perspicácia, todavia foi considerado por Sofia um bruxo adepto da magia negra. O que deve de fato se ressaltar é que Ogé conseguiu ajudar Esteban, que dentro de pouco tempo, estava recuperado e com um aspecto saudável, outro elemento que deve ser destacado é que Remígio, o criado da família era o responsável pelo cultivo do jardim, pois para ele as plantas que lá havia eram medicinais e serviam como uma espécie de altar para a adoração de Santo Hermenegildo, que havia sido torturado em meio à natureza, mas que para o empregado tinha através de orações juntamente com o uso das plantas ali ambientadas, o poder de sarar doenças nas partes íntimas dos homens, nesse caso, é bem clara a questão da fé em determinado santo e da prática de rituais de uma dada comunidade.

Em *Il barone rampante*, a decisão de Cosme de morar nas árvores e sua recusa a descer de lá, podem ser consideradas situações incomuns, apesar de não ser totalmente impossíveis de acontecer e se sucedem em ambientes cotidianos e não apresentam nenhum aspecto sobrenatural. Já, em *El siglo de las luces*, encontramos referências a diferentes etnias, pois são mencionados: índios, negros, europeus, americanos, a distintas crenças, como a existência de Igrejas Católicas, de rituais mocambeiros, de Lojas Maçônicas, encontrados em uma mesma região.

4. A alegoria

Por fim, nos apontaremos alguns aspectos alegóricos das narrativas em questão, e por isso nos apoiaremos em Hansen que em **Alegoria construção e interpretação da metáfora** (2006), nos diz que a alegoria consiste num processo de representação metafórico, pois envolve o sentido denotativo e o conotativo, para motivos de validação da interpretação alegórica, além disso, considera que a alegoria apresenta uma prévia intenção do autor. A partir destas considerações, podemos inferir que *Il barone rampante* apresenta uma alegoria ao pensarmos na ambientação

estavam misteriosamente ligadas ao crescimento de uma erva, planta ou árvore nas proximidades. Cada ser humano tinha um “duplo” em alguma criatura vegetal. E em certos casos esse ‘duplo’, para seu próprio desenvolvimento, roubava energias do homem ao qual vivia ligado, condenando-o à doença quando florescia ou dava sementes. ‘*Ne souriez pás, Mademoiselle*’. Ele comprovara o fenômeno muitas vezes em Saint-Domingue, onde a asma atacava crianças adolescentes e os matava por asfixia ou anemia. Mas bastava, às vezes, queimar a vegetação que rodeava o doente – na casa ou nos arredores – para observar curas surpreendentes... ‘Bruxaria’, disse Sofia. ‘Só podia ser’”(CARPENTIER, 2004, p. 50 -51).

iluminista do enredo e nas referências à Revolução Francesa, que possuem pontos em comum com o século XX, contexto marcado pela Primeira e pela Segunda Guerra Mundial, por políticas ditatoriais como o fascismo e o nazismo, além da perda da fé, das certezas positivistas e também da frustração do intelectual que se vê imóvel diante de uma dura realidade, que lhe parece inexorável. Enquanto em *El siglo de las luces*, Carpentier trata questões revolucionárias e suas contradições, frustrações e esperanças, que podem ser equiparadas a acontecimentos históricos do século XX, como a Revolução Cubana e as características autoritárias presentes até mesmo em governos, considerados inicialmente libertários e igualitários como o comunismo e o socialismo, que possuem semelhanças com as ideologias preconizadas pela Revolução Francesa que buscavam teoricamente garantir o bem comum para todos. Por essas razões, consideramos pertinente a comparação das obras, uma vez que apresentam confluências quanto ao contexto histórico; às temáticas alegóricas, entre outras.

5. Considerações finais

Calvino e Carpentier sugerem o poder de intervenção que as transformações históricas e a importância da união coletiva têm no modo de viver e transformar a sociedade, além de fazerem uso de estratégias ficcionais que causam em seus textos tons de ironia. De fato, grandes intelectuais presenciaram seus ideais frustrados diante das formas de governo ditatoriais e outros revolucionários, que agiam de forma contraditória, respectivamente, o fascismo, o nazismo, o socialismo e o comunismo, porque de certa maneira “aprisonavam” e “sufocavam” os anseios por uma sociedade mais justa e melhor de se viver, exemplo disso, é a forma que Calvino e Carpentier escrevem, pois estes utilizaram personagens que têm as expectativas frustradas diante de uma realidade nada igualitária e livre. Enfim, podemos inferir que esta junção de informações objetiva acima de tudo despertar o senso crítico do leitor por meio de uma linguagem que mistura elementos históricos, realistas mágicos e alegóricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **I nostri antenati: Il visconte dimezzato. Il barone rampante Il cavaliere inesistente**. Milano: Mondadori, 2003.

CARPENTIER, Alejo. **O Século das Luzes**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **El Siglo de las Luces**. Barcelona: Seix Barral, 2007.

_____. Prefácio. In: _____. **O reino deste mundo**. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro; Record, 1985.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FREITAS, Maria Teresa de. **Romance e História**. Ponta Grossa: Uniletras, n. 11:109-118, dez. 1989.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

LEFEBVRE, Georges. **A Revolução Francesa**. São Paulo: Ibrasa, 1976.

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. **Forum for modern languages studies**. Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85.

_____. Realismo mágico: uma tipologia. Trad. Fábio Lucas Pierini. Revisão: Fernanda Cristina de Freitas Sales. **Forum for modern languages studies**. Oxford, 1993, v. 39, p.75-85.

A COSMÉTICA DO DUPLO EM *COSMÉTIQUE DE L'ENNEMI*, DE AMÉLIE NOTHOMB

Larissa Cristina Thomann

M-PG- FCLAr/UNESP

lahthomann@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Silvana Vieira da Silva (FCLAr/UNESP)

Amélie Nothomb (1967) tem se tornado, ao longo dos anos, uma das escritoras contemporâneas mais lidas na Europa, isto porque utiliza temas contemporâneos tais como a questão do desdobramento da personalidade, do inimigo interior, entre outros. Outro motivo para isso é de seus romances serem breves e com diálogos bastante presentes, facilitando sua leitura. Por ter estudado filologia românica, suas obras são recheadas de citações e reflexões a respeito da linguagem. Os romances de Nothomb tentam, ainda, representar o real considerando a escrita autobiográfica presente em diversas obras como ponto de partida, construindo romances autoficcionais como *Stupeur et tremblements* (1999).

Laureline Amanieux diz, em sua obra intitulada *Le récit siamois Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb* (2009): « Les textes d'Amélie Nothomb exploitent les codes d'un autre genre apparenté au fantastique: le roman noir. » (AMANIEUX, p. 39). Este gênero, de acordo com a autora, pode ser assim considerado por haver a presença, entre outras marcas, de violência psicológica e física.

A obra *Cosmétique de l'ennemi* (2001) é analisada a partir dos personagens e do tempo, já que a construção da narrativa tem caráter duplo. O duplo é analisado a partir do desdobramento das personagens: Textor Texel, o duplo de Jérôme August e, por ele mesmo, denominado como seu inimigo interior, aquele que o destrói e é sua capacidade de autodestruição. Além das personagens, o duplo é analisado como parte da construção do início da obra e de seu fim, bem como a construção do tempo – cronológico e psicológico das narrativas, que também são duplicadas, pois Textor é narrador de sua vida a Jérôme, mas isso já dentro de uma narrativa em que o narrador apresenta-se como onisciente e em terceira pessoa.

Apesar de ter sido Otto Rank (1884-1939) quem deu ao duplo esta denominação, a ideia de duplo é, mais especificamente, representada pela literatura fantástica e, interpretada pela psicanálise, através de Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961). É Freud que nos interessa mais do que Jung, pois é nele que o duplo é um sentimento de estranheza causado pela perda, súbita, de noção do que é realidade e do que é imaginação, o que provoca o temor e o tremor.

Este estudo é desenvolvido no artigo *Das Unheimlich (O estranho)*, escrito em 1919, pela oposição das palavras *heimlich* (íntimo, obscuro, secreto) e *heimich* (natural) ao seu título. Logo, o estranho é uma experiência secretamente familiar e que foi um dia reprimido e, depois, liberado. Em *Cosmétique de l'ennemi* (2001), ao ser deparado com o seu duplo, Jérôme não acredita ter assassinado sua esposa e confronta Textor sobre serem a mesma pessoa e é então que Textor faz menção ao inconsciente, pois diz que ele é a parte de Jérôme que não se esquece de nada, além de fazer alusão à perda da noção entre o que é imaginação e o que é realidade para o duplicado, característica presente nas obras de Freud.

Partindo de uma análise do tempo para iniciar a construção do duplo em *Cosmétique de l'ennemi*, Laureline Amanieux (2009) afirma que toda manipulação temporal da narrativa (e nela!) terá por consequência a manipulação da identidade da personagem. Tendo isto como base, pode-se dizer que, bem como a personalidade dupla das personagens, tem-se, também, um aspecto duplo do tempo. Sobre a manipulação do tempo e, por meio dele, a identidade das personagens, Nothomb faz com que Textor, tendo o controle do tempo, manipule Jérôme e sua identidade interior. No trecho abaixo, Textor tem controle sobre o tempo de inocência de Jérôme:

- C'est pourtant toi qui m'ordonnes de parler. Ces cloisons si étanches que tu as construites dans ta tête ne tiennent plus : elles cèdent. Tu peux t'estimer heureux d'avoir eu droit à ces dix années d'innocence. (NOTHOMB, 2001, p. 99)

Em *Cosmétique de l'ennemi*, Amélie une dois tempos: o cronológico e o psicológico, sendo este último, ainda, inventado pelo próprio Jérôme: na página 98, da edição de 2001, Textor diz a Jérôme que são, ambos, a mesma pessoa, mas este não se convence, dizendo que aquele tem um nome, uma nacionalidade, uma história e características que os fazem diferentes. Eis, então, o que diz Textor: « - Evidemment. Tu avais besoin de m'inventer très différent de toi, pour te persuader que ce n'était pas toi – (...). » (NOTHOMB, 2001, p. 98)

É neste ponto, então, que se percebe o tempo cronológico e o psicológico, mostrando que manipular o tempo é um dos principais desafios das obras da escritora. (AMANIEUX, 2009). É com esta afirmativa que se percebe que gerir o tempo é sinônimo de poder, no caso de Textor sobre Jérôme, isto porque o discurso de Textor, sobre sua vida e, portanto, seu tempo, sobressai ao cronológico marcado pelo calendário. Neste sentido, saber é poder, e Textor sabe e narra toda a história a Jérôme, controlando o tempo e, em dado momento, mostra os jogos de manipulação deste para aquele, pois o primeiro controla, inclusive, o dia do encontro e a maneira que ele se dará com sua com a vítima: “- Le retard d'avion. L'attente forcée pour une durée indéterminée : enfin un moment où tu étais vraiment disponible. (...)” (NOTHOMB, 2001, p. 110)

Os tempos se chocam num só discurso ao mesmo tempo em que as identidades das personagens são contrapostas e o que, antes, era um diálogo percebe-se, posteriormente, um monólogo. Nesse sentido, Amélie Nothomb tem como intenção principal, ao fazer essa contraposição dos tempos cronológico e psicológico, enfatizar a construção do duplo na obra.

No que concerne às personagens, Amélie Nothomb faz alusão ao caráter da personagem (ou à sua “função” no romance) por meio do significado de seu nome na obra:

- (...) *Textor vient de « texte ».*
- *Si vous saviez combien ça m'est égal.*
- *Le mot « texte » vient du verbe latin texere, qui signifie « tisser ». Comme quoi le texte est d'abord un tissage de mots. Intéressant, n'est-ce pas? (NOTHOMB, 2001, p.13 - 14)*

Nesta pequena explicação metalingüística sobre a derivação do nome “Textor” tem-se uma ideia de qual vai ser sua “função” no romance: contar uma história, tecer um texto, ser uma espécie de redator e, poderemos ver, mais adiante que ele será uma espécie de narrador dos acontecimentos de sua vida e dos fatos que o fazem ser o inimigo interior de Jérôme.

Talvez possa parecer um pouco simplista este tipo de nomenclatura, como observa Ana Maria Machado, em **Recado do Nome** (2003), mas no caso de *Cosmétique de l'ennemi* este tipo de análise é bastante relevante para a compreensão completa da obra, pois toda a construção do duplo está ligada à linguagem. Sobre isso L. Amanieux diz:

L'originalité d'Amélie Nothomb est qu'elle donne au nom à la fois une valorisation exceptionnelle dans son univers romanesque et à la fois en fait une marque instable de l'identité. (AMANIEUX, 2009, p. 127)

Analisando o nome da outra personagem, Jérôme Angust tem-se que Angust, em inglês Angst, vem do alemão angst que, segundo o *Online Etymology Dictionary*⁸², significa medo neurótico, culpa e remorso. Este nome deriva do Antigo Alto Alemão, podendo, também, significar ira. Jérôme deriva do latim, *Hieronymus*, e do grego, mesma escrita, significando nome sagrado. Por meio desta análise dos nomes, percebe-se, já no nome, relação de oposição que ocorre em Jérôme Angust: o bom versus o mau, ou seja, essa relação com a divisão do eu como oposição de como me apresento socialmente e o que realmente sou. Por meio das análises desses prenomes, desde o início da história, é possível prever o desenvolvimento de *Cosmétique*. Partindo dessa análise dos nomes, entende-se que Angust sente culpa e remorso por ter assassinado Isabelle – sua esposa e grande amor de sua vida – e, portanto, apaga o episódio de sua mente, mas Textor, que desde o início tem a função de quem conta uma história, relata o ocorrido a Jérôme:

⁸²Acessado em 15/08/2015, pelo site: <http://www.etymonline.com/>

- *Je t'avais raconté la version de Textor Texel, qui n'est pas contradictoire avec celle de Jérôme August. Ta femme t'a détesté, ce jour-là, parce qu'elle a deviné en toi le monstre se pourléchant de rêves de viol.*

(...)

- *Tant pis pour toi. Après le meurtre, tu as emporté le couteau et tu es reparti au bureau. Là, tu es redevenu calmement Jérôme August. Tout était à ta place. Tu étais heureux.* (NOTHOMB, 2001, p. 113 - 114).

Na obra que analisamos, o duplo é base de construção em toda a narrativa – tempo, espaço e personagens – criando uma ambiguidade e uma duplicidade. Neste sentido, pode-se iniciar a análise da obra pelo seu título: *Cosmétique de l'ennemi*, isto porque *cosmétique* remete à origem da palavra, do grego *kosmos*, que indica a organização – ou ordem – do universo, mas que pode ser utilizada no sentido de maquiagem, utilização mais moderna do termo. É possível utilizar ambas as idéias para interpretar *Cosmétique de l'ennemi*: o inimigo é organizado, mas também “maquiado”, ou seja, utiliza uma máscara. Essa máscara, na obra, é o próprio Jérôme que a cria, ou seja, ele inventa Textor diferente dele para que sejam duas pessoas, dois indivíduos completamente diferentes, afinal, para Jérôme “Une identité, une nationalité, une histoire personnelle, des caractéristiques physiques et mentales,(...)” (NOTHOMB, 2001, p. 98) são suficientes para garantir que Textor seja outra pessoa.

Esta duplicidade na obra de A. Nothomb pode, ainda, ser analisada pela forma como é construída desde o início até seu fim, que também é duplo e ambíguo. A história começa com um parágrafo à parte: “Cosmétique, l'homme se lissa les cheveux avec le plat de la main. Il fallait qu'il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l'art.” (NOTHOMB, 2001, p. 07).

Com esse começo, não se sabe bem quem é este homem, mas descobre-se quem ele não é, em oposição ao que é dito no parágrafo seguinte, ou seja, não é o outro personagem, Jérôme August. De acordo com L. Amanieux (2009), J. August e T. Texel são personagens em total oposição. O primeiro é um homem de negócios com os “nervos à flor da pele” e o segundo, um homem que fala com cerimônia e é preocupado com sua aparência. Ainda segundo a autora:

L'antithèse s'amplifie à l'excès au cours du dialogue qui se noue entre eux, au niveaux moral et affectif. L'identification se déroule comme un coup de théâtre qui survient seulement à la fin du récit. (AMANIEUX, 2009, p. 161)

Ao longo da história este homem do primeiro parágrafo vai indicando que é o desdobramento de August, ou seja, seu inimigo interior:

- *Les preuves de l'existence de l'ennemi intérieur sont énormes et celle de son pouvoir sont écrasantes. L'ennemi (...) est celui qui vous dégoûtera de vous même. (...).* (NOTHOMB, 2001, p. 29)

E em:

- *Pour une fois, nous sommes d'accord.*

- *Nous les sommes beaucoup plus que vous ne l'imaginez.*

(NOTHOMB, 2001, p. 69)

O duplo em A. Nothomb é construído de forma parecida com a que Stevenson construiu em **O médico e o Monstro** (1997), ou seja, Jérôme Angust é um homem de negócios sério e Textor Textel é sua parte diabólica que, analisando a origem da palavra – *diabolus* -, significa aquele que se divide. Há, inclusive, alusão a Stevenson em **Cosmétique**:

- *Si je devais vous croire, je serais le Docteur Jekyll en train de converser avec Mister Hyde.*

- *Ne te vante pas. Tu es beaucoup moins bien que le Docteur Jekyll, et par conséquent tu contiens un monstre beaucoup moins admirable que cette brute sanguinaire de Hyde. Tu n'est pas un grand savant obsessionnel, tu es un petit homme d'affaires comme il y en a tant : ta seule qualité, c'était ta femme.* (NOTHOMB, 2001, p. 102)

Apesar dessa referência em **Cosmétique de l'ennemi**, em Stevenson o processo de transformação que se dá entre o médico respeitável e o monstro é a ingestão de uma bebida desenvolvida pelo próprio médico que, aos poucos, vai perdendo controle de sua personalidade e a transformação é física e visível. Em Nothomb, esse processo é um tanto quanto diferente, ou seja, o processo de transformação se dá por meio do inconsciente ou, como é demonstrado na obra, pelo inimigo interior. Porém, antes dessa transformação acontecer no inconsciente, ou no interior, de Jérôme, ela é demonstrada por meio do próprio Textor e, mais especificamente, pela linguagem. Ao iniciar seu discurso, Textor expõe suas primeiras experiências com seu inimigo interior:

- *C'est un peu ça. J'avais douze ans et demi. J'habitais chez mes grandparents. À la maison, il y avait trois chats. C'était moi qui devais leur préparer à manger. Il fallait ouvrir des conserves de poisson et écraser leur contenu avec du riz. Cette besogne m'inspirait un dégoût profond. (...)*

- (...)

- *J'avais donc douze ans et demi et j'ai ouvert les yeux sur la pâtée pour chats que j'étais en train de pétrir. (...) Ce fut alors que, sans savoir pourquoi, j'ai porté à ma bouche une poignée du mélange et je l'ai mangée.*

- *Pouah.*

- (...) *J'étais encore plus horrifié qu'eux: je découvrais qu'il n'y avait aucune différence entre eux et moi.* (...) (NOTHOMB, 2001, p.24-5)

Pode-se perceber então que aos doze anos de Textor ele começa um processo de transformação que compreende uma animalização progressiva, ou seja, um processo de tornar-se um animal e, neste sentido, não reprimir suas vontades e desejos apresentando, assim, sua primeira experiência com seu inimigo interior: “C’était un ennemi, à l’intérieur de moi, qui m’avait forcé à la manger!” (NOTHOMB, 2001, p. 26). A partir deste momento Textor apresenta um discurso construído com vários argumentos para provar a Jérôme que existe *l’ennemi intérieur*:

- (...) *Les preuves de l’existence de l’ennemi intérieur sont énormes et celles de son pouvoir sont écrasantes. Je crois en l’ennemi parce que, tous les jours et toutes les nuits, je le rencontre sur mon chemin.* (NOTHOMB, 2001, p. 28)

E, depois, em:

- (...) *L’ennemi est celui qui, de l’intérieur, détruit ce qui en vaut la peine. Il est celui qui vous montre la décrépitude contenue en chaque réalité. (...) Il est celui qui, en un jour parfait, vous trouvera une excellente raison d’être torturé. Il est celui qui vous dégoûtera de vous-même.* (NOTHOMB, 2001, p. 28 - 29)

E é por meio de passagens como estas que ele vai provando e indicando que o inimigo interior de Jérôme é ele próprio: “Tu as très bien entendu. Je suis toi.” (NOTHOMB, 2001, p. 97). E depois, com mais um argumento – que, na verdade, já foi anteriormente usado por ele, diz:

- (...) *Dès le début de notre conversation, je t’ai tendu de perches énormes. Quand je t’ai parlé de l’ennemi intérieur, je t’ai suggéré que je n’avais peut-être pas d’existence en dehors de toi, que j’étais une invention de ton cerveau. A quoi tu m’as répondu avec superbe que tu n’avais pas d’ennemi intérieur, toi. Mon pauvre Jérôme, tu as l’ennemi intérieur le plus encombrant du monde : moi.* (NOTHOMB, 2001, p. 97-8)

É o que Genette chama de anacronias que podem ser prolepse – antecipação do que está por vir – e analepse – retomada do que já foi mencionado anteriormente. Essas anacronias são utilizadas na obra como recurso não apenas para garantir, ou aumentar, o suspense ao longo da história, mas para assegurar, ainda, certa credibilidade, pois A. Nothomb constrói um diálogo bastante pautado em provas para que Jérôme compreenda que ele possui uma parte (diabólica) que o complementa.

Como assinala Todorov, uma narrativa fantástica tem uma gradação dos acontecimentos e, ainda, um ponto culminante atingido pelas gradações na narrativa. Quanto a isto, há, em *Cosmétique de l’ennemi*, um momento de transformação que é quando Jérôme descobre sobre o assassinato de Isabelle e todos os indícios que o levam a crer que ele próprio é o culpado da morte de sua amada esposa e, portanto, o seu duplo – Textor Texel -, ou seja, Jérôme passa da situação de

ignorância ao conhecimento de ser seu próprio duplo e de suas atitudes. Ainda assim ele duvida de sua culpabilidade:

- *Je n'ais pas violé ma femme!*

- *C'est vrai. Tu as seulement eu très envie de la violer, la première fois que tu l'as vue, au cimetière de Montmartre, il y a vingt ans. Tu en as rêvé la nuit.* (NOTHOMB, 2001, p. 99)

Textor insinua a presença da repressão nas vontades de Jérôme que são liberadas em sonho. Sobre isso Freud aponta algumas teorias sobre os sonhos em **A interpretação dos sonhos** (1987). Nesta obra ele diz que:

“Os sonhos das crianças pequenas são frequentemente pura realização de desejos e são, nesse caso, muito desinteressantes se comparados com os sonhos dos adultos. Não levantam problemas para serem solucionados, mas, por outro lado, são de inestimável importância para provar que, em sua natureza essencial, os sonhos representam realizações de desejos.” (p.119).

Percebe-se, então, que Jérôme repreende alguns instintos e desejos, os quais Textor libera: “(...) Au début de cet entretien, je t'ai dit que je faisais toujours ce dont j'avais envie. Je soi la partie de toi qui ne se refuse rien. Je t'ai offert ce rêve. (...)” (NOTHOMB, 2001, p. 99). Aproveitando, ainda, os apontamentos de Freud e, desta vez sobre consciente e inconsciente, pode-se dizer Textor é o inconsciente – e a parte animalizada que obedece a seus instintos - de Jérôme. De acordo com o que o psicanalista diz, pode-se afirmar que Nothomb cria uma atmosfera parecida com a de Stevenson e a de Poe pela relação de oposição entre os princípios de prazer e de realidade que o psicanalista aborda em **Mal-estar na civilização** (1930). Em Stevenson, Dr. Jekyll tem noção real de que ele se preocupa com sua reputação e de que seu duplo, Mr. Hyde, faz aquilo que lhe causa prazer. Em Poe, no conto “William Wilson” (1839), o protagonista tem atitudes imorais enquanto seu duplo com o mesmo nome toma-lhe o lugar da consciência prejudicando suas tentativas em enganar os outros com quem convive. Sobre a presença de intertextualidade entre a obra de Nothomb e a obra de Stevenson, diz L. Amanieux:

Dans Cosmétique, le parallèle entre le couple Jérôme-Jekyll et sa création fantasmagorique Textor-Hyde révèle la manière dont la romancière traite le double : elle opère un déplacement des figures principales du récit, qu'elle isole de l'univers romanesque référentiel et confronte dans un dialogue⁹. (AMANIEUX, 2009, p. 160)

É diferente, também, em Stevenson, o fato de que para esta transformação entre o bom x o mau ocorrer, Dr. Jekyll precisa tomar uma poção, fruto de muita pesquisa científica, enquanto em Nothomb, os dois – Jérôme e Textor – existem, aparentemente, de maneira independente – o primeiro, inclusive, sem saber da existência do segundo. Com o desenrolar da leitura, vai ficando

cada vez mais claro ao leitor que Textor é uma invenção de Jérôme: “- Tu es le seul à me voir. Même moi, je ne me vois pas.” (2001, p. 97) e em: “- Tu vois bien que tu es moi. Cette voix que tu entends parle à l’intérieur de la tête. Il t’est absolument impossible de fuir mon discours.” (2001, p. 108). Acerca disto, diz L. Amanieux:

Dans Cosmétique, Jérôme affronte son double Textor sous forme d’une projection que lui seul voit, car le double est alors relié à un phénomène d’autoscopie. Il est celui qui a pris « le pouvoir ». (AMANIEUX, 2009, p. 160)

Segundo L. Amanieux, as obras de Nothomb têm uma relação entre o poder e a informação, ou seja, em *Cosmétique de l’ennemi* a relação entre saber e poder tem extrema importância. O saber, para a autora é, então, destrutivo. A descoberta de que é responsável pela morte de sua esposa, faz com que Jérôme tome uma decisão drástica: a de matar Textor e, conseqüentemente, se matar. A autora faz referência a diversos autores, não apenas Stevenson. Todas as referências utilizadas na obra são relacionadas aos argumentos que tanto Textor quanto Jérôme utilizam para sustentarem seus pontos de vista.

Nothomb utiliza-se da linguagem para criar a ideia de duplo e para indicar a cisão do eu, deixando o leitor em dúvida desde o início até o fim. No entanto, a narrativa começa com um parágrafo separado dos demais sugerindo um encontro entre um homem – o inimigo – e sua vítima: “Il fallait qu’il fût présentable afin de rencontrer sa victime dans les règles de l’art.” (NOTHOMB, 2001, p. 7). Ao longo da história percebe-se que o inimigo é Textor e a vítima é Jérôme, mas no final descobre-se que ambos são o mesmo indivíduo, ou parecem ser. O final da obra é, também, bastante ambíguo e duplo:

Angust s’empara de la tête de son ennemi et la fracassa à plusieurs reprises sur le mur. Chaque fois qu’il écrasait ce crâne sur la paroi, il criait : « Libre ! Libre ! Libre ! »

Il recommença et recommença. Il exultait.

Quand la boîte noire de Texel éclata, Jérôme éprouva un soulagement profond.

Il lâcha le corps et s’en alla. (NOTHOMB, 2001, p. 120 - 121)

Com este final, não se sabe ao certo se Jérôme deixa o corpo de Textor e se vai ou se deixa seu próprio corpo e seu “espírito” se vai. Essa ambigüidade aparente é desfeita, no entanto, na página seguinte que, aliás, não está numerada como sendo uma explicação racional a todo o discurso:

Le 24 mars 1999, les passagers qui attendaient le départ du vol pour Barcelone assistèrent à un spectacle sans nom. Comme l’avion en était à sa troisième heure

de retard inexpliqué, l'un de voyageurs quitta son siège et vint se fracasser le crâne à plusieurs reprises sur l'un des murs du hall. Il était animé d'une violence si extraordinaire que personne n'osa s'interposer. Il continua jusqu'à ce que mort s'ensuivît.

Les témoins de ce suicide inqualifiable précisèrent un détail. Chaque fois que l'homme venait se taper la tête contre le paroi, il ponctuait son geste d'un hurlement. Et ce qu'il criait, c'était :

- Libre ! Libre ! Libre ! (NOTHOMB, 2001)

Este final fecha as duas narrativas, a narrativa moldura e a emoldurada, pois a história contada por Textor termina, já que este deixa de ter um diálogo com Jérôme, e a história em tempo real – da descoberta sobre seu “lado diabólico” – também termina com seu suicídio. Esse final é uma explicação aos eventos que ocorrem na sala de espera do aeroporto, indicando ao leitor um possível transtorno de lucidez em Jérôme. Para ilustrar o que se passa em *Cosmétique de l'ennemi*, podemos dizer que “Ver seu duplo é estar louco.” (BRAVO, 2000, p. 275).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANIEUX, L. **Le récit siamois Identité et personnage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb.** France : Albin Michel, 2009.

BRAVO, N. F. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261- 287.

FREUD, S. “O estranho”. **Escritos sobre literatura.** Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **O mal-estar na civilização.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 19[?]

JUNG, C. J. **O eu e o inconsciente.** Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **O homem e seus símbolos.** (concepção e organização Carl G. Jung). Tradução de Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LIMA, C. B. **Uma breve história do cômico através dos tempos. O caso Amélie Nothomb.** 122f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Diências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Araraquara, 2010

MACHADO, A. M. **Recado do Nome.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MARTINS, H. **Sobre a estabilidade do significado em Wittgenstein.** Juiz de Fora: Veredas, revista de estudos lingüísticos; v. 4, n. 2; p. 19 a 42.

NOTHOMB, A. **Cosmétique de l'ennemi**. Paris : Albin Michel, 2001.

RANK, O. **O duplo**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROCHA, R. A. “**No resumo de um só dia**” **Tempo e memória em “O burrinho Pedrês” de Guimarães Rosa**. 53f. Monografia de Conclusão do Curso de Letras – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Araraquara, 2010.

_____. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. 162f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Araraquara, 2013.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

STEVENSON, R. L. **Dr. Jekyll e Mr. Hyde**. Tradução de: Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Clássicos Econômicos Newton, 1996.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ESTÁCIO E O TRABALHO COM O MITO: UM ESTUDO DE CASO⁸³

Leandro Dorval Cardoso
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
leandrodorvalc@gmail.com

Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (FCLAr/UNESP)

Para Ernst Cassirer, o mito e a arte, assim como a linguagem e a ciência, por exemplo, partilham de uma mesma característica: são formas simbólicas de plasmação de fenômenos em objetos da compreensão, ou seja, são perspectivas por meio das quais o homem atribui contornos específicos àquilo que experiencia. Um fato importante para seu pensamento sobre as formas simbólicas é que elas partilham, de acordo com o próprio autor, de uma mesma origem, uma vez que surgem da “consciência mítica” – ou do “pensamento mítico” –, uma forma de entendimento do mundo que se manifesta nos homens diante da experiência do desconhecido. Essa consciência, por sua vez, configura-se como a forma primeira de conceitualização do mundo, por meio da qual o homem abre a realidade experienciada a si mesmo, tornando possível sua vivência nela (CASSIRER, 1972, p. 23-4).

De acordo com Cassirer, essas formas simbólicas que, em sua origem, configuram-se como uma unidade, separam-se gradativamente conforme cada uma delas, a seu modo, tende a concretizar as imagens formadas pela consciência mítica em objetos próprios. Sendo assim, então, se o mito tende às configurações mítico-religiosas, a linguagem, por sua vez e influenciada pelo *logos*, tenderia sempre à denotação, à concreção de signos meramente conceituais. Nessa mesma lógica, a arte se realiza como a forma simbólica que orienta a experiência para uma configuração estética, buscando sempre a criação de um objeto que se oferece à apreciação do espírito, livre de qualquer obstáculo imposto pelo *logos* ou pelas configurações mítico-religiosas: na arte, a palavra e a imagem mítica “são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos” (CASSIRER, 1972, p. 116).

Há, porém, uma diferença no processo de concreção levado a cabo por essas duas formas simbólicas, mito e arte, e que deve ser mencionada. O mundo do mito, ao contrário do que se costuma achar, não é um mundo irreal ou derivado, pois é nele que o homem inicia sua vida antes

⁸³ Este artigo foi desenvolvido a partir do trabalho apresentado à disciplina Mito e Poesia, do Programa de Pós-Graduação em Estudo Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, ministrada pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado no primeiro semestre de 2015. O trabalho contou, ainda, com a orientação do Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira.

de que sua consciência se desenvolva a ponto de percebê-lo como uma complexidade de objetos empíricos. Por esse motivo, há um pressuposto de crença sem o qual o mito perde seu fundamento: se os objetos plasmados pelo mito não são reais, ou ainda, se eles não formam a realidade mesma onde vive o homem, então nem o mito, nem a realidade existem (CASSIRER, 1944, p. 101). Por outro lado, a existência ou não de seus objetos é, para a arte, uma questão indiferente, e isso porque, em nossos julgamentos estéticos, “nós não estamos preocupados com o objeto como tal, mas com a pura contemplação desse objeto” (CASSIRER, 1944, p. 186-7). Sendo assim, em comparação com o trabalho do mito, o trabalho da arte não consiste na invenção ou na concreção de objetos, mas em um ato posterior a esse, qual seja, a sua externalização, uma personificação “não simplesmente em um meio material específico – em argila, bronze ou mármore –, mas em formas sensíveis, em ritmos, em padrões de cor, em linhas e desenhos, em formas plásticas” (CASSIRER, 1944, p. 197). A plasmação do mundo levada a cabo pela arte, então, diz respeito, mais do que tudo, à criação de *formas sensíveis* ao julgamento estético.

Nesse sentido, no trabalho que ora se apresenta, o que se busca é investigar como Estácio atribui novos traços a uma história da mitologia grega já bastante explorada pelos seus precedentes, de modo a oferecer a seus leitores uma possibilidade de experiência intensificada desse objeto. Além disso, o que aqui se busca é mostrar como Estácio manipula, a partir da tradição poética em que ele se insere, a história dos sete generais contra Tebas para explorar a potencialidade significativa do mito e, assim, intensificar a percepção estética do objeto. Sendo assim, passemos então a análise do episódio escolhido.

No primeiro canto da **Tebaida** (v. 197-247), Júpiter, cansado dos insistentes pedidos para que interferisse nos assuntos os quais nem mesmo as Fúrias resolviam, decide-se por castigar Tebas e Argos, cidade onde se exilara Polinices, tendo sido acolhido por Adrasto não somente como hóspede, mas também como genro. Para isso, ordena a Mercúrio (v. 292-302) que desça aos infernos e que traga de lá o velho Laio, pai de Édipo, para que o ancião transmita ao seu neto Etéocles uma mensagem que provocará a ira entre os herdeiros do trono tebano: uma vez que os descendentes de Édipo haviam decidido alternar-se anualmente no comando de Tebas, exilando-se em outro lugar aquele que estivesse em seu ano sabático, Júpiter ordena a Etéocles que, ao final do período acordado entre eles, negue o trono a seu irmão, Polinices. Na sequência do evento, no início canto segundo (v. 1-133), Mercúrio retorna dos infernos acompanhado pela sombra Laio, logo após o que se apresenta a cena em que Laio transmite a mensagem divina a seu neto. Esse episódio, que compreende as cenas da subida da sombra de Laio e da transmissão da mensagem, foi introduzido

por Estácio no mito que lhe serve de base: em nenhuma das outras obras que tratam do Ciclo Tebano e que restaram ao nosso conhecimento há uma cena que possa corresponder a essa. Não se trata, porém, de simples inclusão episódica, mas, como quero aqui demonstrar, da exploração das potencialidades significativas do mito.

Estácio atribui os motivos da guerra dos sete contra Tebas a duas esferas de personagens, a humana, de modo especial na figura de Édipo, e a divina, na figura de Júpiter. A ação de Édipo que configura sua relação direta com as causas da guerra diz respeito à maldição que o labdácida lança contra seus filhos por crer que fora por eles desrespeitado (1.74-8):

... Das vistas privado e sem trono,
não tentaram guiar-me e conter-me a tristeza 75
os que, qual seja o leito, gerei; mas, soberbos,
em meu fresco mortório, quanta dor!, os reis
insultaram as trevas e as queixas paternas.⁸⁴

Júpiter, por sua vez, cansado de acorrer aos homens para resolver os delitos dos quais as Fúrias não dão conta (1.214), aceita as queixas de Édipo e permite aos fados a execução da vingança paterna, castigando, para isso, Tebas e Argos. Para dar início, então, à manipulação dos homens para que sua vontade se cumpra, o deus envia seu filho aos reinos de Hades para que traga à terra alguém que possa pôr seu plano em ação: é, então, a decisão que Jove tomou que dá ensejo à inclusão do episódio envolvendo Laio e Etéocles, o que acaba por estabelecer um vínculo entre o episódio e o enredo do poema. Estácio também reforça, assim, a influência divina na ação, bem como a presença do mundo inferior em Tebas: enquanto, no primeiro canto, é Tisífone quem se assoma à terra e se lança sobre a casa de Édipo (1.123-5), agora é a vez de Laio, sombra que vaga rejeitada pelas margens do Letes. Além disso, o episódio também reforça o fato de que tanto as divindades são responsáveis pela ira que recai sobre Tebas, como o próprio sangue parente, já que, após cumprir a ordem de Jove, para a qual Laio se disfarçara de Tirésias, ele se revela a Etéocles como sendo o seu avô e, ainda no sonho, verte o seu sangue sobre o neto, abrindo a ferida mortal que lhe causara seu próprio filho (2.120-134):

Disse e, partindo – agitam as claras estrelas 120
os corcéis do sol –, ramos e velos da fronte
tirou e, avô confesso, junto ao neto atroz
se deitou; o pescoço aberto em sangue então
desnuda e inunda o sono co' a chaga vertendo.⁸⁵

⁸⁴ No original: *orbum uisu regnisque carentem / non regere aut dictis maerentem flectere adorti, / quos genui quocumque toro; quin ecce superbi / – pro dolor! – et nostro iamdudum funere reges / insultant tenebris gemitusque odere paternos.* (As citações dos trechos em latim foram feitas a partir da edição de D. R. Shackleton Bailey (STATIUS, 2003).

Vinculado ao enredo e concorrendo para a construção de sentidos do poema, o episódio constrói-se, ainda, de acordo com uma das principais características da obra estaciana, a *imitatio*. Ainda que as cenas que o compõem não encontrem paralelos em nenhuma das obras restantes do ciclo tebano, do ponto de vista de sua construção há claras relações com trechos de Sêneca, por exemplo, em especial com a subida da sombra de Tântalo, no *Tiestes* (v. 1-121), e com a da sombra de Tiestes, no *Agamemnon* (v. 1-56). Essas relações podem ser estabelecidas, contudo, não somente por se tratarem de ascensões de sombras dos infernos para a terra, mas também por outras semelhanças bastante significativas.

No que diz respeito à sombra de Tântalo, tanto os motivos que o levaram a ser condenado pelos deuses, como a função a ser desempenhada por sua sombra na terra chamam à atenção. As versões sobre a sua condenação, de acordo com Grimal (2005), são várias, mas a que Estácio parece ter considerado diz respeito àquela em que Tântalo, bem quisto pelos deuses e constantemente aceito entre eles durante os banquetes, ao buscar uma oferenda que pudesse compadecê-los da fome que aplacava o seu reino, ou porque os desafiava para testar-lhes a clarividência, teria sacrificado Pélops, seu filho, e o servido aos súperos em um guisado. Reconhecendo, porém, a carne servida, os deuses não só não o comeram, como também castigaram Tântalo após devolver a vida a Pélops. Sendo assim, ainda que a natureza do crime se altere, visto que o filicida em Sêneca é substituído por uma vítima de parricídio em Estácio, ambas as personagens cumprem o mesmo papel, qual seja, semear a discórdia entre os seus herdeiros para que os seus antigos reinos se fendam sob a égide de um *nefas*.

No que diz respeito à sombra de Tiestes do *Agamemnon* de Sêneca, as relações são, no mínimo, igualmente intensas. Tiestes é neto de Tântalo – tendo sido, então, atormentado pela sombra do avô – e irmão de Atreu, ambos filhos de Pélops. Quando jovens, os dois foram convencidos por sua mãe, Hipodâmia, a matar Crisipo, seu meio-irmão, filho de Pélops e de Axíoque, uma ninfa. Depois de mais velhos, tomados de ódio um pelo outro, cometeram diferentes crimes. Atreu, enciumado pela relação de sua esposa com o seu irmão, matou três dos filhos de Tiestes e os serviu em um jantar ao próprio irmão; Tiestes, seguindo as orientações de um oráculo, gerou um filho – Egisto – com sua própria filha para que este o vingasse pelo crime do irmão. Com isso, pode-se dizer que o ódio e o nefas conduziram crimes extremamente ferozes – desde o assassinato de parentes até o incesto em diferentes formas – nas três histórias que se cruzam na cena da ascensão em Estácio: é como se, a cada nova relação descoberta, as possibilidades de

⁸⁵ No original: *dixit, et abscedens (etenim iam pallida turbant / sidera lucis equi) ramos ac uellera fronti / deripuit, confessus auum, dirique nepotis / incubuit stratibus; iugulum mox caede patentem / nudat et undanti perfundit uulnere somnum.*

significação fossem potencializadas. Agindo assim, então, Estácio não só aumenta o poder simbólico do seu mito-base como também intensifica ainda mais as relações entre os mitos relacionados à Casa de Édipo e aqueles da Casa dos Tantálidas.

Cumprir destacar, ainda, algumas das relações que podem ser estabelecidas a partir da outra cena que compõe o episódio – o recado de Laio e a consequente reação de Etéocles. Há, na *Eneida* virgiliana, diferentes passagens que podem ser vinculadas à cena de Estácio, mas três delas merecem destaque. No canto primeiro, escreve Virgílio, logo após revelar um prodígio para o seu filho, Vênus se retira deixando no ar um cheiro de ambrosia, pelo que Eneias prontamente reconhece a divindade de sua interlocutora. Em Estácio, porém, aquele que revela não é deus nem deixa no ar um perfume que lhe denuncie a deidade, mas sombra indigna do inferno que deixa um rastro de sangue sobre o seu parente, anunciando o futuro e afirmando, com isso, a danação da família. Pelo contraste, nesse caso, Estácio chama à baila a cena de Virgílio e, dessa forma, marca a diferença das mensagens reveladas: se a ambrosia de Vênus confirma a boa notícia revelada, pois saíram vivos da tempestade que os empurrou à costa cartaginesa os companheiros de Eneias, o sangue de Laio denuncia o horror dos eventos futuros.

No canto segundo da *Eneida* (2.268-95), Heitor surge em sonho para Eneias, carregando ainda as feridas que causaram-lhe a morte, tal como Laio, mas para dizer a seu pátrio companheiro que deixe a cidade, e não para que ali permaneça, mesmo que contrário à lei, como o faz Laio com Etéocles: se o glorioso passado de Troia volta em sonho para alertar o presente e o futuro da cidade – Eneias é um sobrevivente da guerra fadado a dar continuidade a Troia – de modo a garantir o futuro do reino, o passado nefasto de Tebas alerta aquele que representa o presente da cidade para que se levante contra o irmão, o que acabará com a permanência do reino em mãos labdácidas. Há, no sétimo canto do épico virgiliano, um outro sonho que pode ser aqui considerado. Nele, Alecto, evocada por Juno e disfarçada em Cálibe, uma velha sacerdotisa, busca inflamar Turno contra Eneias para, assim, retardar a construção da nova Ílio (7.413-70). Eis, pois, algumas das relações que podemos apontar aqui: um ser do mundo inferior, disfarçado em um sacerdote, ou sacerdotisa, busca inflamar um mortal para que este se oponha a um reino insurgente – o de Eneias, em Virgílio, o de Polinices, em Estácio. Além disso, outros traços do comportamento tanto de Alecto, como de Turno podem ser comparados àqueles de Laio e Etéocles.

Tanto a Erínia quanto o avô vêm à terra para que se cumpra a vontade de um olimpiano – Juno e Júpiter, respectivamente. Disfarçadas, como vimos, após inflamarem seus interlocutores, ambas as personagens revelam sua verdadeira identidade: Laio se despe dos ornamentos sacerdotais que o disfarçavam e se revela o avô de Etéocles (*Theb.*, 2.121-2); Alecto, por sua vez, se irrita com

o pouco caso de Turno durante o sonho e revela a ele sua aparência horripilante (A., 7.445-8). Após as revelações, tanto um como a outra deixam algo para os que dormem, pois Laio deixa em Etéocles o seu sangue, despertando assim o neto, e Alecto afirma trazer a Turno a guerra e a morte (7.455) – ao que, por fim, ele acorda. Ambos os mortais, então vigilantes, apresentam um comportamento algo delirante, fora do comum, ilustrado pelos narradores de cada um dos épicos por um símile – uma semelhança formal bastante interessante: o tebano é comparado a uma tigresa (2.128-33); Turno, a uma caldeira de bronze sobre chamas (7.462-9):

Tal tigresa que, ouvindo rumor de caçantes,
 encrespa as manchas, o torpor inerte expulsa
 cobiça a guerra, solta a boca, afina as garras, 130
 irrompe contra as tropas e aos feros filhotes
 na boca um homem traz expiando: tal, por ira,
 o chefe lança a guerra contra o irmão ausente.
 (*Theb.*, 2.128-33)⁸⁶

Qual da undante caldeira, quando ao bojo 460
 lígnea flama se aplica estrepitosa,
 a água enfurece e ferve, em bolhas salta;
 fúmea espumando a enchente, sem conter-se
 transborda e vai-se em túrbidos vapores.
 Ao rei manda informar que a paz violou-se, 465
 (A., 7.462-9)⁸⁷

Sendo assim, para concluir, pode-se dizer que Estácio, trabalhando a partir da tradição poética de seu tempo e manipulando alguns de seus elementos, constrói um episódio que, inserido em um mito já bastante conhecido da antiguidade greco-latina, não só se relaciona de maneira profunda com o enredo e as principais características de seu épico, mas também potencializa os significados e os afetos envolvidos no seu poema. Com esses novos contornos, então, seu público pode travar contato com uma obra que, apesar de recontar uma história, o faz com traços que tornam possíveis outras experiências dessa “mesma” história.

BIBLIOGRAFIA

CASSIRER, Ernst. **An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture.** Nova Iorque: Doubleday & Company, 1944.

⁸⁶ No original: *qualis ubi audito uenantum murmure tigris / horruit in maculas somnosque excussit inertes, / bella cupit laxatque genas et temperat ungues, / mox ruit in turmas natisque alimenta cruentis / spirantem fert ore uirum: sic excitus ira / ductor in absentem consumit proelia fratrem.*

⁸⁷ Tradução de Manuel Odorico Mendes (VIRGÍLIO, 2008). No original: *magno ueluti cum flamma sonore / uirgea suggeritur costis undantis aëni / exsultantque aestu latices, furit intus aquai / fumidus atque alte spumis exuberat amnis, / nec iam se capit unda, uolat uapor ater ad auras. / ergo iter ad regem polluta pace Latinum / indicit primis iuuenum et iubet arma parari, / tutari Italiam, detrudere finibus hostem.*

CASSIRER, Ernst. **The philosophy of symbolic forms. Vol. 2: mythical thought.** Tradução de Ralph Manhein. New Haven: Yale University Press, 1955.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito.** Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas. Primeira parte: a linguagem.** Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GANIBAN, Randall. **Statius and Virgil: the Thebaid and the reinterpretation of Aeneid.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SMOLENAARS, J. J. L. **Statius Thebaid VII: a commentary.** Nova Iorque: E. J. Brill, 1994.

STATIUS, Publius Papinius. **Thebaid: books I-VII.** Editado e Traduzido por D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

VIRGÍLIO. **Eneida Brasileira: tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro.** Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes; org. Paulo Sérgio de Vasconcellos et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

VESSEY, David. **Statius and the Thebaid.** Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

VANGUARDA, DECADENTISMO E SIMBOLISMO NA POESIA DRAMÁTICA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier
D-PG-FCLAr/UNESP
lmpp23@yahoo.com.br

Prof.^a Dr.^a Guacira Marcondes Machado Leite (FCLAr/UNESP)

1. Vanguarda, Decadência e Decadentismo

Se o termo *avant-garde* (do francês, vanguarda) ganhou uma forte implicação militar após a Revolução Francesa, esse termo fora reivindicado por Saint Simon⁸⁸ para aludir ao papel de agente social do artista. Para ele, o artista é um comandante de alto escalão que tem a honra de estar no fronte de batalha conduzindo a sociedade ao progresso social. Contrapondo-se a essa concepção romântica e messiânica, o termo pode referir-se à vanguarda artística que propunha uma revolução estética que, se levada a cabo, poderia conduzir a humanidade a uma revolução social:

(Em 1870) o termo vanguarda, enquanto ainda preservava seu amplo significado político, veio designar um pequeno grupo de avançados escritores e artistas que transferiam o espírito de crítica radical das formas sociais para o domínio das formas artísticas (...). Eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. (CALINESCU, 1987, p. 112, tradução nossa)⁸⁹

Os artistas pertencentes a este grupo pretendiam libertar a arte de todas as suas amarras tirânicas exteriores, purificando-a e reduzindo-a ao seu essencial. Nesse intento, o movimento “Arte pela arte” conduz a arte a uma autoconsciência e autoreferencialidade culminando na sua desumanização. Tal feito estético parece corroborar a atitude de protesto destes artistas que, entediados com o modo de vida e com a mentalidade burguesa, isolavam-se em seus *cénacles*, em sua torre de marfim, dando as costas para a sociedade:

[...] A vanguarda propriamente não existia antes da última quinzena do final do século XIX, muito embora toda época tenha seus rebeldes e negadores. Os mais proeminentes estudiosos da vanguarda tendem a concordar que seu aparecimento está historicamente conectado com o momento em que alguns artistas socialmente ‘alienados’ sentiram a necessidade de romper e derrubar completamente todo o

⁸⁸ Conde de Saint-Simon (1760 - 1825): pensador e teórico social francês.

⁸⁹ “(In 1870) the term *avant-garde*, while still preserving its broad political meaning, came to designate the small group of advanced writers and artists who transferred the spirit of radical critique of social forms to the domain of artistic forms (...). For they believed that to revolutionize art was the same as to revolutionize life.”

sistema de valores burgueses, com todas as suas filistinas pretensões de universalidade. (CALINESCU, 1987, p. 119, tradução nossa, grifos do autor)⁹⁰

Nesse contexto, a partir da década de 70, há na França um intenso mal-estar provocado pela ideologia positivista e materialista, e eis que surge um movimento, “espremido entre o Naturalismo e o Simbolismo”⁹¹, o Decadentismo ou Decadismo. Oriundo do termo *decadência*, esse movimento, sentindo o peso do iminente final de século – com todas suas implicações apocalípticas de fim do mundo – e vivenciando um estado de lassidão permanente por ter que viver em uma sociedade a qual sentia-se inadaptado, reivindica uma nova estética que iria abrir as portas para a arte moderna do século XX:

Modernidade e vanguarda não apareceram ao mesmo tempo. No fim do século XIX, quando a consciência histórica do tempo generalizou-se e que a primeira modernidade deixou de ser compreendida, **modernidade e decadência tornaram-se sinônimas**, pois a renovação incessante implica obsolescência súbita. A passagem do novo para o velho é, a partir daí instantânea. (COMPAGNON, 2003, p.38, grifo meu)

Segundo Calinescu (1987), muito embora o termo *decadência* (no latim, *decadentia*) não tenha sido usado antes da Idade Média, seu conceito é muito mais antigo e está associado à ideia de declínio presente nas tradições judaico-cristãs. Segundo essa perspectiva escatológica, o progresso está diretamente relacionado à obsolescência, à *decadência* já que a passagem do tempo conduz, fatalmente, ao final dos tempos: “*Decadência torna-se, assim, o angustiante prelúdio para o fim do mundo*”⁹². As obras decadentistas eram, desse modo, ricas em referência ao crepúsculo, ao outono, à senescência – metáforas do ocaso:

Há também nesta palavra um certo langor feito de importância resignada e talvez de pesar por não ter podido viver em épocas robustas e grosseiras de fé ardente, à sombra das catedrais. Podemos aplicar esta palavra de forma irônica e nova, subentendendo nela a necessidade de reagir pelo refinamento, pelo precioso, pelo raro contra a insipidez do nosso tempo; embora fosse impossível retirar, de todo, da palavra decadente seu mau sentido, esta injúria pitoresca, muito outonal, muito sol poente, finalmente ainda deveria ser recolhida. (VERLAINE apud MORETTO, 1989, p. 180)

⁹⁰ “[...] the avant-garde proper did not exist before the last quarter of the nineteenth century, although every epoch has its rebels and negators. The most prominent students of the avant-garde tend to agree that its appearance is historically connected with the moment when some socially ‘alienated’ artists felt the need to disrupt and completely overthrow the whole bourgeois system of values with all its philistine pretensions to universality.”

⁹¹ C.f. MORETTO, 1989, p. 14

⁹² “Decadence thus become the anguishing prelude to the end of the world.” (CALINESCU, 1987, p. 153, tradução nossa)

Ao aproximar a poesia decadente de uma marquesa que caminha sorridente para guilhotina com o cuidado de não desarrumar seu penteado, Verlaine é categórico: “É a arte de morrer com beleza”⁹³.

Todo esse refinamento, esse preciosismo tem em Baudelaire sua fonte de inspiração já que ele não via outra missão na arte, na poesia senão a promoção da sensação do belo produzida pelo poder metamorfoseador da imaginação, a rainha das faculdades. Amparado pela teoria platônica que via uma cisão entre mundo real e mundo Ideal, em que aquele seria uma mera sombra degenerescente deste, Baudelaire postula o culto do artificial em detrimento da natureza e aponta a arte (ou melhor, a fusão entre elas) como um meio de superação da realidade para atingir o Absoluto, o Ideal:

Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano adquiriu no ventre de sua mãe, é de origem natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*. [...] O mal faz-se sem esforço, *naturalmente*, e por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte. Tudo quanto digo a respeito da natureza, como má conselheira em matéria de moral, e da razão, como verdadeiramente redentora e reformadora, pode ser transposto para ordem do belo. (BAUDELAIRE, 2010, p.71, grifos do autor)

Os decadentistas, a partir da publicação de *À Rebours* (1884) por J.K-Huysmans, levam o culto da artificialidade às últimas consequências, e ao belo é atribuído não somente uma especificidade antinatural, mas também o novo:

Atraído por tudo que é aberrante, sua imaginação irá voluptuosamente explorar o domínio do anômalo na busca de uma beleza supostamente antinatural e absolutamente nova. O apelo da decadência aparece não surpreendentemente neste contexto. O mais refinado prazer de Des Esseintes é, talvez, descobrir que a natureza pode, algumas vezes, obedecer às ordens arbitrárias da fantasia humana. (CALINESCU, 1987, p. 172, tradução nossa)⁹⁴

Des Esseintes, que personifica visceralmente o herói baudelairiano, é um dândi de origem aristocrática, de gosto excessivamente requintado, cujo ódio pela mediocridade burguesa o faz refugiar do convívio em sociedade. Incorporando o pessimismo schopenhauriano, a sua vontade de viver é associada à contemplação e a vivência da arte como prazer puro, liberto de paixões:

Este eudemonismo, esta doutrina da procura da felicidade nos gozos do espírito e do coração é uma renovação do Epicurismo grego, com um maior ceticismo precioso, um maior refinamento egoísta, uma maior acuidade penetrante do olhar inteiro, uma maior profundidade e originalidade. A isso acrescenta, com preceito

⁹³ C.f. MORETTO (Id., Ibid.)

⁹⁴ “Attracted by all that is aberrant, his imagination will voluptuously explore the realm of the abnormal in search of a beauty that is supposed to be both antinatural and absolutely new. The appeal of decadence comes as no surprise in such context. Des Esseintes’s most refined pleasure is perhaps to find out that nature can sometimes obey the arbitrary orders of human fantasy.”

formal, a necessidade do isolamento moral em que a alma, em seus melhores momentos, se retira, se contempla e se basta a si mesma. (R.V apud MORETTO, 1989, p. 133)⁹⁵

Entretanto, o exílio de Des Esseintes não surte o efeito desejado e parece provocar-lhe uma nevrose; prostrado, ele passa a somatizar seu sombrio estado de alma, sofrendo na pele o tédio, o *ennui*, o *spleen*.

Contrariamente ao *mal du siècle* romântico, o *mal du siècle* decadente é “mais negro, mais intenso, mais irremediável, visto que leva a maldizer a existência, a chamar a Morte e a desejar o Nada” (BAJU apud MORETTO, 1989, p. 94). O decadente é o arquétipo do homem amortilhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle. Ele é marcado pelo excessivo *ennui*, pela aguda sensibilidade, pelo olhar enclausurado e pela tendência de reduzir a vida à inação, a um niilismo que se traduz na fixação da morte como libertação. Desse modo, na literatura decadente, obras inteiras são marcadas pela obsessão da morte, ora como meio de evasão diante de sua inadaptação à realidade, ora como meio de atingir o Absoluto, o mundo Ideal:

Diante desta prova de sua impotência, vendo sua inteligência fatalmente esmagadora sob a engrenagem de um destino estúpido, sente aversão pela vida, e o desgosto de existir como um autômato movido por um poder cego se traduz em seus escritos e confere à literatura decadente esta forma grave ou alegre, segundo exale a amargura de suas queixas ou a ironia amarga de seu intolerável desespero. (BAJU apud MORETTO, 1989, p.94)

Sendo este artista altamente consciente dessa crise espiritual, ele é, muitas vezes, compelido a converter-se a uma religião e a redescobrir Deus, ora por causa de sua alma, ora para salvar sua arte de um estado de exaustão. Em *À Rebours*, por exemplo, o protagonista acaba por convencer-se a sair de seu exílio e muito embora o tom pessimista permeie seu discurso, como um réquiem de um sonho de evasão, ele deixa subentendido uma possível conversão para o cristianismo:

Senhor, tenha piedade do cristão que duvida, do incrédulo que gostaria de crer, do prisioneiro da vida que embarca só, na madrugada, sob um firmamento que não ilumina mais os consoladores faróis da velha esperança! (HUYSMANS, 1977, p. 349, tradução nossa)⁹⁶

Eleito como a quintessência do espírito decadente, essa obra intenta não somente ser a antítese do espírito filisteu burguês, mas, *épater le bourgeois*, ou seja, chocá-lo e provocá-lo, em uma atitude de rebelião, claramente, vanguardista. Como aponta Calinescu (1987), a sua publicação produziu uma grande euforia, atingindo o clímax do movimento, mas, ironicamente, provocou seu

⁹⁵ “R.V é um pseudônimo de Anatole Baju ou, por vezes, coletivo” (Id., Ibid.)

⁹⁶ « Seigneur, prenez pitié du Chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclaircit plus les consolants fanaux du vieil espoir. »

declínio já que após a encarnação do puro conceito de decadência por Des Esseintes – amargando um grande sentimento de fracasso – nada de novo fora (e nem se esperava que fosse) produzido. No entanto, no final das contas, após **À Rebours**, o movimento decadente tornou-se muito mais maduro e autoconsciente: “Nós aceitamos a palavra. Nós somos decadentes, desde que decadência seja nada mais que a ascendente marcha da humanidade em direção ao ideal o que é reputado ser inacessível”. (BAJU apud CALINESCU, 1987, p. 145, tradução nossa)⁹⁷

Segundo Moretto (1989, p. 14-15), “se, de um lado, a geração de 1880 sente um frio vento de morte e de decadência, há por toda parte a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma renovação.” Revoltados com o academismo poético e com o cientificismo das escolas parnasianas e naturalistas, esta geração de poetas buscava levar a cabo a revolução estética que o romantismo se propôs a fazer e não fez: libertar o ‘eu’ poético explorando todas as suas potencialidades estéticas proporcionando, através, da arte, a experimentação de sensações novas.

Hoje, que o homem tudo viu, que tudo sabe, que experimentou todas as emoções, tem uma desenfreada necessidade de novas sensações. (...) Com a marcha vertiginosa das coisas, ele precisa gozar muito em pouco tempo. Não pode mais ler os longos romances de aventuras com descrições inacabáveis. Os escritores penetrados pelo espírito deste fim de século devem ser breves e contar as lutas íntimas do Coração, a única coisa que interessa ao homem. (BAJU apud MORETTO, 1989, p.95)

A supressão da retórica, da organização lógica e gramatical da frase acrescida do advento do verso livre vem por coroar a grande revolução estética promulgada por esse movimento libertando a poética francesa de suas amarras clássicas, de seus versos alexandrinos e de sua eloquência cartesiana, preparando o terreno para a arte do século XX:

A importância dessa técnica [do verso livre], além da valorização das harmonias inevitavelmente negligenciadas, será a de permitir a qualquer poeta conceber em si mesmo seu verso, ou melhor, sua estrofe original e escrever seu ritmo próprio em lugar de vestir um uniforme cortado a priori e que o reduz a ser apenas o aluno de um glorioso predecessor. (KAHN apud MORETTO, 1989, p. 145)

Para Guy Michaud (1947), o decadentismo associar-se-ia a um novo romantismo, ou ainda, a um pré-simbolismo visto que, diferentemente do romantismo, ele procurou uma nova linguagem poética, mas, sua efetiva criação, libertadora do lirismo pessoal do antirracionalismo, só viria posteriormente com o Simbolismo.

Muito embora muitos críticos tomem os termos decadentismo e simbolismo um pelo outro (bem como seus epítetos correspondentes), indistintamente, há quem estabeleça uma diferenciação

⁹⁷ “We accept the word. We are decadent, since this decadence is nothing but the ascending march of humanity toward ideals which are reputed to be inaccessible.”

entre ambos. A seguir, tratarei brevemente dessa questão fazendo, a partir das leituras realizadas, um paralelo entre os dois movimentos.

1.1 Decadentismo e Simbolismo

Como foi citado anteriormente, Michaud (1947) considera que Decadência e Simbolismo não são duas escolas artísticas, mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas de uma revolução poética:

Se o Decadentismo é o lirismo em estado de crise, o Simbolismo é o momento intelectual, a fase de reflexão, de procura de unidade. A passagem da Decadência ao Simbolismo é a passagem do pessimismo ao otimismo e, ao mesmo tempo, a descoberta da poesia (MICHAUD apud MORETTO, 1989, p. 29)

Essa noção de sucessão, também está presente em Calinescu (1987), para ele, o termo decadentismo foi substituído pelo termo, *more appealing*, simbolismo e, hoje, os críticos franceses usam aquele termo para referir-se aos poetas, na década de 80 do século XIX, que filiaram-se ao periódico **La Décadence** ou **Le Décadent**. O autor também pontua que, fora da França, o conceito de decadência está associado à ideia de modernidade/ modernismo.

Para Gustave Khan (1902), diretor da revista simbolista **La Vogue**, a união entre simbolistas e decadentes era feita por meio de um inegável amor pela arte e pela recusa tanto da arte fechada dos parnasianos quanto da arte de escrever sem cuidado, incidia também, em renunciar ao cientificismo naturalista e suas respectivas análises, promovendo a síntese. Já, de acordo com Anatole Baju (1888), diretor da revista **Le Décadent**, se ser decadente era fazer tábua rasa de todos os preconceitos, aceitando todos os progressos da civilização, ser simbolista era ser “pseudodecadente” visto que eles “nada trouxeram de novo e servem-se das ideias de seus predecessores para as mutilar” (BAJU apud MORETTO, 1989, p. 128)

Finalmente, segundo Ernest Raynaud (1904), se as ações dos Simbolistas e dos Decadentes se correspondiam visto que partilhavam do mesmo ódio, das mesmas admirações e ambos intentavam introduzir mais sonho, mistério, musicalidade aos seus versos, libertando-os do modo narrativo e didático em nome de um método sintético, promovendo uma reforma da prosódia, ambos se distinguiram no tocante ao tratamento passado, ao respeito às tradições:

[...] os Decadentes não queriam fazer tábua rasa do Passado. Preconizavam reformas indispensáveis, conduzidas com método e prudência. Os Simbolistas, ao contrário, nada queriam conservar de nossos velhos usos e ambicionavam criar, com um só bloco, um novo modo de expressão. Foi dito que essa divergência de desígnios provinha do fato de serem os Simbolistas, em sua maioria, de origem estrangeira. Não estavam presos solidamente a respeito da tradição. E, o que daria

valor a esse argumento, é que haviam começado por substituir aos mitos helênicos, que foram o que há de mais evidente em nosso patrimônio lírico, os mitos escandinavos. (RAYNAUD apud MORETTO, 1989, p. 188-189)

De qualquer modo, superados ou não pelos Simbolistas, é necessário reconhecer o Decadentismo como um movimento histórico autoconsciente que preparou o terreno para o florescimento da poética do século XX, para tanto, como afirma Moretto (1989, p. 32), é preciso “retirar-lhe a conotação moral e política pejorativa que carrega, para ver nele um movimento de alto valor artístico que deseja valorizar, com beleza de ‘sol poente’, a consciência de finitude das coisas.” (grifo da autora)

2. Vanguarda, Decadentismo e Simbolismo na poesia dramática de Villiers

Com o Naturalismo, a literatura vivera um drama espiritual, uma cisma, em que a enunciação do eu pessoal, que renascera no Romantismo, eclipsara-se mais uma vez. Ele renascerá novamente sob a influência clara ou oculta de Poe, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Whitman, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, contemporâneos do naturalismo, que tomaram toda a sua dimensão nos anos oitenta.

(MORETTO, 1989, p. 18)

Ao contrário do teatro realista-naturalista que predominava nos palcos da época e cuja estrutura dramática se baseava nos princípios aristotélicos de unidade de tempo, ação e espaço, o teatro simbolista-decadentista não focalizava a peripécia das personagens (suas ações físicas), mas seus conflitos e crises interiores assim, se lançava mão da sinestesia no palco de modo que a forma, a cor, o gosto, os perfumes (que eram ejetados no ar) anunciavam as correspondências feitas pelo homem de maneira a se consagrar a comunhão entre o mundo real e o Ideal, um empreendimento a contento do espírito baudelairiano. Dessa forma, nesse teatro, nenhum objeto é decorativo, ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel tanto quanto a interação das luzes e sons que enfatizam as correspondências entre o físico e o espiritual.

E é assim que nasce o conceito de ‘teatro santuário’. Lugné-Poe, grande diretor da arte teatral francesa, reconheceu a necessidade de um novo conceito de teatro e preparou terreno para a dramaturgia simbolista-decadentista ao acostumar suas audiências a um teatro santuário: mais um lugar de meditação do que para predicação; tem-se, desse modo, a apologia do silêncio – mais poderoso do que a tagarelice do teatro convencional, as interrupções verbais representam a indefinição e a não resposta às grandes questões e mistérios da vida que na escrita poética apareciam representadas por folhas em branco.

Apesar dos esforços de diretores e cenógrafos em apresentar essas peças como manifestação de um teatro de arte, esse novo conceito não pode gozar de ampla apreciação e é considerado um ramo ou uma parte da poesia. Além do despreparo dos espectadores em aceitar o teatro como um novo templo de meditação e a peça como o texto de uma nova liturgia, Balakian (2000) aponta três aspectos em que esse teatro “falha” em relação ao teatro convencional ocasionando a não receptividade do público: a não caracterização dificultando as oportunidades de interpretação; a falta de crise e conflito; a ausência da exposição de um conteúdo ideológico capaz de promover a catarse no público.

Ora, se objetivo desse teatro era rebelar-se e revolucionar o teatro convencional trazendo uma linguagem inovadora para o palco, o que Balakian aponta como “falhas” podem até ser os aspectos responsáveis pela não aceitação do público, porém elas são, na verdade, as grandes contribuições do desse teatro para a posterioridade, colocando-o na vanguarda do teatro do século XX.

Dessa forma, Villiers, avesso ao materialismo e ao positivismo em voga no final do século XIX, reivindica nas suas obras dramáticas essa nova modalidade de teatro de modo que a forma dramática não responde mais à canônica que se desenvolve a partir da linearidade, da cronologia dos acontecimentos, mas, sim é estruturada a partir de um novo sistema dramático que tem na palavra poética sua protagonista.

Poema dramático, teatro em versos ou drama poético são designações que testemunham a relação flutuante entre teatro e poesia. Nos meios literários do século XIX, as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros são demolidas e na obra dramática se faz ecoar a linguagem do romance e a poesia, uma vez que a estética simbolista-decadentista proclama a arte total, ou seja, a não divisão da literatura em gêneros distintos:

O teatro de Villiers se inscreve nessa mutação, como o mostram a busca de uma forma entre as formas teatrais preexistentes, a contaminação da escrita dramática por aquelas do romance e do poema ou ainda, a disfunção do diálogo ou da relação inter-humana no presente. (SZONDI, 2001, p.81)

Desse modo, o dramaturgo também se faz poeta, pois ele se serve do poder imagético da palavra e, aos moldes de Wagner, procura associar música à palavra de modo a proporcionar ao leitor/espectador o êxtase de todos os sentidos, uma experiência completa no âmbito físico, e, intelectual.

Os decadentistas e os simbolistas, a exemplo de Villiers, alargaram as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros literários e colocaram a poesia em cena e a palavra

poética torna-se, assim, fundadora da teatralidade, uma vez que dela nasce o ritmo do discurso: “a palavra poética impõe a escuta [...] ela supõe uma reapropriação do texto por aquele que o escuta e obriga a escutar não somente por de trás e além das palavras, mas primeiramente, as próprias palavras.” (JOLLY, 2002, p.69, tradução nossa)⁹⁸

Assim, Jolly (2002) defende que o valor do teatro villieriano incide em sua dimensão experimental, na diversificação da linguagem dramática que não diz respeito somente ao trabalho de linguagem verbal, mas também à linguagem não verbal que se revela pelo tratamento sinestésico dos efeitos sonoros, pelo jogo de iluminação e pela música – bem a gosto do projeto wagneriano de fusão das artes – como projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior. Sua obra tem como intuito restituir a dimensão artística do teatro, afastando-o do drama naturalista que, por sua vez, se propunha a reconstruir no palco as relações intersubjetivas.

O discurso dramático villieriano é calcado na escolha do léxico de modo a produzir sensações no lugar de reportá-las: verifica-se uma abundância de imagens, sobretudo metafóricas, provenientes de associações lexicais ricas de sentido, de adjetivos cuidadosamente empregados além do trabalho com a sonoridade e com o ritmo do discurso. Por essa razão, ele é extremamente zeloso com a *mise en page* do seu texto (títulos, epígrafes, parágrafos) e com as suas indicações cênicas exigindo uma elaboração interpretativa tanto do leitor quanto do espectador. Assim, o trabalho linguístico efetua-se simultaneamente em vários planos, como foi anteriormente citado, conjugando imagens verbais e materiais. A palavra poética é também reivindicada uma vez que ela, ao restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, de modo a fazer vir à tona até seus desejos e pensamentos mais secretos, resgata o lirismo do teatro e faz emergir o psiquismo do ser humano, antes aprisionado ao seu invólucro material. O lirismo, além disso, libera o dramaturgo da forma dramática canônica abolindo as unidades de tempo, de ação e de espaço e estabelece uma nova configuração na qual o centro gravitacional é o “eu-lírico”.

Esse teatro exige, assim, a palavra poética não somente porque é por meio dela que se funda a obra de arte, mas também porque é a única capaz de restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, então inaptos a se comunicar. O recurso ao monólogo, aos devaneios conotam essa emergência do psiquismo, da subjetivação do diálogo uma vez que a palavra assim como a arte não tem mais como finalidade comunicar, mas sugerir selando, desse modo, um novo apelo estético representado pelo Decadentismo e Simbolismo.

⁹⁸ « La parole poétique impose l’écoute [...] elle suppose une réappropriation du texte par celui qui l’entend et oblige à entendre non seulement derrière et au-delà des mots mais d’abord les mots eux-mêmes. »

Todavia, como fora anteriormente citado, esse tipo de teatro não obteve sucesso com o público, ainda muito apegado aos moldes tradicionais da dramaturgia, e Villiers foi muito criticado por seu estilo diletante e *phraseur*. **Axël**, por exemplo, teria sido concebido primeiramente para a cena, mas visto o fracasso de **La Révolte** (1870) e de **Le Nouveau Monde** (1880), ao ser concluído, destinar-se-ia mais à leitura, daí a classificação da obra em poema dramático em prosa. Dessa forma, Villiers renuncia ao palco e insiste na leitura de suas peças mesmo mantendo todas as indicações cênicas.

Considerações finais

Villiers de l'Isle-Adam viveu em uma época impregnada de materialismo e de racionalismo advindos dos ideais de progresso e da nova ordem econômica e social que se instaurava, o capitalismo; por meio de sua obra, ele travou uma batalha contra essa tendência, uma vez que acreditava que o ser humano não era só composto de razão, mas também, de imaginação e emoção. Amplamente influenciado pela filosofia neoplatônica das correspondências (irradiada pela poética baudelairiana), ele procurava a essência através das aparências, de modo a transcender o mundo sensual, palpável para chegar ao mundo Ideal, e é por isso que suas obras têm um caráter ascético, de elevação, contrariando o ideário da época. Seu teatro, que viria a inspirar o teatro simbolista-decadentista e, posteriormente, o teatro de vanguarda, é repleto de apelos sinestésicos que garantiriam a elevação do espírito do leitor/espectador. Ao negar a realidade tangível, impregnada de valores mercantilistas mesquinhos, ele propunha aos leitores/espectadores a experimentar uma condição existencial mais plena, o que só era passível de realizar pelo gozo estético; seu teatro, assim, marcadamente poético, viria selar essa experiência de maneira global pois, sua natureza totalizante permitiria a fusão e integração de várias artes, fazendo eco à filosofia neoplatônica. Ele reivindica, então, a palavra poética como fundadora do seu discurso dramático, tornando-a, também, uma bandeira da sua rebelião contra o espírito filistino burguês.

Villiers dela se serve, pois ela não pressupõe um simples leitor/espectador, mas se faz comunicar somente para aqueles que o podem e/ou o querem realmente escutar. Os personagens, assim, são médiuns que, ao invés de interpretar, criam um novo espaço e um novo tempo com ajuda de elementos não verbais como a iluminação, a música, os gestos, etc. Atualizada ou não em forma de espetáculo, a linguagem villieriana, sempre sonora e rica, funda um novo teatro, o teatro poético que concerne ao mesmo tempo o texto e sua representação.

Tendo em vista a importância da sua dramaturgia, o seu não reconhecimento é lastimável, mas, compreensível pelo fato de sua obra ter sido confeccionada em um momento que o drama

realista imperava nos palcos franceses. Embora incompreendido e considerado impróprio para cena, ele conservou as indicações cênicas, esperando, talvez, que a posteridade pudesse compreendê-lo melhor que seus contemporâneos, ainda apegados à concepção clássica de teatro.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010
- CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity**. Durham: Duke University Press, 1987
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- HUYSMANS, J.-K. **À Rebours**. Préface de Marc Fumaroli. Paris: Éditions Gallimard, 1977
- JOLLY, Geneviève. **Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam**. Paris : Éditions l'Harmattan, 2002
- MICHAUD, Guy. **Message Poétique du Symbolisme**. Paris : Nizet, 1947.
- MORETTO, Fulvia. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1881-1950]**. Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1986.

PAULO LEMINSKI: PROJETO TRADUTÓRIO E TRADUÇÃO CRIATIVA

Lívia Mendes Pereira
M-PG-FCLAr/UNESP, FAPESP
li_vis@hotmail.com

Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (FCLAr/UNESP)

Assim como registrado por Toninho Vaz, em sua biografia, Leminski estudou gramática e literatura latinas ainda jovem, e a presença da literatura clássica em sua obra, além destes estudos iniciais, também obedece ao cânone estabelecido por Ezra Pound, poeta e crítico americano cultuado pelos concretistas e pós-concretistas brasileiros, entre eles Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, dos quais Paulo Leminski foi contemporâneo e com os quais travava intenso e não incontestado diálogo. Registros destas influências e desses debates são encontrados nas cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino, em que há várias referências aos poetas concretistas e à influência do concretismo em sua obra, como verificamos na passagem:

descobri: a poesia concreta, para mim, é um cavalo. Para o cavaleiro, o cavalo não é a meta. Talvez, cavalgando a poesia concreta, eu chegue ao que me interessa: a minha poesia. Acho que estou chegando. ATENÇÃO: MOSTRE A TODO MUNDO (MEU MUNDO: RISO, MÔNICA, AUGUSTO, DÉCIO, HAROLDO [...]) (LEMINSKI, 1999, p. 63)

Para situar e explicar o projeto tradutório de Leminski nos serviremos das ideias de Cardozo, que explica em seu artigo “O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”, que à tradução não cabe uma cópia fiel do original, mas uma prática formadora de significados, transformando-se, assim, em uma atividade de ordem crítica. Portanto, “toda tradução se funda num conjunto de decisões que instaura a própria ordem crítica dessa prática discursiva” (CARDOZO, 2009, p. 109). Esse movimento crítico é constituído por um projeto de tradução, que segundo Cardozo é a “matriz crítica, o conjunto de decisões que possa ter orientado a proposta de tradução em questão” (CARDOZO, 2009, p. 109).

Pensando nas referências tanto de Pound como de Haroldo, e na sua influência na concepção de tradução de Leminski, é a partir da investigação de um projeto tradutório que aprendemos a ler uma tradução, não como uma obra que faz unicamente “as vezes” do original, mas como um texto que, em seu tempo, “diz o original” e “sobre o original”, e que serve como um ponto de partida para a criação. Essa perspectiva é denominada por Cardozo como “perspectiva crítico-tradutória” (CARDOZO, 2009, p. 116) e tem como foco o projeto de tradução, delimitando o espaço de ação

do tradutor e discutindo em que medida o tradutor realiza aquilo que se propõe. Segundo essas premissas, investigamos o projeto tradutório leminskiano.

Tarso de Melo em seu artigo “Tradução da tradição” diz que Leminski se interessava na formação de seu leitor, por meio de suas traduções, por isso buscava aproximar o leitor do contexto dos textos traduzidos. Ele sugere o poema “Ler pelo não” para indicar como o poeta, já em seus poemas, deixava transparecer sua preocupação em desviar de um caminho comum, fugir daquilo que já tinha sido feito e descobrir sempre novos horizontes, novas formas de ler e dizer, nas palavras de Flores “podemos apontar no erro uma fonte de novidade tanto para leituras quanto para escritas que travem um diálogo” (FLORES, 2010, p.119)

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América.
(LEMINSKI, 2013, p.223)

O autor conclui, relacionando os indícios do projeto tradutório de Leminski em congruência com sua produção poética

Leminski traduz. Para, como já foi dito, criar para si uma retaguarda, capaz de confortar um pouco mais essa poesia que, para ser somente sua, precisa conviver abertamente com tudo que existe ao seu redor. Daí a importância de que ao seu redor estejam determinados autores com suas obras traduzidas à máxima semelhança possível da dicção de seu tradutor. Ou seja, Leminski queria traduzir-se, e não lhe interessaria debruçar-se – seja por pouco ou muito tempo – sobre um original, a pretexto ou propósito de dar alegria a leitores. Leminski, na tradução, buscava seu próprio contentamento, acreditando que, a partir disso, conseguiria despertar o interesse e, por ventura, a alegria de algum leitor (MELO, 1998, p.1)

Relação essa, entre autor e leitor, que o próprio Leminski deixa claro no poema “O que quer dizer, diz”, dedicado “para Haroldo de Campos, *translator maximus*”, conceituando para ele o que é o ato de traduzir, nada mais do que dizer novamente, e de um jeito novo aquilo que já foi dito

O que quer dizer, diz.
Não fica fazendo
o que, um dia, eu sempre fiz.

Não fica só querendo, querendo,
coisa que eu nunca quis.
O que quer dizer, diz.
Só se dizendo num outro
o que, um dia, se disse,
um dia, vai ser feliz. (LEMINSKI, 1993, p.36)

Exatamente o que Leminski reforça em seu artigo “Trans/paralelas”, sobre a questão da tradução, em que afirma que “traduzir de uma língua para outra é apenas um caso particular de tradução. A possibilidade da tradução está na própria raiz da natureza do signo [...]” (LEMINSKI, 2011, p.292). Para ele traduzir é repassar as ideias e as características de uma obra estrangeira influenciadas por uma nova visão, de um novo mundo, de uma outra língua diferente. Ainda nesse ensaio, Leminski define o que para ele é tradução

pode-se entender como ‘tradução’ todas as aproximações do tipo da paródia (=canto paralelo), que tem intuítos burlescos, da paráfrase, que tem intenções sérias, da adaptação (de um texto para o cine ou o teatro), da diluição de uma mensagem original em (quase)-similares, mais ou menos afastados do seu protótipo (LEMINSKI, 2011, p. 292).

Segundo o registro de Reynaldo Damazio, Leminski afirmou, durante a Bienal de Livros de São Paulo, em 1988, que andava lendo com frequência dicionários. Para Damazio (2004) a obsessão pela palavra está na essência do impulso que move o ato tradutor, transpor a fronteira de culturas e idiomas diversos é sempre um mergulho no abismo da incerteza. É importante salientar que o trabalho de Leminski como tradutor foi coerente com sua postura como escritor, de acordo com seu projeto literário existencial. Além da influência do ideário tradutório dos poetas concretos, que é indiscutível, sua tradução estava associada ao estudo obsessivo de idiomas, à curiosidade poética de dialogar com outras vozes, distante no tempo e no espaço. “Traduzir era parte vital do processo criativo e existencial do poeta curitibano e não um mero exercício diletante” (DAMAZIO, 2004, p.315).

Leminski pratica a teoria da recriação e também constitui uma espécie de “paideuma” em suas traduções, ele escolhe o que traduzir seguindo seus próprios interesses, de obras que de alguma forma compõem as leituras inspiradoras de sua própria obra poética, como é lembrado por Melo (1998)

O conjunto de traduções que publicou, almejou criar para si uma retaguarda, incluindo em nossa cultura, à sua maneira, alguns livros que, ligados a seu nome e à sua palavra, pudessem constituir alguma espécie de cenário para a sua produção pessoal. Um pouco ao estilo do paideuma de Ezra Pound, mas voltado especificamente à formação de um leitor de sua obra – porém, como é possível se identificar com os autores indicados por Pound sem se interessar pela produção pessoal do norte-americano, pode-se também admirar tal conjunto de traduções

apenas e tão-somente como um conjunto de traduções realizadas por um poeta. (MELO, 1998, p.1)

A tradução de Leminski relaciona-se com essa “perspectiva sincrônica” de atualização dos originais, sendo uma das formas de ser fiel ao original. Nessa proposta o autor e o tradutor falam a mesma língua e sintonizam em um mesmo tempo, resgatando obras das prateleiras e levando-as ao leitor. O próprio Leminski indica sua crença no projeto tradutório dos Campos e na importância que percebia na tradução criativa, como crítica e como única forma de dar vida nova ao texto do passado.

O que as línguas têm de mais próprio é intraduzível, como a poesia, é a poesia dos povos, suas expressões idiomáticas, aquelas que ou você entende no original, ou adeus. Poesia, afinal, não tem sinônimo. Traduções criativas, re-criações, são as mais idôneas (e enriquecedoras) quando devidamente acompanhadas de cotejos entre o texto de origem e o texto de chegada. (LEMINSKI, 2011, p.48)

Nas cartas a Bonvicino que são datadas de 1976 a 1981, Leminski dá vários indícios de seu trabalho como tradutor, falando sobre obras que seriam publicadas nacionalmente a partir de 1983. Em uma das cartas Leminski declara “Sem abdicar dos rigores da linguagem precisamos meter paixão em nossas constelações” (LEMINSKI, 1999, p.45), segundo Santana (2002) dessas palavras pode-se retirar a essência do trabalho tradutório do poeta, que perpassa entre a linguagem, o texto, o gesto e o tesão, até culminar na tradução.

Nesses casos, uma tradução apenas pelo sentido é a pior das traições. Para fazer justiça ao teor de surpresa do texto original, precisa descrever e reproduzir os efeitos materiais, gerando análogos, universos sógnicos instavelmente paralelos, ora secantes, ora tangentes, à figura original [...] Poesia afinal, não tem sinônimo (LEMINSKI, 2011, p.248)

Leminski recebeu o título de “o mais brasileiro dos poetas”, antropofagicamente, ele é “o mais brasileiro” (PERRONE-MOISÉS, 2013) por ser um dos mais transculturais, e por ter acreditado tanto no linguajar coloquial falado do Brasil quanto na erudição de diversas línguas.

Leminski era transcultural: polonês, caboclo e ‘japonês’, malandro e samurai, provinciano e internacional. Jogava na várzea e falava latim. Eclético e autodidata, era o mais brasileiro dos poetas, talvez o discípulo mais fiel deixado por Oswald de Andrade: ‘a palmeira estremece/palmas para ela/que ela merece’ (PERRONE-MOISÉS, 2013, pp.402-403)

Nessa afirmação, a autora indica a relação de Leminski com o Movimento Antropofágico Oswaldiano, que também integrava o projeto tradutório dos irmãos Campos. Assim como foi demonstrado por MORENO (2001), na teoria tradutória de Augusto de Campos ele pretendia buscar uma espécie de “identidade estética” local, reformular a literatura brasileira. Comer o morto não significava odiá-lo, mas tinha um valor de homenagem a ele, partindo diretamente de Oswald,

“Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria prima do novo” (ANDRADE, 1990, p.44). Portanto, a proposta tradutória dos Campos implica uma seletividade e uma incorporação do passado, transformando-o segundo seus princípios poéticos: “Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que sinto” (CAMPOS, 1978, p.7), ou seja, traduzir aqueles autores que foram referência para sua poesia. Em depoimento sobre o movimento concretista, Haroldo afirma

Ao mesmo tempo que sustentava a proposta de vanguarda radical no plano da linguagem, na tentativa de desenvolver uma poesia antidiscursiva, sintético-ideográfica, jamais deixou de lado a preocupação com a tradição, com a revisão polêmica da tradição, de um ângulo crítico e criativo (CAMPOS, 2013, p.203)

Nesse mesmo texto, Haroldo indica que Oswald de Andrade foi quem melhor formulou a visão “ex-cêntrica”, ou seja, fora do centro, no Brasil, “como processo transformacional de tradução criativa e transgressiva” (CAMPOS, 2013, p.200), o seu Movimento Antropofágico é para Haroldo “senão a expressão da necessidade do relacionamento dialógico e dialético do nacional com o universal” (CAMPOS, 2013, p.200). Nesse ponto, Haroldo utiliza do termo “transculturização” e explica “É uma atitude não reverencial, perante a tradição: implica expropriação, reversão, desierarquização” (CAMPOS, 2013, p.201).

Percebe-se, assim, que não é sem sentido a denominação de Leminski como um poeta “transcultural” feita por Perrone-Moisés, a utilização da teoria Antropofágica legitima o modo de tradução “transcultural”, cunhado pelos irmãos Campos e refletido no projeto poético e tradutório de Leminski.

Para Santana (2002), a tradução de **Le surmâle** (1902), de Alfred Jarry, na edição brasileira **O supermacho** (1985), temos a mescla da erudição e invenção mostradas para o **Noigandres**, doses altas de sexo e violência para a editora, e capital cultural para Leminski, que consegue equilibrar “no fio da navalha” entre o erudito e o popular. Podemos constatar que essas características foram mantidas na tradução do **Satyricon**, sendo, portanto, características recorrentes da produção tradutória do poeta.

De tanto procurar por ela, terminamos por perceber que a tradução está em toda parte. O próprio Leminski nos alerta em vários lugares de seu território de textos que a vida da cultura é uma série de traduções de traduções de traduções, cujo destino acaba sendo se transformarem em textos originais, seguindo ciclos plenos de interconexões (SANTANA, 2002, p.58).

Mesmo sendo de costume apenas em livros de poesia a intromissão nas obras por meio de posfácios e prefácios, Leminski traduzindo essencialmente obras em prosa, também colocou sua intromissão e comentários. Porém, vale lembrar que todas as obras traduzidas, de textos integrais,

lançados em livros pelo autor, mesclam prosa e poesia e têm na linguagem especificidades diretamente ligadas ao plano da expressão, característica mais voltada à poesia.

Sobre a importância da tradução como crítica, Leminski deixa bem claro seu posicionamento de que a crítica literária é inteiramente construída pelas influências das obras anteriores sobre as novas produções literárias, aqui incluindo a tradução. Em texto para a Folha de São Paulo, datada de 27 de abril de 1985 e denominado “O crepúsculo dos críticos”, o poeta conta um acontecimento de sua carreira em um debate literário em Brasília com estudantes e professores dos cursos de Letras e Comunicação. Ao ser questionado sobre a reação da crítica aos seus trabalhos, ele afirma que “a crítica é inútil” e que “uma frase dita por um artista de verdade diz muito mais sobre a arte do que dezenas de tratados estruturais”. Uma professora indigna-se e diz que sem a crítica os artistas criam às cegas, e questiona quem faria crítica, sem críticos. Leminski responde, que a crítica é feita pelas obras seguintes e explica citando Pound *the best criticism comes from the man who makes the next job* (POUND apud LEMINSKI, 1985, p.36) e então explicita seu pensamento de forma mais detalhada

Toda obra de alguma originalidade produz continuações, gera influências, faz discípulos, é diluída no bom sentido. Essas continuações é a melhor crítica que se pode receber. Uma crítica viva. Uma verdadeira crítica de uma obra é a sua história, pra trás e pra frente. O estilo de Guimarães Rosa é a melhor coisa que já saiu no Brasil sobre a obra de Joyce (LEMINSKI, 1985, p.36)

Essa forma de dizer o novo por meio do antigo, da liberdade de realizar na prática suas influências foi o que, principalmente, motivou Leminski a incorporar/deglutir em sua criação literária e tradutória as experiências de seus contemporâneos. Em outro texto de jornal, uma resenha crítica ao catálogo da exposição de Philadelpho de Menezes, publicada também para a Folha de São Paulo, ele comenta essa relação direta da literatura como crítica, advinda dos pensamentos dos irmãos Campos, “o que sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar” (LEMINSKI, 1985, p.44). E novamente expõe a importância de reviver o passado para construir um presente que seja uma releitura de tudo que já foi feito, avançando de forma conjunta e não estando à frente do passado, mas caminhando ao seu lado, “O futuro, Menezes, é muito pobre. Ele vive às custas do passado. [...] A arte não avança, indo 'para frente', como as pernas quando caminham. Avança para todos os lados, como a pele num dia de muito frio ou muito calor” (LEMINSKI, 1985, p.44).

Novamente, em uma de suas cartas a Régis, Leminski cita a figura de Pound e os irmãos Campos como referenciais da criação do novo a partir da revisão da antiguidade.

[...] com essa coisa de novo, novo, de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um facista como pound: um homem para quem o passado é um absoluto, o novo é apenas uma reatualização (make it new) do antigo, quem faz a história são os grandes heróis, homero, ulisses, malatesta, confúcio, jefferson, mussolini, ezra pound... (LEMINSKI, 1999, p.110)

Porém, esse comentário vem do questionamento de Bonvicino sobre sua própria poesia, e a dos novos poetas, como Leminski e Alice Ruiz, dizendo não serem tão boas e não quebrarem tantos paradigmas quanto a poesia dos irmãos Campos. Leminski critica essa postura, ao dizer que o novo não existe por completo, tudo que é produzido faz parte de uma releitura do que já foi feito anteriormente. Para Leminski os novos poetas, depois do concretismo, não devem ter uma postura tão “facista”, como a posição extremista advinda de Ezra Pound e conclui “bashô disse: não siga as pegadas dos antigos./ procure o que eles procuraram./ eles procuraram a poesia. vamos procurá-la. a nossa moda” (LEMINSKI, 1999, p.111).

Como lembrou Santana (2002) entre o projeto tradutório e a real importação desse projeto na prática tradutória sempre há algumas divergências, podemos perceber que Leminski equilibrou a influência da radicalidade e do rigor presente no ideal tradutório do grupo Noigandres e os mesclou com suas próprias características literárias, com seus influxos de paixão, de liberdade, de prazer, valores estes que sempre parecem tê-lo aproximado mais de um número maior de leitores.

Como o próprio autor conclui, Paulo Leminski possuía uma liberdade maior em certos sentidos e tinha a preocupação em se comunicar com o grande público, o que não era uma preocupação dos poetas concretistas, portanto o poeta curitibano traduziu obras que foram encomendadas, dentro de uma situação histórica ligada ao público e à editora e utilizou uma linguagem diferenciada, mais voltada à coloquialidade.

A influência do Noigandres se processou sem que Leminski se deixasse orientar apenas por um rigor fiel ao paideuma. Leminski queria o paideuma e também falar e ter repertório para um público maior e menos culto, que no final das contas não queria saber de paideuma. [...] Ao aceitar as encomendas de tradução para a Brasiliense, Leminski estava submetendo voluntariamente a fatores aos quais os Noigandres nunca se dobraram (SANTANA, 2002, p.165).

Portanto, Leminski conciliou em suas traduções um reflexo do paideuma poundiano juntamente com aquilo que o grande público esperava, dessa forma o poeta criou seu próprio paideuma, paralelo àquele apreendido pelos irmãos Campos, mas com a sua roupagem, sua própria identidade.

A tendência à linguagem mais popular está presente em vários temas das cartas enviadas à Régis, nelas Leminski demonstrava o desejo de fazer literatura com uma linguagem que atingisse o

maior número de pessoas, ele tinha como necessidade a comunicação. Assim, ele tinha a vanguarda (poesia concreta dos anos 60) como fonte de inspiração, como ponto de referência e não como uma escola, um modelo a ser seguido sem discussão, pois tinha preocupação constante com a sociedade de seu tempo. Podemos confirmar essa postura, nessa mesma carta em que o poeta afirma “os concretos noigandres não fizeram nem um milésimo no plano pragmático, de comunicação efetiva... eles: é, poesia é coisa de minoria mesmo, e pronto” (LEMINSKI, 1999, p.112). Leminski critica essa postura e faz uma revisão incluindo sua produção literária dentro de seus próprios pressupostos e não seguindo a radicalidade de seus antecessores “adquiri a prática (saudável, a meu ver) de submeter as coisas q faço a maior nº de pessoas possível. repertórios vários. feed-backs. respostas das bases” (LEMINSKI, 1999, p.113).

Podemos constatar essa oposição de uma linguagem mais erudita, ligada às traduções dos irmãos Campos, e uma linguagem mais coloquial, ligada à tradução de Leminski, se aproveitarmos um exemplo dado por Santana (2002, pp.90-91) em que o autor compara as traduções de Augusto de Campos e de Leminski de um haicai de Ezra Pound, denominado “*In a station of the metro*”

In a station of the metro

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough*
(POUND, 1952, p.53).

A Tradução de Leminski aparece na biografia de Bashô

Numa estação de metrô

A aparição dessas caras na multidão;
Pétalas num galho úmido, escuro.
(LEMINSKI, 2013, p.146)

A versão de Augusto de Campos foi publicado no livro organizado pelo **Noigandres** para apresentar a obra de Pound, denominado Poesia

Numa estação de metrô

A visão destas faces dentre a turba
Pétalas num ramo úmido, escuro.
(POUND, 1993, p.93)

Como o próprio Santana (2002) observou, a coloquialidade é o elemento diferencial na tradução de Leminski. Na tradução o substantivo *crowd* em inglês, é traduzido como “multidão” por Leminski e como “turba” por Augusto. Sabe-se que o termo “multidão” em língua portuguesa é nitidamente mais coloquial que o uso de seu sinônimo “turba”, com uma utilização mais formal e

literária, decalque que é de palavra latina. Para o substantivo *bough* em inglês, também há uma diferenciação linguística entre as traduções, Leminski traduz como “galho”, enquanto Augusto traduz como “ramo”, que também se trata de um termo mais literário e pode ser uma das traduções para a palavra inglesa “ramo de árvore”.

Outra referência à utilização da linguagem coloquial como forma de imprimir autoria poética e colocar em prática a “recriação” utilizada por Leminski é demonstrada por Santana & Galindo (2010) ao comentar a tradução de Giacomo Joyce. Por meio da lembrança do elogio feito por Antônio Houaiss falando sobre esta tradução, o estudioso e tradutor diz que Leminski soluciona dificuldades de linguagem de forma muito precisa ao transpor para a nova língua, mesmo parecendo arbitrário, isso constitui um “direito ao autor” que deve ser valorizado “aos que ousam (e conseguem) traduções dessa natureza” (HOUAISS apud SANTANA&GALINDO, 2010, p.91).

Santana (2002) observa durante seu texto, que a postura “pop” de Leminski, muitas vezes mais preocupado em atingir um maior público, faz com que o poeta vulgarize e simplifique os termos do texto de partida em suas traduções, verificaremos essa afirmação na análise do *cópus*. Para Santana (2002) a radicalização de Leminski pode ser defendida por ser mais poundiana, no sentido de rebeldia exposta, em comparação às traduções dos **Noigandres**, diferentemente do grupo dos poetas concretistas, Leminski não colocava seus autores escolhidos em um pedestal. Isso pode ser constatado em referência à língua latina em toda a sua obra, tanto nas traduções diretas quanto nas referências greco-romanas, Leminski utiliza a língua da antiguidade clássica, que muitas vezes é tida como alto padrão da linguagem e associada ao academicismo, de forma simples, tirando-a do pedestal e incluindo-a na linguagem popular.

Leminski sugere que sua facilidade em atingir um nível coloquial da linguagem está relacionada a sua experiência com o jornalismo e a publicidade, em uma das cartas à Régis ele afirma “essa minha experiência com jornalismo cultural/ ou contracultural/ me libertou de um monte de vícios letrados” (LEMINSKI, 1999, p.47). Mais do que afirmar essa característica linguística de suas obras, o poeta fazia disso uma forma de orientar sua geração e como um verdadeiro movimento contracultural, de quebra com os parâmetros pré-concebidos. Em outra carta, encoraja e orienta o poeta Régis a fazer o mesmo em seus textos “coloque-se na pele do leitor comum/médio... fisque-o.../ não podemos ficar choramingando que os grandões da zona norte não nos deixam abrir a boca... tem que ir lá e gritar... guerrilha, guerreiro!” (LEMINSKI, 1999, p.103).

Sobre o trabalho com a linguagem e a importância de cada palavra inserida em seu próprio idioma, dentro de suas próprias regras e a dificuldade que essa característica insere ao tradutor, Leminski afirma

Qual nossa possibilidade, por exemplo, de tradução do conceito sânscrito-hindu de “karma”? Em hebraico antigo, havia uma forma verbal que representava, ao mesmo tempo, o pretérito e o futuro. Ainda em hebraico, a mesma palavra “dabar” designa “palavra” e “coisa”: como vivenciar um mundo em que “palavra” e “coisa” se dizem com a mesma palavra (ou a mesma coisa?). E que dizer das línguas, como o chinês, ou o tupi, onde não existe o verbo “ser”? O único esperanto, senhores, é a tecnologia industrial. Toda tradução, de certa forma, uma impossibilidade, é sempre uma agressão, um ato de violência, uma brutalidade: toda a mensagem deveria ser deixada em paz no idioma em que foi concebida (LEMINSKI, 2011, p.237).

Leminski reconhece essa impossibilidade enraizada na palavra, e novamente lembra como o ato de traduzir funciona a partir de uma difícil transformação, que pode ser relacionado até mesmo como uma “ato de violência”, mas que pode ser digerido de certa forma que ultrapasse a fronteira do impossível e passe a ser algo criativo. Nas cartas a Bonvicino ele externa seu trabalho e gosto pela tradução ao dizer “aqui traduzo muito/ poemas longamente mirados, tocados, curtidos/ tudo gente do passado remoto/ em momentos/ surpreendidos em flagrante de modernidade” (LEMINSKI, 1999, p.74), ou seja, novamente a afirmação de “dar vida ao passado”, passado esse que pode ser “surpreendido em flagrante de modernidade” por funcionarem muito bem, ao contrário do que se imaginava, em outra língua, outra cultura, outro contexto.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, A. Ezra Pund: “Nec Spe Nec Metu” (introdução). In: POUND, E. **Poesia**. Trad. de Augusto de Campos [et al]; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: Hucitec, 1993. pp. 13-40.

_____. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.31-48.

_____. “Tradição, Transcrição, Transculturização: o ponto de vista do ex-cêntrico”. In: **Haroldo de Campos – Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: **Tradução e Comunicação Revista Brasileira de Tradutores**, nº 18. São Paulo: UNIBERO, 2009

FLORES, G. G. O raro do reles: um latim de bandido. In: SANDMAN. M. MÜLLER. A. [ET. AL.]. **A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p.103-139.

LEMINSKI, P. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. Cenas de vanguarda explícita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 dez. 1985. Ilustrada. p. 44.

_____. O crepúsculo dos críticos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1985. Ilustrada. p. 36.

_____. **Metaformose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. Horácio, Ode X[I]. In: SIMON, Iuma Maria (org.) **Revista Remate de Males**, n. temático: Território da Tradução. Campinas, IEL, 1984. p. 97.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____; BONVICINO, R. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Ed. 34, 1999. Letras e Ciências Humanas, 1991.

MELO, T. M. de. Tradução da Tradição: anotações sobre os motores da poesia de Paulo Leminski. **Kamiquase**, 1998. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio2.htm>> Acesso em: 5 jul. 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. Leminski, o samurai malandro. In: LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1987.

POUND, E. **A Arte da Poesia**: ensaios escolhidos. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. **Abc da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

SANDMAN. M. MÜLLER. A. [ET. AL.]. **A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SANTANA, I. J. **Paulo Leminski**: Intersemiose e Carnavaização na tradução. São Paulo: (Dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

SANTANA, I. J.; GALINDO, C. W. James Paulo Joyce Leminski. In: SANDMAN. M. MÜLLER. A. [ET. AL.]. **A pau e pedra a fogo e pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p. 77-101.

SCHNAIDERMAN, B. Entrevista com Boris Schnaiderman. Campo Grande: 2000. **Babel**: Revista de poesia, tradução e crítica. v. 1, n.1, pp. 51-64. Abr. 2000. Entrevista concedida a Ademir Dermachi e Denise Helena Cora.

_____. Tradução: “fidelidade filológica” e “fidelidade estilística”. In: **Boletim bibliográfico** Biblioteca M. De Andrade, v.47, n(1/4), 1986, p. 63-68.

_____. Entrevista com Boris Schnaiderman. Campo Grande: 2000. **Babel**: Revista de poesia, tradução e crítica. v. 1, n.1, pp. 51-64. Abr. 2000. Entrevista concedida a Ademir Dermachi e Denise Helena Cora.

VAZ, T. **Paulo Leminski**: O Bandido Que Sabia Latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

A CRÔNICA CONTEMPORÂNEA E SUA DILUIÇÃO DO ESPAÇO

Luis Eduardo Veloso Garcia
D-PG- FCLAr/UNESP, CAPES)
dinhopiraju@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (FCLAr/UNESP)

Considerado um dos gêneros mais expressivos da literatura nacional, com um alcance enorme de leitores, grandes nomes consagrados e um número razoável de estudos, a crônica aparentemente sofre de um problema significativo para gêneros em que a crítica aponta a leveza como elemento propulsor e que não aprofunda suas reflexões: insistir na leitura do gênero com os mesmos vieses teóricos pré-estabelecidos para ele desde o seu primórdio.

Quando nos debruçamos num novo trabalho sobre este gênero, dificilmente veremos escapar as afirmações categóricas de Antônio Candido, Eduardo Portella, Jorge de Sá, Davi Arrigucci Jr. e Afrânio Coutinho, todos eles apontando, como bem afirma Portella, para o gênero como “registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita letra” (PORTELLA, 1958, p. 115), ou nas palavras de Arrigucci Jr., o gênero do “miúdo do cotidiano”, encontrando-se “bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 55).

As linhas que estes teóricos afirmam para a crônica, portanto, seguem para o mesmo caminho: o gênero que se afirma no jornal inicialmente e que reflete o espaço cotidiano de seu autor, facilitando ao leitor pela proximidade e intimidade que este texto consegue alcançar a prerrogativa de enxergarmos o espaço do dia a dia deste cronista, a voz de sua cidade, o modo em que este mede suas reações influenciadas diretamente pelo comportamento cultural do local que o cerca.

Tal leitura ganha ainda mais força quando colocada em perspectiva os nomes consagrados do gênero, desde seu primórdio com Machado de Assis e José de Alencar afirmando o espaço do Rio de Janeiro, até nomes como João do Rio, Lima Barreto, Nelson Rodrigues, Rubem Braga, Sergio Porto, Vinicius de Moraes, Aldir Blanc, Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade, João Antônio e João Ubaldo Ribeiro.

Pois bem, se este apontamento teórico conseguia sustentar devidamente as características primordiais destes grandes autores citados, talvez ao reposicioná-lo em perspectiva com alguns nomes da crônica atual ele pode conseqüentemente perder a força de seus significados, como é

possível observar no caso das obras crônicas produzidas recentemente por Gregório Duvivier, Xico Sá, Antônio Prata, Fabricio Carpinejar, Tati Bernardi, Leticia Novaes, João Paulo Cuenca, Fernanda Torres e tantos outros.

Por mais que saibamos o envolvimento com o local em que moram, a crônica destes autores passa bem longe de representá-los, e justamente neste princípio que podemos enxergar uma característica primordial da modernidade refletindo em seus textos: a globalização do espaço de tal modo que sua leitura não consiga trazer elementos suficientes de marcações locais capazes de reverberarem dentro da crônica. Em outras palavras, a diluição da barreira local pela perspectiva globalizante.

Entre os pontos que podem justificar tais alterações nas características primordiais da crônica, o primeiro que levantamos é o simples fato dela ser um texto que reflete princípios do tempo presente com ainda mais intensidade por se tratar de um texto que nasce diretamente na plataforma do jornal. Tal eliminação da expressão local para uma afirmação mais globalizante é teorizada atualmente em outros gêneros como o romance e o conto de modo direto (trazendo outras formas de leitura para a questão do regionalismo, por exemplo), porém, este mesmo processo de leitura não se estende aos trabalhos referentes à crônica, mesmo ela deixando traços claros para isso.

Um segundo ponto que não pode ser esquecido é o modo que as crônicas dos autores contemporâneos citados reverberam pelas redes sociais da internet, com um alcance e proporção muito além do espaço físico do jornal. Afirmar a importância da internet na complementação da obra destes cronistas atuais é entender que estamos lidando com um espaço legitimamente globalizado, que dilui com intensidade a barreira de uma leitura local para ser compreendida nos recortes daquela plataforma.

Portanto, o que se discute aqui não é a negação da teoria vigente e categorizada da crônica, principalmente porque esta ainda se faz necessária em diversos momentos e nomes deste modelo textual, mas a prerrogativa de um novo olhar para o gênero, não só para afirmá-lo com as características que já são devidamente teorizadas em outros gêneros do tempo presente, mas para mostrar que sua leveza pode muito bem carregar questões profundas para se entender o modo de ler a própria época.

A teoria da crônica e sua aproximação com o cotidiano

“Em que outro documento será possível encontrar o cotidiano monumentalizado como na crônica?”

(Margarida de Souza Neves, 1995)

Em todos os trabalhos em que o gênero crônica é abordado especificamente, os nomes dos mesmos autores são levantados para elucidar a teoria sobre este modelo textual. Destes nomes, destacaremos diretamente para elucidar nossa reflexão os principais pontos apresentados nos clássicos textos de Afrânio Coutinho em “Ensaio e Crônica”, Eduardo Portella em “A Cidade e Letra”, Antônio Candido em “A Vida ao Rés-do-Chão”, Jorge de Sá em *A Crônica*, Davi Arrigucci Jr. em “Fragmentos Sobre a Crônica”, e Joaquim Ferreira dos Santos, na introdução das *Cem Melhores Crônicas Brasileiras*.

No primeiro texto abordado, Eduardo Portella reafirma a crônica como um objeto urbano, pois carrega o significado de retratar a cidade em diversas proporções, ser o “registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita letra” (PORTELLA, 1958, p.115). Como ressalta o autor, o tal cosmopolitismo presente na crônica reflete em si o veículo do qual nasce o gênero, o jornal.

Porém, diferentemente dos jornalistas, a sensibilidade do cronista torna-se um elemento imprescindível para que ela transcenda o “seu destino de notícia para construir o seu destino de obra literária” (Idem, *ibidem*, p.114). Nessa relação, Portella elenca alguns cronistas, destacando as características com as quais eles se armam para driblar a transitoriedade inerente ao espaço jornalístico:

O Sr. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, enriquece a notícia com elementos de tipo psicológico, metafísico, e, sobretudo, utiliza o humor para outorgar transcendência à crônica. No Sr. Rubem Braga o autobiográfico se alia à notícia (ou soluciona a ausência de notícia): é a personalidade, é o seu universo interior, são os seus problemas, o mundo da sua crônica. Daí o timbre intimista, subjetivo, que por vezes caracteriza a sua arte. É quando o subjetivismo do artista se sobrepõe à preocupação objetiva do cronista. Aliás, algo semelhante se repete na arte do Sr. Lêdo Ivo. Daí que, em *A Cidade e os Dias*, o seu segredo de cronista seja exatamente a reconstituição da atmosfera que faz a cidade e não apenas das notícias que agitam, momentaneamente, a vida da cidade. E assim foge ele, com admirável sabedoria, ao que na crônica pode gastar-se com o tempo, ao que na crônica pode caducar. (PORTELLA, 1958, p.115-116)

Outro importante traço da crônica presente neste ensaio é a construção de sua linguagem, que ao intencionar ser “um registro da cidade”, buscará em “suas expressões” e “suas falas” o modelo linguístico necessário, encontrando na oralidade um caminho interessante tanto para refletir o cotidiano, quanto para aproximar o leitor:

Porque a língua da crônica é a língua da cidade. E a língua da cidade, ou das cidades, é a que mais se aproxima, do que se quer que seja a língua brasileira. Muito mais do que a língua do interior, em certas regiões ainda num estágio primitivo, agarradas a formas arcaizantes, é a língua da cidade a língua brasileira. E a língua da cidade é dinâmica, é movimento: é a própria vida da cidade. (PORTELLA, 1958, p.116)

Temos, então, na reflexão de Portella a voz local sendo representada como a soma subjetiva da voz do autor, que não consegue distanciar o envolvimento geográfico do recorte que será apresentado diante da crônica.

O texto seguinte que elucida este raciocínio é “Ensaio e Crônica”, de Afrânio Coutinho, que também aproxima a crônica do papel de espelho do cotidiano nacional, que como destaca o autor, é um dos “gêneros que mais se abasileiraram, no estilo, na língua, nos assuntos, na técnica, ganhando proporções inéditas na literatura brasileira” (COUTINHO, 1986, p. 135). Para Coutinho, dois escritores tornam-se os verdadeiros responsáveis pela transformação do gênero: João do Rio e Antônio de Alcântara Machado.

Em João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, o “dinamismo de um novo espírito jornalístico” que viria marcar o gênero encontra um dos representantes fundamentais, que partia da “impressão de que a crônica podia ser “o espelho capaz de guardar imagens para o historiador futuro”” (COUTINHO, 1986, p. 128), repercutindo costumes, hábitos e ideais de um Rio de Janeiro que não pertencia aos “cartões-postais”.

Em Antônio de Alcântara Machado, o estilo antiacadêmico que ele introduz nas crônicas, cuja voz da rua, especificamente a rua da cidade de São Paulo entre 1926 e 1935 – transformando-se em seus conhecidos textos intitulados *Solos de Cavaquinho e Saxofone* (1941), publicados postumamente com esse expressivo título –, torna-se um passo complementar para o gênero.

Como salienta Coutinho (1986), “após a revolução de João do Rio foi preciso que viesse a Semana de Arte Moderna, em 1922, para que, inaugurando o Modernismo, pudesse a crônica adquirir feição correspondente às solicitações e ao ritmo do momento”, e é justamente na valorização dos temas ligados ao cotidiano e a busca de uma linguagem coloquial que tanto prezavam os modernistas de 22 que a obra de Alcântara Machado se constrói.

Passada a formulação do gênero, encontramos também a preocupação com a linguagem constituinte da crônica, e mais uma vez, o emprego da fala cotidiana – a “língua da cidade” exigida também no pensamento de Eduardo Portella – aparece como exigência do estilo:

A crônica deve empregar de preferência a linguagem da atualidade, não evitando de maneira sistemática os idiomatismos, epítetos circunstanciais e certos jogos de palavras que se formam eventualmente para desaparecer algum tempo depois. Sem essa prática, a crônica deixaria de refletir o espírito da época, uma vez que a língua corrente constitui a mais viva expressão da sociedade humana, no tempo. A linguagem e, mais expressivamente a gíria social, é um tempero importantíssimo na confecção de uma crônica. Lembre-se que nisto consiste em grande parte o êxito incontestável das reportagens sociais ou mundanas de certos cronistas em nossos dias. (COUTINHO, 1986, p.134)

No terceiro texto escolhido para ilustrar a participação da crônica como um texto que representa o cotidiano local do autor, “A Vida ao Rés-do-chão”, de Antônio Candido, vemos assinalada a forte assimilação da crônica em nosso país cuja “naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (CANDIDO, 1980, p. 6) a colocam sobre vários aspectos como “um gênero brasileiro”. O próprio título deste texto é uma referência clara da proximidade que o gênero adquire em nosso dia a dia, que na escolha “dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (Idem, *ibidem*, p. 5).

É na relação dessa proximidade que características tão marcantes da crônica como a leveza e a naturalidade ganham destaque, levando a aparentemente “conversa fiada” a outro patamar:

deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas. É curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior conseqüência; e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social. (CANDIDO, 1980, p. 9)

Mais uma vez, portanto, o cotidiano em seus mínimos detalhes aparece retratado, e a escolha da linguagem ganha uma função primordial, pois esta “se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro” (CANDIDO, 1980, p. 7), fato este de grande reflexo na cultura brasileira:

Num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias. O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do progresso de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo. (CANDIDO, 1980, p. 7-8)

Outra obra clássica do gênero é o livro *A Crônica* (1997), que é considerado o primeiro livro inteiramente dedicado ao gênero, onde Jorge de Sá define a crônica historicamente, colocando-a como o pontapé inicial da literatura brasileira, pois considera a carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel como o primeiro registro desta prática em nosso país.

Assim como os outros teóricos aqui abordados, o autor também compreende a base do gênero vinda de um “narrador-repórter” que registra o circunstancial, uma soma de jornalismo e literatura, e para a compreensão mais completa, elenca alguns cronistas que traduzem as principais características do gênero, entre eles, Rubem Braga, denominado sabiamente como o espião da vida; Sérgio Porto, o retratista do cotidiano visto com humor de seu pseudônimo Stanislaw Ponte Preta; Lourenço Diaféria e seu humor dos gatos pardos, o qual sabe encontrar material no aparentemente banal; Carlos Drummond de Andrade, como o cronista do Rio – assim também como foi conhecido Paulo Barreto, o João do Rio; Vinicius de Moraes e seu exercício do cotidiano, entre outros.

Para Sá, a opção pela linguagem coloquial dentro da crônica é também uma fonte complementar do diálogo entre o cronista e o leitor, o que valoriza ainda mais a proximidade relativa do gênero com o espaço cotidiano e das pessoas que fazem parte dele, mas sempre tomando o devido cuidado de não confundir oralidade com a construção de frases frouxas e simplificadas, afinal, a cumplicidade do leitor está em jogo:

Dessa forma, há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade, sem que o narrador caia no equivoco de compor frases frouxas, sem a mágica da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado. O coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata.

O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica, tal como acontece em nossas conversas diárias e em nossas reflexões, quando também conversamos com um interlocutor que nada mais é do que o nosso outro lado, nossa outra metade, sempre numa determinada circunstância. (SÁ, 1997, p. 10-11)

Mais um texto teórico essencial sobre o gênero que segue o caminho que buscamos nessa análise é “Fragmentos Sobre a Crônica”, de Davi Arrigucci Jr., no qual retoma-se a ideia da crônica como “próxima da conversa e da vida de todo o dia”(ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51), elemento do “miúdo do cotidiano”, situada “bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna”(Idem, ibidem, p. 55). O autor destaca a transformação fundamental que a crônica sofre no Rio de Janeiro como um dos principais modelos formadores do que ela veio se tornar:

No Rio se detém, abandonando o pano de fundo e o jeito de cronista antigo para se fixar no cenário presente e próximo que era a capital carioca. Adota então um tom coloquial de conversa amena e bem humorada, escrita com grande naturalidade em prosa limpa e enxuta, como se desenhasse a bico-de-pena partindo do natural, sem perder a graça e a precisão dos detalhes, um quadro vivo do Rio de seu tempo. Através de figuras singulares de seu convívio, o cronista conta agora fragmentos de uma história menos, aquém dos grandes acontecimentos, vivida no dia-a-dia da

Cidade Maravilhosa: o Rio dos meninos pobres do morro do Curvelo, do mundo noturno do samba, das rodas boemias da Lapa, dos intelectuais modernistas. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 54-55)

Ao se concretizar, então, “muito próximo do evento miúdo do cotidiano”, o cronista deve buscar estratégias das quais ele consiga fugir do efêmero e descartável que é inerente à notícia, para alcançar o real valor que podem ter suas crônicas, como fala Arrigucci:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambiguidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem vôo. Outras vezes, a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 55-56)

Novamente, a linguagem ganha papel de destaque na compreensão do gênero, sendo esta concretizada através da configuração calcada na fala coloquial brasileira, para então se ajustar “perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana”, e tornar-se em sua “experimentação de uma linguagem mais desativada, flexível e livre”, a tradução de uma prática “cada vez mais comunicativa e próxima do leitor” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 62-63). E, para que essas funções relacionadas à crônica se cumpram, Arrigucci define o papel do cronista da seguinte maneira – um tanto poética:

os olhos do cronista, treinados para o flagrante cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados, em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça de instantâneos. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 35-36)

Além destes estudos, abordamos também o texto da introdução da antologia *As Cem Melhores Crônicas Brasileiras* (2005), escrita pelo organizador do livro Joaquim Ferreira dos Santos, que teoriza as principais características deste gênero, sobre sua “cara própria, leve, bem humorada, amorosa, com pé na rua” dentro de nossa cultura. Mais uma vez, vê-se o pensamento de espelho do cotidiano nacional, do espaço urbano retratado com leveza, refletindo, como nos diz o autor:

O estilo, refinamento literário aparentemente desprezioso, o que ia pelos costumes sociais. Narrava o comportamento das tribos urbanas, o crescimento das cidades, o duelo dos amantes e tudo mais que se mexesse no caminhar da espécie sobre esse vale de lágrimas. (SANTOS, 2005, p.14)

A estrutura com que divide a escolha das 100 melhores crônicas tem critérios cronológicos, destacando as principais mudanças que o gênero sofre em sua trajetória com o passar dos anos desde o seu pontapé inicial na década de 1850 até o momento atual. Como define o autor nesta introdução, o caminho da crônica tem em seu início os seguintes marcos:

A base de estilo plantada por Alencar e Machado passou pelo frenético andarilho de João do Rio-e-seus-blue-caps-da-belle-époque. Em seguida, ganhou o formato que ainda se lê hoje com a aparição dos escritores-roqueiros de 22. Os modernistas radicalizaram em suas propostas, em romances e poesias, o que já havia nas crônicas desde o início: a vontade de deixar a língua “à fresca”, coloquial, sem medo até, por que não?, de fazer piada. Valorizavam as pequenas cenas e, mesmo em assuntos sérios, sempre passavam ao largo de qualquer pronunciamento tingido pela seriedade. Oswald e Mario de Andrade, mais Alcântara Machado, Manuel Bandeira, todos foram cronistas de jornal. Deixaram o gênero na medida e nada mais, enxuto de beletrismos, orgulhoso de suas bermudas, para que a partir dos anos 1930 entrasse em cena o texto fundamental de Rubem Braga. (SANTOS, 2005, p.17)

Na sequência do livro, suas subdivisões passam também pelas últimas décadas do século XX, nas quais aparecem os aspectos políticos com que a crônica soube lidar nos anos de chumbo atravessados no país na década de 1960 (*discursos na rua, humor nas páginas*) e 1970 (*longe daqui, aqui mesmo*); a transformação do conceito de intimidade na década de 1980 (*sexo e assombrações*) e 1990 (*a vida privada virou uma comédia*), até desembocar nas transformações que o gênero sofre nos dias atuais em seu advento na internet.

A linguagem “à fresca”, coloquial, assume mais uma vez um aspecto importantíssimo na construção da crônica, através de “autores que abusam da primeira pessoa, do comentário e da liberdade de adotarem um idioma ora poético, ora jornalístico, ora irônico, ora perplexo, quase sempre bem-humorado”. Neste idioma, “o verbo não posa empáfia”, e “a semântica joga com as palavras curtas, de uso comum” (SANTOS, 2005, p. 18).

Portanto, a configuração do gênero passa pelo domínio da leveza, o respeito pela linguagem coloquial presente no dia a dia, e, conseqüentemente, na preocupação de saber colocar de modo inteligente o cotidiano que cerca o próprio autor em suas páginas, atingindo outro nível de leitura, pois o cronista nada mais é do que, como nos fala Marlyse Meyer (1998) em “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se faz a chronica”, uma raça de “cães vadios, livres farejadores do cotidiano”, capazes de, nas palavras mais uma vez de Joaquim Ferreira dos Santos (2005), retratar personagens que “não vieram do fabulário grego nem das estátuas romanas, mas de alguma esquina do bairro”.

Essa preocupação em colocar as especificidades do cotidiano em suas páginas, somada com a subjetividade inerente dos cronistas, é perceptível com clareza nos autores que fizeram parte do arcabouço teórico dos críticos em questão, principalmente nos nomes de Machado de Assis, José de Alencar, João do Rio, Lima Barreto, Nelson Rodrigues, Rubem Braga, Sergio Porto, Vinicius de Moraes, Aldir Blanc, Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade, João Antônio e João Ubaldo Ribeiro. Em todos estes nomes citados, podemos claramente fazer a ponte com a cidade das quais eles escreviam, transformando-as em personagens de suas crônicas.

No entanto, como veremos na sequência, a cidade e a demarcação local acabam por se apagar nos cronistas contemporâneos, refletindo, possivelmente, os aspectos primordiais da plataforma que a crônica se apresenta atualmente: a derrubada do jornal para a afirmação da internet.

A crônica contemporânea e a diluição do espaço local

Se nos autores observados pela teoria vigente da crônica afirmavam o espaço local que os cercava como um modo de leitura de sua subjetividade, na crônica contemporânea não conseguimos enxergar qual o recorte geográfico que o autor pertence. Nomes como Gregório Duvivier, Xico Sá, Antônio Prata, Fabricio Carpinejar, Tati Bernardi, Leticia Novaes, João Paulo Cuenca, Fernanda Torres e tantos outros colaboram nesta possível leitura.

Para exemplificar esta diluição do espaço local na crônica contemporânea, podemos apontar duas linhagens distintas de cronistas e, que no entanto, se encontram nesta característica tão presente dentro do gênero nos dias atuais: uma linhagem que representa pela ironia política com posicionamentos claros de esquerda (como as obras de Antônio Prata, Gregório Duvivier e João Paulo Cuenca,) e outra marcada pelos retratos comportamentais de relacionamento que não se preocupa em delimitar de qual local específico são estes comportamentos (devidamente vista em Xico Sá, Fabricio Carpinejar, Tati Bernardi e Leticia Novaes).

Tentaremos, portanto, responder no trecho seguinte do trabalho através do levantamento de algumas hipóteses quais são os motivos da ocorrência desta diluição local nas crônicas contemporâneas.

As hipóteses possíveis para a diluição espacial da crônica

Para se pensar qual caminho é responsável pela modificação das principais características dos cronistas que colaboraram na teorização conhecida da crônica para o modelo que o gênero se

apresenta na contemporaneidade, a hipótese principal se concretiza na afirmação da plataforma, mais precisamente no enfraquecimento da plataforma impressa do jornal para a concretização da plataforma da internet.

Como se sabe, a indústria impressa do jornal no Brasil (e, conseqüentemente, no mundo inteiro) vem sofrendo quedas absurdas em sua vendagem nos últimos 20 anos, justamente pela grande modificação de linguagem e formato de lidar com as informações que a internet trouxe em sua afirmação. Um bom modo de ilustrar este enfraquecimento são os fechamentos constantes de jornais renomados da nossa cultura que não aguentaram a queda de vendagem, como ocorreu com o Jornal do Brasil, a Gazeta Mercantil, O Estado do Paraná, O Sul, o Jornal da Tarde, o Diário do Povo, o Jornal do Comércio, O Brasil Econômico, e muitos outros.

Obviamente, tamanho desastre mercadológico forçou aos jornais buscarem outras possíveis linguagens para se manterem relevantes diante de tal indústria, refletindo em diversas ações de afirmação dos sites destes jornais, além da procura de uma linguagem jornalística que se equiparasse a internet, não pela velocidade da informação em si, mas na proposição visual de seus impressos, caso este bastante perceptível em veículos como a Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo.

Enquanto estes jornais buscavam estratégias possíveis de modificação, a crônica continuou a ser produzida em seus impressos nos moldes característicos do gênero, porém, ao mesmo tempo, ela ganhava uma força própria dentro da internet, com a constatação de diversos blogs que absorviam este modelo textual como o gênero mais recorrente – fato este ainda em voga, principalmente se formos analisar a produção textual que ocorre nas redes sociais como o facebook.

Direcionando nossa leitura para a internet, pode-se perceber que a principal característica desta plataforma é o seu caráter globalizante, no qual a informação se dispersa por outros lugares numa velocidade intensa. Este raciocínio colabora na confirmação de um texto que não se prenda a representação de apenas um espaço, afinal, o público atingido e que compartilha os mesmos princípios de linguagem da plataforma em questão já se afirma nesta constituição de um “não-lugar”, que ao mesmo tempo, se faz presente a todos.

No caso dos autores contemporâneos citados no trabalho, todos eles tem uma participação ativa nas redes sociais, usando deste diálogo direto com os leitores um meio para afirmar a própria obra. Pode-se pensar também que a confirmação da obra cronística destes só ocorre exatamente pelo grande impacto que elas geram nas redes sociais, como é o caso de Gregorio Duvivier, Xico Sá, Antonio Prata e muitos outros.

Portanto, pensar o papel da internet como um meio diluidor de uma afirmação local para que esta, pelo seu princípio globalizante, afirme um modelo de linguagem e temáticas sintetizadas para um público maior, torna-se uma hipótese fundamental para a compreensão dos caminhos da crônica nos dias atuais.

REFERÊNCIAS

DUVIVIER, Gregório. **Put Some Farofa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DUVIVIER, Gregório. **Ligue os Pontos: poemas de amor e big bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARRIGUCCI JR., D. Fragmentos sobre a crônica. In: D. ARRIGUCCI JR., **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

CANDIDO, A. **A Vida ao Réis-do-chão**. São Paulo: Ática, 1980, p. 7-13. (Para gostar de ler, vol. 5).

COUTINHO, A. Ensaio e crônica. In: A. COUTINHO. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p.105-128.

MEYER, M. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se faz a crônica. In: M. MEYER. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 93-133.

PORTELLA, E. 1958. A cidade e a letra. In: PORTELLA, E. **Dimensões I**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p.111-117.

SÁ, J. de. **A crônica**. São Paulo, Ática, 1997.

SANTOS, J.F. dos. Introdução. In: J.F. SANTOS (org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p. 13-21.

SÁ, Xico. **Chabadabadá: as aventuras do macho perdido e da fêmea que se acha**. São Paulo: Record, 2010.

SÁ, Xico. **Modos de Macho e modinhas de fêmea: A educação sentimental do homem**. São Paulo: Record, 2008.

SÁ, Xico. **O Livro das Mulheres Extraordinárias**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

SÁ, Xico. **Big Jato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DESVENDANDO O EPISÓDIO DE NÍOBE (*Met.* VI, 146-312)

Mariana Peixoto Pizano
M-PG- FCLAr/UNESP, CNPq
ma.pizano@hotmail.com

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (FCLAr/UNESP)

Públio Ovídio Nasão, poeta latino original de Sulmona, viveu no século I a.C e escreveu suas obras sob o reinado do imperador Augusto (43 a.C – 14 d.C), quando Roma experimentava seu período de *Pax*, caracterizado pelo não envolvimento da cidade em guerras civis. Tal calmaria permitiu que as Artes e a Literatura se desenvolvessem e experimentassem novos temas.

Obra de referência a respeito dos relatos mitológicos correntes na Antiguidade clássica, as *Metamorfoses* são compostas por quinze livros escritos na língua materna de Roma, que se destinam a narrar mais de duzentos e cinquenta episódios, desde o Caos formador do universo até a época de César. Os quatro primeiros versos do poema sintetizam os assuntos tratados ao longo da narrativa:

*“In noua fert animus mutatas dicere formas
Corpora; di, coeptis, nam uos mutatis et illas,
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora camen”.*
(OVIDE, 2009, p. 4)

De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho
a falar; ó deuses, inspirai a minha empresa (pois vós
a mudastes também), e conduzi ininterrupto o meu canto
desde a origem primordial do mundo até aos meus dias.
(OVÍDIO, 2007, p. 14)

As “formas mudadas em novos corpos” dizem respeito à origem dos elementos que compõem o mundo que conhecemos, sejam eles de origem animal, vegetal ou mineral. Tais modificações poderão ocorrer pela vontade dos deuses, seja para punir, libertar ou enobrecer, tal como acontece nos mitos de Aracne⁹⁹ Io¹⁰⁰, Dafne¹⁰¹, ou devido a um grande sofrimento, como na fábula de Narciso¹⁰² ou Cicno¹⁰³.

⁹⁹ Aracne desafia a deusa Palas por se achar melhor fiandeira que ela; depois de finalizados os trabalhos manuais, a divindade reconhece a perfeição do bordado da mortal e o destrói. Aracne, desolada, se enforca com a linha que usava para fiar e a deusa decide transformá-la em aranha, para que sempre viva pendurada.

¹⁰⁰ A jovem Io se envolve com Júpiter e, para não ser castigada por Juno após descobrir a traição, é transformada em novilha pelo deus.

No que se refere à estrutura, as *Metamorfoses* são composta por mais de doze mil hexâmetros, que são versos de seis (*hexa*) pés (*metra*) – unidade rítmica do poema latino. A importância de salientar o tipo de verso que compõe este *carmen perpetuum* (OVÍDIO, 2007, p.16), alude às grandes epopeias em língua latina também registradas em verso hexâmetro, o verso mais nobre da literatura Antiga. Em seu livro *Épica I: Ênio e Virgílio* (2014), Vasconcellos comenta o uso do hexâmetro datílico nas epopeias dos dois autores e observa que tal escolha se deve ao imediato “distanciamento da fala comum” (p. 13), conferindo os textos épicos num lugar de destaque.

A teoria escolhida para estudar o poema ovidiano é a semiótica de linha francesa, que procura desvendar o processo de construção de sentido do texto por meio das formas de linguagem. Em outras palavras: procura descrever e explicar quais as técnicas que engendram o sentido do texto. Ao priorizar o estudo dos mecanismos intradiscursivos de constituição do sentido, a semiótica não ignora que o texto seja também um objeto histórico, apenas opta por analisá-lo sob outro viés.

Embora as *Metamorfoses* se assemelhem a um texto épico pelo verso em que é composta e pela invocação às musas no prólogo (*di, adspirate meis coeptis* – numa tradução literal: “ó deuses, inspirai o meu trabalho”), o fato de não possuir um só herói, uma única figura centralizadora da narrativa, como é o caso de Odisseu, na *Odisseia* de Homero, e Enéias, na *Eneida* de Virgílio, afasta a obra dessa classificação. O tradutor português Paulo Farmhouse Alberto, na Introdução à sua versão do texto latino, compara a obra à *Eneida* de Virgílio para dizer que se esta “se inscreve no gênero literário convencional e consolidado, as ‘*Metamorfoses*’ são um livro verdadeiramente único” (OVÍDIO, 2007, p. 14).

Além de não poder se comparada a nada sob o viés de sua composição, a obra de Ovídio de onde se extrai o mito de Níobe também é singular do ponto de vista da diversidade temática (perda, cobiça, alegria, sofrimento, amor, vingança, vitória, entre outros) e do encadeamento dessas histórias, que vão desde o caos, num período imemorial, até meados de 44 a.C, no reinado de Júlio César. Apesar da variabilidade, temática e temporal, os mitos se sucedem, se intercalam ou se

¹⁰¹ Apolo e Dafne foram atingidos pela flecha do Cupido, porém a seta que o alcançou foi a de ouro, que instaura o amor, e nela cravou-se a de chumbo, fazendo-a rejeitar o deus. Cansada de ser perseguida por alguém que não ama, a ninfa pede ajuda ao pai, Peneu, que a transforma em loureiro para libertá-la da insistente perseguição de Apolo.

¹⁰² Depois de muito sofrer apaixonado por sua própria imagem refletida na água, o jovem Narciso se entrega à dor e acaba transformando-se na flor com o mesmo nome, que devido ao seu caule reclinado, continua a se admirar nas águas.

¹⁰³ O jovem Cicno metamorfoseia-se em cisne depois de ficar impressionado com a catástrofe que atingiu Faetonte, filho do Sol, e, assim, não mais sai da água.

encaixam uns dentro dos outros com uma fluidez que “cria uma ilusão que leva o leitor a perder-se, a já não saber quem conta o quê e em que história estamos” (OVÍDIO, 2007, p.21).

O evento de Níobe, por exemplo, se liga à narrativa anterior, de Palas e Aracne, por contraste, como mostra o verso 150 do livro VI: “E nem com o castigo da conterrânea [Aracne] se convencera ela [Níobe]/ a não competir com os deuses e a usar palavras humildes” (IDEM, p. 153).

O mito selecionado (*Metamorfoses*, Livro VI, 146-312) narra a metamorfose da personagem Níobe, filha de Tântalo e esposa do lendário rei de Tebas, Anfião. A transformação dá-se como castigo à mortal que, depois de um longo discurso, exaltando sua ascendência divina e sua prole numerosa, atreveu-se a reclamar às tebanas que interrompessem o culto à Latona, mãe de Apolo e Diana, para oferecerem incensos e preces a ela, rainha de Tebas, visto ser ela mais digna de tais honrarias, por possuir sete vezes mais filhos que a deusa. Ao ouvirem tais insultos, os gêmeos divinos e filhos de Latona, Apolo e Diana, decidem vingar a mãe aniquilando com suas flechas a descendência de Níobe, que perde aos poucos as características humanas até se tornar pedra. É importante dizer que os primeiros onze versos dessa passagem são uma espécie de introdução, pois, como já foi dito, se referem ao mito anterior e alertam o leitor sobre a possibilidade de Níobe evitar o castigo seguindo alguns “conselhos”: “[...] E Níobe a mais afortunada das mães/ seria dita, se não fora ver-se como tal a seus próprios olhos” (IDEM, p. 155, v.155-6).

Somente a partir do verso 157 somos levados a acompanhar o desenvolvimento dessa história, que parece acontecer diante dos nossos olhos. Esse “efeito de real” é obtido pelo narrador ao valer-se da figura retórica da éfrase, que “consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição[...]” (RODOLPHO, 2010, p.8). O que permite ao leitor interpretar à sua maneira as imagens descritas é o fato dessa descrição efrástica ser, por definição, isenta de opiniões e impressões do narrador, ela apresenta o objeto/assunto da maneira como ele é (IDEM, p. 100).

A narrativa propriamente dita se inicia com a mortal observando as tebanas acenderem incensos e entoarem preces à deusa Latona por ordem da adivinha Manto (v.165-72):

“Eis que chega Níobe com uma multidão de seguidoras,
deslumbrante pelas vestes frígias de ouro entretecido,
e, tanto quanto lhe consente a ira, **formosa. Movendo
os belos cabelos longos** caídos sobre os ombros ambos,
detém-se, altiva. Lançando o olhar arrogante em redor,
‘Que loucura’, diz, ‘preferir deuses de que se ouviu falar
aos que se vêem! Por que razão nas aras se cultua Latona
e a minha divindade está sem incenso? [...]”

(OVÍDIO, 2007, p. 154 – grifos meus¹⁰⁴)

A essas palavras, que dão início à desavença entre Níobe e Latona, a mortal ainda acrescenta, orgulhosa, os nomes de algumas figuras bastante conhecidas por seus feitos e que fazem parte de sua ascendência, a saber: Tântalo, de quem era filha, conhecido por ter sido o único a banquetear ao lado dos deuses e, na mesma ocasião, após oferecer-lhes a carne do próprio filho Pélops, punido a uma eternidade sem poder comer nem beber, pois quando tentava tomar a água ao seu redor, ela se abaixava, e ao tentar pegar os frutos da árvore próxima, o vento os levava para longe; Atlas, seu avô, condenado pelo poderoso Zeus a sustentar, para sempre, o peso da abóbada celeste nos ombros após desejar tomar-lhe o lugar; Anfião, seu esposo, afamado por ganhar uma lira do deus mensageiro Hermes, dedicar-se à música e com ela fez mover as pedras que formaram os muros da cidade de Tebas; Júpiter, de quem é neta e também nora, celebrado deus do Olimpo, detentor do raio e do trovão, protetor das batalhas, propiciador de vitórias, deus dos juramentos, etc.

Embora seu parentesco divino fosse motivo de inveja para muitos, nada mais a orgulhava que ser mãe de sete filhos e sete filhas, e foi baseando-se na supremacia numérica que ela se considerou no direito de exigir um culto à sua divindade, como se pode notar no intervalo entre os versos 191 e 200:

“[...] Ela deu
à luz dois rebentos, que é a sétima parte da minha prole.
Sou afortunada: quem o negará? E afortunada serei sempre:
quem o duvidará? A fartura de filhos trouxe-me segurança.
Sou demasiado grande para a Fortuna me poder fazer mal,
e por muito que me tire, muito mais para mim deixará.
Os meus bens passaram além de qualquer receio. Imaginai
que parte desta multidão de folhos até me possa ser tirada:
mesmo que tirem algo, jamais serei reduzida à soma de dois,
a chusma de Latona: quanto dista ela de uma sem filhos? ”
(OVÍDIO, 2007, p. 154-5)

O grande mal de Níobe não foi vangloriar-se de tão grande prole, mas sim compará-la à de Latona e desmerecê-la: é principalmente por esse motivo que ela ofende a divindade.

Nesse momento da narrativa, depois de transcrever o discurso de Níobe, o narrador de Ovídio muda seu foco: até então ele contou aquilo que se passava no mundo terreno e agora ele se volta para o ambiente divino, especificamente o alto do monte Cinto, conhecido na mitologia por ser o único lugar onde Latona conseguiu abrigo para dar à luz os gêmeos Apolo e Diana, visto que Juno, a esposa de Júpiter, pai das crianças, ameaçou castigar quem acolhesse a deusa.

¹⁰⁴ Os trechos em negrito, que correspondem à descrição da aparência da personagem, serão retomados ao fim da análise, no momento da transformação da personagem em pedra.

O relato mítico segue com as palavras da deusa antecipando o futuro da mortal e com o registro da decisão dos filhos divinos de vingar as palavras da audaciosa:

“[...] Ao pavoroso comportamento
a filha de Tântalo juntou insultos: ousou preferir os filhos
a vós e **chamou-me estéril – que tal recaia sobre ela!**”

(IDEM, p. 155, v. 210-2 – grifos meus)

‘Basta!’, disse Febo, ‘Lamentar não é que retardar o castigo’.
Febe concordou. Os dois deslizaram velozmente pelo ar,
ocultos por uma bruma, e chegaram à cidadela de Cadmo”.
(IDEM)

O registro da cena de Apolo (Febo) e Diana (Febe) deslizando do monte Cinto, onde ouviram as queixas da mãe ofendida, para a cidade de Cadmo, onde estão os filhos de Níobe, marca novamente a mudança de foco da narrativa ovidiana do plano celeste para terrestre, onde os exímios arqueiros iniciarão seus trabalhos.

Os primeiros a sofrer com as flechas mortíferas são os filhos de Níobe, que andavam a cavalo e praticavam exercícios num campo aberto junto às muralhas da cidade de Tebas (*Planus erat lateque patens prope moenia campus* – v.218). Um a um eles vão caindo atingidos por feridas diferentes: Ismeno, o mais velho, morre com uma seta no meio do peito; Sípilo é atingido na nuca e a flecha atinge até a garganta; Fédimo e Tântalo são atingidos por uma única flecha; Alfenor é atingido por uma flecha que no peito que, ao tentar tirar, arranca parte do pulmão; Damasícton é atingido duas vezes: no início da coxa, junto ao joelho, e na garganta; Ilioneu, o último dos filhos, vendo tanta desgraça, tenta escapar à morte suplicando aos deuses – aqui, o narrador atenta para o fato dele ter ignorado que não deveria rogar a todos os deuses (*dixerat ignarus non omnes esse rogandos* – v.263), mas somente àquele que poderia realmente poupá-lo -, Apolo até se sensibiliza, mas a flecha já havia sido lançada e ele morre com uma ferida mínima.

Ao contemplar a chacina de seus descendentes, *Nam pater Amphion ferro per pectus adacto/ finierat moriens pariter cum luce dolorem* (v. 271-2), numa tradução literal: “agora o pai Anfão forçara o ferro no peito, sucumbindo,/ e terminara, ao mesmo tempo, com a dor e a vida”.

Sua esposa, mesmo após perder metade de seus herdeiros, ainda insiste na disputa com a deusa:

“Farta-te, ó cruel Latona, farta-te com a minha dor!”
exclama ela, ‘e sacia o teu coração com o meu luto!’
[Sacia o teu coração cruel!’, disse. ‘Em sete funerais]
eu sou levada. Exulta e celebra o triunfo, inimiga vitoriosa!

Mas por quê vitoriosa? No infortúnio, ainda me resta mais
que a ti, afortunada: mesmo após tanta morte ainda venço”
(OVÍDIO, 2007, p. 157)

A segunda parte do massacre tem início imediatamente e aterroriza a todos, menos uma, Níobe: *illa malo est audax* (“a desgraça a deixa audaciosa”). Apolo e Diana dão início a segunda parte da chacina visando as sete filhas: uma morre enquanto arrancava a seta presa às entranhas do irmão, a outra desfalece tentando consolar a mãe, uma outra cai tentando fugir do ataque, a próxima sucumbe sobre a irmã, mais uma falece enquanto tenta se esconder e a sexta morre ao mesmo tempo em que observava a irmã¹⁰⁵. Só após seis filhas terem sido atingidas pelas flechas vingativas é que Níobe muda sua postura e, pela primeira vez na narrativa, se coloca em posição de submissão à deusa e pede-lhe para poupar ao menos uma das filhas, porém a prece é vã:

[...] ‘Deixa-me só uma, a mesma pequena!
De tantos, imploro-te a mais pequena, só uma!’, berrou ela.
E, enquanto implora, por quem implora morre. Queda-se só,
entre os cadáveres dos filhos, e o das filhas, e o do marido”.
(OVÍDIO, 1007, p.157)

O trecho final narra a metamorfose sofrida por Níobe (v.303-12):

“Pela desgraça fica hirta. **A brisa já nem um só cabelo move,**
O rosto empalidece, sem pinga de sangue, os olhos param,
Imóveis, na desolada face: nada está vivo na sua figura.
Até a própria língua se congela no interior do palato
Endurecido, e as veias desistem de poder palpitar.
E já nem o pescoço se flecte, nem os braços se movem,
Nem os pés logram andar: até o interior das vísceras é pedra.
Porém ela chora. E, apanhada pelo turbilhão de um vendaval,
é levada para a sua terra. Ali, fixada no cimo de um monte,
desfaz-se a chorar, e ainda hoje do mármore jorram lágrimas.
(IDEM, p. 157-8 – grifos meus)

A Níobe descrita nesses últimos versos nada se assemelha àquela apresentada pelo narrador no início do relato (v.165-72), quando ela observa as tebanas se preparando para cultuar a deusa Latona: deslumbrante, formosa, cabelos ao vento e com língua feroz. A figura de agora tem o rosto pálido, os cabelos e braços imóveis e, o mais importante, a língua endurecida, que não permite mais que ela proclame sua superioridade à Latona.

O narrador de Ovídio constrói o relato mítico de maneira cíclica: a representação da mãe presunçosa feita logo na abertura é retomada na etapa final com as devidas alterações sofridas pelo

¹⁰⁵ Ovídio não identifica nenhuma das sete filhas, mas Apolodoro em sua *Biblioteca* apresenta os seguintes nomes para elas: Etodea – ou Neera -, Cleodoxa, Astíoque, Ftía, Pelopia, Asticratía e Ogigia. Alguns historiadores também citam Clóris e Melibeia como a filha mais nova.

castigo imposto. Para exemplificar essa diferença de comportamento, podemos destacar o verso 273, utilizado logo depois da morte dos filhos de Níobe e que resume de forma objetiva - e com um jogo de palavras -, a mudança de comportamento experimentada pela protagonista:

Heu! quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa

Numa tradução literal:

Oh! Quanto difere esta Níobe daquela Níobe

Observa-se nesse verso a intenção de Ovídio em destacar o conteúdo de *Niobe* em detrimento de sua forma. Embora estejam grafados de maneira idêntica, o caso latino em que se encontram os dois termos é diferente: o primeiro está no caso nominativo e o segundo, ablativo, e isso contribui para o propósito do autor: à primeira vista não se percebe a diferença entre ambos, pois ela está contida no significado, na transformação interna da personagem.

Se entendermos o nome da protagonista como uma espécie de símbolo, no sentido em que representa aquele indivíduo, compreenderemos porque mesmo após a metamorfose ele não se altera, haja vista que a transformação é intrínseca à personagem, ocorre na sua essência. A Níobe de agora só *aparenta ser* semelhante àquela anterior à tragédia.

Depois de sua metamorfose em pedra, ela é arrebatada por um vendaval e levada para sua terra, Sípilo, citada logo nos primeiros versos do poema, no momento em que o narrador aproxima Níobe e Aracne, protagonista do episódio que inaugura o livro seis e também castigada pela petulância de se comparar a um deus¹⁰⁶.

O fato de Níobe chorar o seu destino mesmo após tornar-se pedra reforça o que foi dito acima: somente a aparência dela foi modificada, a característica humana do seu ser miserável conserva-se nas lágrimas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLODORO. **Biblioteca**. Trad.: Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4a ed. São Paulo: Ática, 2002.

FARIA, Ernesto. **Dicionário latino-português**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

¹⁰⁶ A jovem Aracne se considerava melhor fiandeira que a deusa Palas Atena e decide desafiá-la para um duelo; ela vence e é punida pela deusa injuriada com a metamorfose em aranha

GLARE, P. G. W. (ed.). **Oxford latin dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad.: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina**. Trad.: Márcio da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

OVIDE. **Les métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad.: Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

RODOLPHO, M. **Écfrase e fantasia, pintura(s) em palavras: Filóstrato, o velho**. Dissertação de Mestrado. USP, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/pt-br.php>

VASCONCELLOS, P. S. de. **Épica I: Ênio e Virgílio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

CLARICE LISPECTOR E FRANCISCO PAULO MENDES: A INCIPIENTE ESCRITORA, O FAZEDOR DE POETAS

Marília Gabriela Malavolta
D-PG-FCLAr/UNESP, FAPESP
mgmalavolta@gmail.com

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (FCLAr/UNESP)

O belenense Francisco Mendes, mestre formador

No livro que homenageia o paraense Francisco Paulo Mendes do Nascimento – **O amigo Chico, fazedor de poetas** – são muitos os adjetivos que o singularizam como uma das figuras mais extraordinárias e emblemáticas da vida cultural de Belém do século XX.

Grande parte das adjetivações orbitam a atividade que, com paixão e maestria, Francisco Mendes exerceu durante toda a vida, dentro e fora das salas de aula: o magistério. Entre elas, o domínio da voz, a elegância, a sensibilidade, o vigor, o magnetismo, a erudição.

O magistério foi sua grande vocação. Na apresentação do livro-homenagem, Benedito Nunes conta que, certa vez, ao ser convidado a ocupar o lugar, na Imprensa do Rio de Janeiro, do então falecido Álvaro Lins, negara, respondendo que gostava mesmo de falar, não de escrever. (NUNES, 2001, p.18)

Não obstante ter dirigido o Suplemento Literário da Folha do Norte, entre os anos de 46 e 52, Francisco Mendes, de fato, deixou escassa produção escrita, sobretudo se comparada à rica e vasta trajetória que percorreu no campo da palavra oral. Seus textos publicados foram oito: “Prefácio para Jacques Flores”; “Notícia sobre João Affonso”; “Apresentação para Bruno de Menezes”; “Leconte de Lisle e a poesia francesa do século XIX”; “Prefácio para ‘Minhas canções de Verlaine’”; “A pintura francesa contemporânea”; “Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea”; “O poeta e a rosa: primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino”.

No que diz respeito ao magistério, Francisco ensinou Literaturas Brasileira e Portuguesa em diversos colégios importantes do Pará. Foi um dos fundadores do curso de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Federal do Pará, onde também ensinou Literatura, até se aposentar. De acordo com Benedito Nunes, nos teatros estudantis, entre eles o Norte Teatro Escola, grupo teatral doméstico mantido por Nunes e sua esposa, Maria Sylvia Nunes, entre 56 e 59, Francisco Mendes exerceu uma espécie de função orientadora. Foi um de seus melhores críticos, afirma Nunes,

durante os ensaios de **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto (apresentado pela primeira vez em Belém e em Recife) e, depois, durante os ensaios de **Édipo-Rei** (estreado pela primeira vez também em Belém). (NUNES, 2001, p. 18)

Foi magisterial –concluiu Nunes – nas quatro memoráveis conferências que pronunciou durante o Festival Shakespeare – iniciativa do curso mantido pela Escola de Teatro do serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará –, a última forma de que se revestiu a função orientadora de Mendes no teatro estudantil. De 60 a 76 lecionaria História do Teatro nessa Escola. (2001, p. 18)

Tantos e consolidados predicativos fizeram do Professor Mendes um grande formador, para além das salas de aula. Dono de uma “tremenda capacidade argumentativa”, Nunes registra que ele deixou verdadeiros “herdeiros espirituais” tendo formado duas gerações de intelectuais, posteriormente amigas entre si. Uma, a mais velha, fora composta principalmente pelos escritores Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Rui Coutinho, Raymundo Moura, Cléo Bernardo e Sylvio Braga. À outra, mais nova, pertenceram Benedito Nunes, Max Martins, Haroldo Maranhão, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Cauby Cruz e Mário Faustino. (2001, p.16)

[...] praticou ele, de boca principalmente, a crítica de poesia, para o ouvido de seus mais diretos interlocutores: Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino, Max Martins, e eu mesmo, quando tentei, em vão, ser poeta – sob o fundo da experiência de leitura dos autores que nos deu a conhecer e em que se sustentou o espírito comum das duas gerações reunidas em torno dele – para citar alguns de que me lembro imediatamente, Antero de Quental, Cecília Meireles, Valéry, Rilke e Fernando Pessoa, dentre os poetas; Mauriac, Julien Green, Alain Fournier, Kafka, Bernanos, dentre os ficcionistas; Kierkegaard, Paul Landsberg, Jacques Maritain, Berdiaeff, Sartre, Gabriel Marcel, Karl Jaspers e Martin Heidegger dentre os filósofos. (2001, p.21)

Fora dos espaços destinados às aulas regulares, tais formações se davam, por excelência, no Café Central, que ficava nas dependências do Hotel Central. Na recordação de Nunes, tal Café era, para Mendes, “sua sala de visita. Ali discutia, lia, debatia ideias e recebia os amigos”. (2001, p. 23)

Clarice Lispector em Belém do Pará: o encontro

Em janeiro de 1944, logo após lançar seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, Clarice e seu marido, o diplomata Maury Gurgel Valente, viajaram para Belém do Pará, onde permaneceram até julho. Era a primeira de uma série de viagens que Clarice faria, acompanhando o marido.

Nesse período da Segunda Guerra Mundial, uma base militar norte-americana fora instalada em Belém, com a função de prestar apoio ao trabalho dos Aliados; Maury fora então enviado à

cidade em missão diplomática, iria intermediar as relações do Ministério das Relações Exteriores com autoridades estrangeiras lá residentes ou em trânsito.

Durante esses seis meses, depois dos quais partiriam para Nápoles, Clarice e Maury ficaram hospedados no Hotel Central, palco, como se viu, das tertúlias conduzidas pelo ilustre Professor de Literatura. Clarice conheceu-o e, junto à primeira geração de seus seguidores, participou de encontros. Ao fazer referência a trechos de cartas que Lispector escreveu ao amigo Lúcio Cardoso nesse período, Nádía Battella Gotlib aponta

a sua admiração por um professor de literatura, o Paulo Mendes (professor Francisco Paulo Mendes), que é seu grande interlocutor em Belém. Ele emprestou-me os *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, e trechos escolhidos de Proust. Conta também que um aluno desse professor, Plínio, poeta, fizera um trabalho sobre as poesias de Lúcio Cardoso, o que surpreendeu o professor que havia dado aulas apenas sobre os romances desse autor. (GOTLIB, 2009, p.205-206)

Nas palavras de Clarice, em carta ao amigo:

Encontrei aqui pessoas muito interessantes. Paulo Mendes é professor de literatura, mas não um didático. Tem grande biblioteca, conhece um bocado de coisas, mas não ficou [...] sobre a cultura, é muito inteligente. É ótimo falar com ele sobre livros dos quais a gente gosta. Ele me emprestou os *Cahiers de Malte*, de Rilke, e pedaços escolhidos de Proust. Ele falou de você de um modo que eu gostei de ouvir. (LISPECTOR, 2002, p.42)

Em outra carta a Lúcio, datada de julho de 44, quando já estava fora de Belém, Clarice recomenda enfaticamente o Professor:

Lúcio, vou lhe pedir de novo para que você se interesse para que Paulo Mendes, de Belém, vá ao Rio fazer algumas conferências sobre Antero de Quental ou algum outro assunto. Sei que você gostará dele, sei que ele gostará de você. Se o Ministério da Educação pudesse fazer algumas coisa... Vou repetir seu endereço: F. Paulo Mendes, Vila Amazônia, Passagem Mac-Dowell, 25 – Belém, Pará. (2002, p.48)

Clarice volta a escrever sobre Francisco Mendes muitos anos mais tarde, em dois momentos da década de 70, o que parece corroborar o magnetismo com o qual tanto fora laureado o Professor, bem como a extensão, ou profundidade, da admiração ou influência que ele exercera sobre a jovem escritora.

Na crônica publicada em 1º de abril de 1972, “Minha próxima e excitante viagem pelo mundo”, a autora, ao final de um roteiro jocosamente apenas imaginado, escreve:

E enfim voltarei ao Rio. Antes darei um pulo a Belém do Pará, para rever os meus amigos Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes (qual é o endereço deles? Por favor me escrevam) e tantos outros importantes para mim. Eles, vai ver, já me

esqueceram. Eu não esqueci deles. Em Belém já passei seis meses, muito felizes. Sou grata a esta cidade. (LISPECTOR, 1999a, p.409)

No romance **Um sopro de Vida**, escrito entre 1974 e 1977, Ângela Pralini, no fim da obra, fala em “pessoas desaparecidas”, e Francisco Mendes é novamente lembrado:

Pessoas desaparecidas. Onde estão? Quando algém souber delas telefonem para a Rádio Tupi. Cadê o desaparecido Francisco Paulo Mendes? Morreu? Me abandonou, achou que eu era muito importante... (LISPECTOR, 1999b, p.143)¹⁰⁷

Seja por afinidade eletiva, seja por um espírito de época, seja por influências recebidas, é possível encontrar ideias afins entre escritos de ambos, entre a crítica de Francisco Mendes e a prosa de Clarice Lispector.

Em um de seus poucos escritos publicados – “Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea”, de junho de 1948 – Mendes tece considerações críticas sobre a poesia contemporânea que guardam afinidades com o modo como a escritora lidou com a representação da realidade através da palavra escrita.

Diferentemente da precedente poesia clássica, dada ao deleite, à educação, Mendes reconhece o rico despontamento daquela que identifica como poesia “indagadora”, “desbravadora”, “intuitiva”, verdadeiramente “mística” que, para muito além das ciências e dos sentidos, é conduto de uma verdade oculta, possuindo, assim, missão reveladora, sem que tenha nada de sobrenatural. A atividade mística à qual se refere, explica,

não é do mesmo gênero da dos santos e dos contemplativos. É uma mística natural da visão do absoluto. Nessa experiência mística da natureza não divina, o que o poeta atinge não é Deus, como os santos, mas as formas do ser em sua alma, o seu próprio fundo substancial. (MENDES in NUNES, 2001, p. 190)

Em texto argumentativo solidamente amarrado com citações de Marcel Raymond, Maurice Duval, Valery, Rilke, entre outros, Mendes, em tom formador, pontua que tal poesia só pode vir de um determinado tipo de poeta, daquele que conduz uma atividade puramente mística, pelo fato de praticar uma liberdade absoluta do próprio espírito, de tentar vencer o dualismo existente entre o “eu” e o “Universo”, de fundir o mundo objetivo com o subjetivo, estabelecendo estreita relação entre os aspectos físico e espiritual. Este poeta, que para tanto deve aplicar-se em “exploração impiedosa” de sua interioridade, atingindo “zonas que ficam fora do campo da consciência”, deve ser dotado de uma “especial e aguda sensibilidade”, deve “fazer uso inteligente da imaginação”, deve esforçar-se por cultivar ativamente “o sentido da identidade metafísica entre o espírito e as

¹⁰⁷ Conforme registro fotográfico presente na referida coletânea organizada por Benedito Nunes (2001, p.88), Clarice Lispector e Francisco Mendes tiveram “reencontro emocionado” em 1975, quando a escritora foi a Belém.

coisas exteriores, entre os modos de ser da alma e a realidade física”, deve possuir a “noção de interdependência e de analogia entre os dois mundos, o objetivo e o subjetivo” e alcançar, assim, uma profunda unidade entre si e o Cosmos. (2001, p. 189-190)

Enquanto Mendes singulariza, em suas recomendações ou descrições, como “especial” e “aguda” a sensibilidade que deve ter o poeta, Clarice Lispector, na crônica “Sensibilidade Inteligente”, o faz de modo específico, sugerindo, segundo a leitura aqui proposta, paridade com as considerações de Paulo Mendes, por tratar de um tipo de sensibilidade que não consiste apenas em capacidade de comover-se, mas que é conduto de captação da atmosfera íntima do outro.

As pessoas que falam de minha inteligência estão na verdade confundindo inteligência com o que chamarei agora de sensibilidade inteligente. Esta, sim, várias vezes tive ou tenho. [...] o que, suponho, eu uso quando escrevo, e nas minhas relações com amigos, é esse tipo de sensibilidade. Uso-a mesmo em ligeiros contatos com as pessoas, cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente. Suponho que esse tipo de sensibilidade, uma que não só se comove como por assim dizer pensa sem ser com a cabeça, suponho que seja um dom. (LISPECTOR, 1999a, p.148)

Paroxismo da captação é a íntima ligação entre o “eu” e o “mundo”, sobre a qual insistiu Francisco Mendes e sobre a qual Clarice Lispector escreve, por exemplo, na crônica “Brain Storm”:

Se desse a loucura da franqueza, que diriam as pessoas às outras? E o pior é o que se diria uma pessoa a si mesma, mas seria a salvação, embora a franqueza seja determinada no nível consciente, e o terror da franqueza vem da parte que tem no vastíssimo inconsciente que me liga ao mundo e à criadora inconsciência do mundo. (1999a, p.245)

Os meios sobre os quais se chega a essa fusão podem ser, segundo Francisco Paulo Mendes, a entrega honesta e absoluta ao pensamento não discursivo, aos estados oníricos, até mesmo ao histerismo e à alucinação e a “forças desconhecidas relacionais”. Por meio dessas práticas relativas à própria interioridade, o poeta, enfim, espelharia o Cosmos, e não estaria mais “falando de si, mas falando ‘por si’ do Universo e das manifestações da vida em sua totalidade”. (2001, p. 190-191)

Parecem ser as “forças desconhecidas relacionais” que lemos no excerto abaixo, extraído da crônica “O milagre das folhas”, que Lispector publicou em 1969:

Não, nunca me acontecem milagres. Ouço falar, e às vezes isso me basta como esperança. Mas também me revolta: por que não a mim? [...] Bem que tenho visões fugitivas antes de adormecer – seria milagre? Mas já me foi tranquilamente explicado que isso até nome tem: cidetismo, capacidade de projetar no campo alucinatório as imagens inconscientes. Milagre, não. Mas as coincidências. Vivo de coincidências, vivo de linhas que incidem uma na outra e se cruzam e no cruzamento formam um leve e instantâneo ponto, tão leve e instantâneo que mais é feito de pudor e segredo: mal eu falasse nele, já estaria falando em nada. (1999a, p.165)

Similarmente ao que reconheceu e preconizou Paulo Mendes, na década de 40, buscar na experiência cotidiana elementos coincidentes, relacionais, que conduzam para uma verdade maior, é tema constante dos escritos de Clarice, nos quais tais aspectos esbarram, por sua vez, nas limitações da linguagem nomeadora.

Considerações finais

Na homenagem que lhe presta, Benedito Nunes afirma ter sido Francisco Paulo Mendes “um fazedor de poetas”, por ter impulsionado Ruy Barata, descoberto Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino, por ser figura cuja opinião todos ouviam, em cujo bom gosto todos confiavam e cujo juízo crítico todos seguiam (NUNES, 2001, p.37). Depoimentos dessa natureza, os escritos de Clarice nos quais o amigo é referenciado e os excertos acima aproximados, da crítica dele, da prosa poética praticada por ela, são, conforme aqui se sugere, elementos inequívocos de um encontro bastante rico vivido pela incipiente escritora, sobre o qual se tem poucas referências, dada, talvez, sua breve passagem pelo Pará, quando ainda muito jovem.

Em tempo, aos interessados pelos números – evocadores de coincidências e mistérios –, como fora Clarice Lispector, é válido lembrar e aproximar as datas de nascimento e de morte da escritora e de Francisco Mendes, bem como a data em que Clarice chegou à capital Paraense.

Guardados dez anos de diferença, ambos nasceram em um dia 10: 10/01/10, ele, 10/12/20, ela. Exatos dez dias depois de um dos aniversários de Francisco, em 20/01/44, Clarice e Maury instalavam-se no Hotel Central, em Belém. Em um dia 09 do ano de 1977, falecia a escritora; em um dia 09 do ano de 1999, falecia Paulo Mendes, então com 89 anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Correspondências** (org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2009.

MENDES, Francisco Paulo. “Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea”. In: Nunes, Benedito (org.). **O amigo Chico, fazedor de poetas**. Belém/Pará: Secult, 2001.

NUNES, Benedito (org.). **O amigo Chico, fazedor de poetas**. Belém/Pará: Secult, 2001.

MEMÓRIA E CRIAÇÃO NOS ROMANCES: A GLÓRIA DE MEU PAI E O CASTELO DE MINHA MÃE, DE MARCEL PAGNOL

Marina Lourenço Morgado
D-PG- FCLAr/UNESP
marina.morgado@ig.com.br

Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro (FCLAr/UNESP)

A importância da memória nos romances de Pagnol se dá pelo fato de que o escritor elabora sua literatura num espaço, no qual temos a família, a floresta e a cidade, onde a figura do pai e da mãe é parte das relações sociais da personagem Marcel, fazendo confluír a memória individual e coletiva.

O narrador protagonista considerado autodiegético é a personagem Marcel representando o passado do narrador: o menino que aprende e protagoniza seus primeiros temores e alegrias da infância.

Nessa busca pelo autoconhecimento, Pagnol procura reintegrar-se consigo mesmo na busca de suas raízes e identidade Provençal. Desse modo, faz uso de seu próprio nome na narrativa, privilegiando a questão da memória, em que o sujeito se reescreve constantemente:

Eu nasci na cidade de Aubagne, aos pés do Garlaban coroado de cabras, no tempo dos últimos pastores.

Garlaban é uma torre enorme de rocha azuis, plantada à beira da planície da Águia, esse imenso planalto rochoso que denomina o vale verde do Huveaune.

A torre é um pouco mais larga do que alta: mas como ela sai do rochedo a seiscentos de altitude, eleva-se muito alto no céu da Provença e, as vezes, uma nuvem branca do mês de julho para aí, por um instante, para repousar. (PAGNOL, 1994, p. 11)

Percebe-se que os romances **A glória de meu pai** e **O castelo de minha mãe** são autobiográficos por apresentarem substratos que coincidem com a experiência empírica do autor, revisitados ficcionalmente por Pagnol.

O narrador - protagonista Marcel usa a linguagem e a memória para fornecer um olhar sobre a perspectiva do passado, em que reconstrói o olhar infantil sobre a família e o espaço.

Se existe alguma coisa inquestionável e pessoal para um homem ela constitui-se de suas memórias. A infância é um exemplo de memória coletiva, é fato que para nos recordarmos dessa

fase, precisamos da lembrança de outras pessoas para que possamos nos lembrar do período em que éramos crianças.

Em Pagnol a textualização da memória e o retorno constante ao passado infantil marcam o desenrolar do romance e toda a proteção psicológica que o narrador protagonista necessita para assegurar suas lembranças, mesmo diante de todas as dificuldades pessoais.

A infância e a figura protetora dos pais funcionam como protetores emocionais necessários para que a protagonista Marcel suporte todos os momentos de frustrações presentes na sua vida. Um desses momentos marcantes é a obtenção do segundo lugar para o exame de bolsas do colégio:

Seu enunciado havia sido redigido com tanta sutileza que nenhum dos duzentos candidatos pudera entendê-lo, com exceção de um, chamado Oliva, que obteve o primeiro lugar. Eu só consegui o segundo.

Não me repreenderam, mas foi uma decepção que se traduziu por um protesto geral quando o diretor, no pátio, no meio dos professores, leu em voz alta o enunciado fatal e disse – sim, ele o disse na minha frente – que, a primeira vista, ele mesmo não tinha entendido o problema. (PAGNOL, 1995, p. 121)

Esses constantes retornos ao passado produzem no narrador-protagonista um indivíduo saudosista, inserido nas recordações do passado e presente.

Nos romances de Pagnol, observa-se um olhar saudosista que se volta para o passado e retira as possibilidades de se entender o futuro e o entusiasmo de qualquer esperança, o que faz com que o narrador-protagonista observe todo o espetáculo ao seu redor.

Nessas obras, pressupõe-se a experiência de vida na qual o mundo é um lugar em que as pessoas não dispensam afeto e atenção ao próximo, de que as sensações são reais e a união é uma constante na narrativa.

Tem-se a ideia de confissão pertencente ao narrador-protagonista, em que o leitor se posiciona como conhecedor de todas as confissões sobre as alegrias e frustrações da infância.

Essa confessionalidade faz o leitor ir ao íntimo do narrador-protagonista Marcel, descobrindo o processo da memória; conhecendo todos os pensamentos mais ocultos da personagem.

As lembranças e os momentos mais marcantes da vida de Marcel, são relatados por meio de depoimentos da própria personagem:

Trazíamos tanta caça que tio Jules fez um comercio e assim pagou – sob os aplausos de toda a família – os oitenta francos do aluguel.

Eu tinha minha parte nesse triunfo. Às vezes, à mesa, meu tio dizia:

- Esse garoto vale mais que um cachorro. Trota sem parar, da aurora ao crepúsculo. Não faz o menor barulho e descobre todas as tocas! Hoje, lançou em nossa direção um bando de perdizes, uma galinhola e cinco ou seis melros. Só lhe falta latir... (PAGNOL, 1995, p. 10)

A memória é imprescindível para o desenvolvimento da imaginação do escritor. Relaciona-se à própria intencionalidade do autor que organiza a sequência de fatos ou a transforma num conjunto de rememoração de fatos vividos e ficção.

Segundo Pouillon e Fernandez, no romance autobiográfico se reconhece de maneira parcial todos os fatos que estão relacionados com a vida do autor que são transformados pela imaginação e tornam-se ficção. O objetivo não é relacionar os momentos de uma vida nos quais a veracidade à experiência vivida é a maior possível, mas a apropriação de fatos biográficos que são subordinados ao interesse do romance.

A diferença entre a autobiografia e o romance autobiográfico existe quando:

Há em primeiro, a questão das relações efetivas entre o romance e a autobiografia, a das relações entre o eu e a obra. Fernandez mostra muito bem que um romance é autobiográfico no sentido de constituir a “biografia de um ser imaginário, composto de elementos vivos colhidos na natureza e na experiência do autor.”

Quer dizer, portanto, como sustentamos, que não existe nenhuma diferença radical entre a compreensão de si mesmo e a dos outros. Em segundo lugar, isto permite que se esclareça a relação existente entre a experiência vivida e o romance. Fernandez pretende demonstrar que a utilização da primeira pessoa, sem que se faça necessário considerar se ela já recorreu ou não a imaginação, não impede entretanto que o romance exija esta última, pois escrever um romance consiste em colocar-se no próprio amago do personagem, o que equivale justamente a ter do mesmo uma intuição imaginativa. (POUILLON, 1972, p. 49)

Percebe-se que para a autobiografia o que interessa são os fatos e as experiências vividas naquilo que possuem de relevância para o indivíduo que a escreve. São elementos importantes na obra de Pagnol, testemunhas e vivências que elaborados ficcionalmente aproximam suas narrativas do romance autobiográfico.

O narrador-protagonista Marcel por meio da memória seleciona eventos, fatos e acontecimentos que estão relacionados a compreensão do enredo, mas que não esconde ou disfarça o seu passado.

Ao usar a memória regida pela imaginação, Pagnol mostra que os seus romances são autobiográficos ao expor o processo que torna suas memórias ficcionais. O questionamento que o sujeito tem sobre si mesmo possibilita o seu conhecimento, a fragmentação da experiência e a visão parcial do observador.

Para o narrador-protagonista Marcel a complexidade da memória relacionada à imagem está vinculada com os processos de lembrar/esquecer, o que a torna mais estimulante quando se trata de escrevê-la. É comum encontrar na obra de Pagnol no substrato autobiográfico momentos de suas lembranças vividas ou eventos que testemunhou, mesmo que transfigurados pela ficção.

A relação entre a vida vivida e a vida lembrada é feita pela linguagem que interpreta traços do passado, permitindo que ele seja desenvolvido a cada novo encontro com a sua presença sucessiva no presente

O narrador-protagonista Marcel em sua versão infantil está preso a sua memória saudosista, como alguém que tem em seu passado não somente a identidade, mas a existência de um lugar seguro.

Essa permanência no passado causa o desejo pela proteção e apoio dos pais em suas decisões, principalmente a figura da mãe que é sinônimo de proteção. Já o pai pode ser visualizado como sinônimo de heroísmo.

Os momentos de harmonia entre pai e filho são frequentes principalmente nos dias de caça:

Eu tinha me aproximado e via o pobre Joseph. Sob o seu boné atravessado, ele mascava, nervosamente, um galho de rosmaninho e balançava a cabeça, com um semblante triste. Então pulei sobre a ponta de um promontório de rochas, que avançava por cima do vale e, com o corpo estendido como um arco, gritei com todas as forças: “Ele matou! As duas! Ele matou!”

E nos meus pequenos punhos ensanguentados, de onde pendiam quatro asas douradas, levantei para o céu a glória de meu pai, diante do sol poente. (PAGNOL, 1994, p. 168)

Esses fragmentos da memória vão ganhando corpo no decorrer da narrativa e tem o seu sentido ampliado em cada cena que se sobrepõe no decorrer do discurso.

Os fragmentos são pequenas informações que são desenvolvidas pouco a pouco e o leitor vai visualizando as informações nas descrições do espaço romanesco. O eu-infantil remete a recordações pueris, que permitem recordar e traçar o paralelo entre o presente e o passado.

Pagnol elaborou o mundo da infância, por meio da memória e imagem de seu passado, o lugar de lembranças e a busca de sua capacidade criativa. Essas lembranças estão relacionadas com os personagens e a experiência social, e principalmente as mudanças do espaço que são o campo e a cidade

O importante da memória no tempo da infância é o fato de ser feliz, a decepção muitas vezes não aparece na infância por ser o lugar da inocência. É um período destinado a crescer e evoluir, o que se inverte na idade adulta.

Essa memória pode ser pensada como fruto de um tempo determinado e um conjunto social, por constituir-se da história de mentalidades coletivas. No decorrer da narrativa essa memória é contada por Marcel, como uma experiência individual, que fornece a trajetória histórica de todos os indivíduos.

Percebe-se que a memória faz cruzar a história e a intimidade, por permitir que todos os acontecimentos sejam nutridos de valores simbólicos, oferecendo foco e direção em meio as experiências vividas pelo sujeito.

A memória adquire grande importância no processo de criação literária por meio do relato e da narração, o que contribui para que muitos escritores utilize como método de desenvolvimento das narrativas de seus textos.

Ao tratar a narrativa como espaço de inserção da memória, pode ser compreendida como elementos dispostos linearmente no tempo, uma maneira de se relatar no presente um fato ocorrido no passado. Segundo Edward Said:

A invocação do passado constituiu uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorre no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (SAID, 1995, p. 33)

Assim, Said (1995) expõe que evocar o passado é de extrema importância para o presente, pois a sua existência e repercussão permite o estabelecimento de estratégias para a compreensão do significado do passado na história contemporânea.

O sentido histórico incentiva o homem a escrever sobre sua geração e costumes, ensinando a utilizá-lo como protetor da tradição. Observa-se que Pagnol preservou a tradição em seus romances:

Em troca de tantos segredos, eu lhe falava sobre a cidade: as lojas onde se achava de tudo, as exposições de brinquedos no Natal, o desfile militar sob a luz de tochas a noite, com a banda do 141º, e o espetáculo esplendido do Magic-City, onde eu andara nas montanhas-russas: imitava o barulho das rodas de ferro sobre os trilhos, os gritos estridentes das passageiras, e Lili gritava comigo... (PAGNOL, 1995, p. 24)

Observa-se que essas lembranças estão relacionadas diretamente com a memória involuntária, pois retira as lembranças do interior do esquecimento, sem interferir nas recordações. Desse modo, o narrador-personagem Marcel torna a narrativa mais poética quando retorna para o presente suas rememorações.

As palavras e histórias narradas nem sempre são lembranças verdadeiras e não se pode tratá-las como verídicas; assim todo o passado é incerto. Pode-se afirmar que a memória não é verossímil, pois toda a narrativa pode ser produzida num lugar diferente de onde ocorreram os fatos.

Assim, Walter Benjamin (1994) ressalta que a memória é narrada por meio da experiência vivida pelo sujeito e utilizada na narrativa historiográfica. Dessa maneira, rompe com a experiência e surge por meio das ruínas dessa narrativa, lugar que transmite os fatos da história que é estabelecida entre rastros de uma tradição perdida.

Em “A memória, a história e o esquecimento”, Paul Ricoeur elabora um estudo sobre a fenomenologia da memória. De acordo com o crítico, Platão procurou definir a imaginação e a memória como a representação presente de algo ausente.

Platão focaliza a veracidade da memória e é fiel as imagens presentes na memória em relação à imagem originária, excluindo tratar da dimensão do presente. E a dimensão entre presente e passado, segundo Ricoeur:

(...) a ideia de latência invoca a de inconsciente, se chamarmos de consciência a disposição para agir, a atenção a vida, pela qual se exprime a relação do corpo com a ação. Insistamos com Bergson: Nosso presente é a própria materialidade de nossa existência, isto é, um conjunto de sensações e de movimentos, nada mais. Disso resulta que, por contraste, por hipótese o passado é o que não age mais. (RICOEUR, 2007, p.442)

Sobre a recordação, Ricoeur faz uma análise de seu processo desde a associação quase mecânica até o trabalho de reconstrução:

Diremos então que o esforço de recordações consiste em converter uma representação esquemática cujos elementos se interpenetram numa representação em imagens cujas partes se justapõem. (...) o sentimento do esforço de intelecção se produz no trajeto do esquema à imagem (...). (RICOEUR, 2007, p. 47-48)

Constituiu-se como trabalho da memória a recordação e a invenção e por meio dos arranjos antigos exibem imagens que se inscrevem na forma de esquemas “o hábito que resiste à invenção” (RICOUER, 2007, p. 48). Segundo Ricoeur (2007), o conceito de busca possui uma dimensão intelectual e afetiva da recordação e estão relacionadas a todos os esforços intelectuais.

Sobre lembrar e imaginar Ricoeur tem a seguinte indagação: “Como explicar que a lembrança retorne em forma de imagem e que a imaginação, assim mobilizada, chegue a revestir-se das formas que escapam à função do irreal?” (RICOUER, 2007, p. 66). A lembrança e a imagem são formas resultantes da memória que revê e a memória que repete.

A recordação tem a chave da transformação da lembrança pura em imagem. A memória pode ser entendida como lembrança virtual em uma imagem presente.

Sobre a temática ficção Iser (1983), propõe uma relação entre real fictício e imaginário que são propriedades fundamentais do texto ficcional. Segundo Iser:

Sem esgotar-se na referência à realidade, a repetição da realidade pelo ato de fingir manifesta finalidades que não pertencem à realidade repetida. É esta característica que faz emergir o imaginário. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Define-se a marca própria do ato de fingir que engedrando a repetição no texto da realidade vivencial, vai conferir, devido a esta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, 1983, p. 387)

Sobre a transgressão de limites Iser explica que “a conversão da realidade vivencial repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização.” (ISER, 1983, p. 387). Sendo assim, “na conversão do imaginário que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação sucede uma realização (ein Realwerden) do imaginário.” (ISER, 1983, p. 387).

Segundo Iser, sobre a oposição entre realidade e ficção:

A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso “saber tácito”, e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não ficcionais, pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? (ISER, 1983, p.384)

Esse recurso a teoria de Iser (1983) evidencia a presença do real nos textos ficcionais por meio do imaginário ou seja “atos de fingir”. O teórico denomina como seleção todos os recortes

feitos pelo autor, ou seja elementos extra textuais que são usados na obra. Esses elementos funcionam como o imaginário mudando a visão do texto e da realidade.

A personagem Marcel, em **O castelo de minha mãe** no último capítulo da narrativa faz um recorte do presente em que trabalha como cineasta, e relembra o destino de todos os personagens:

O tempo passa e é preciso girar a roda da vida como a água gira a roda dos moinhos.

Cinco anos mais tarde, eu caminhava atrás de um carro preto, cujas rodas eram tão altas que se podiam ver os cascos dos cavalos. Eu estava de luto e a mão do pequeno Paul apertava a minha com toda a força. Levavam minha mãe para sempre.

Não me lembro de mais nada daquele dia terrível, como se meus quinze anos se recusassem a admitir a força a força de uma desgraça que poderia me matar. Durante anos, até a idade adulta, não tivemos jamais a coragem de falar dela. (PAGNOL, 1995, p. 151).

Essas transformações ficcionais presentes na narrativa partem da memória que armazena os dados autobiográficos com um aprimoramento ficcional. O objetivo é manter reforçada a relação de oposição existente entre um mundo reconfortante que está no passado e um mundo cheio de saudades e conflitos no presente.

Nas autobiografias de Pagnol a memória e o passado são lembrados como forma de percepção pessoal; conhecida como um acontecimento particular que aconteceu ao escritor.

A memória procura proteger todas as lembranças do passado ao ignorar a passagem do tempo, misturando-o ao presente e ao modificá-lo faz com que o momento atual se torne mais cômodo.

O homem no presente procura suas origens pela história. Enquanto a memória trabalha para evitar a fragmentação, e pode trabalhar mesmo para evitar o presente, preenchendo todos os vazios com detalhes que criam o efeito de continuidade, a história reconhece o presente e também a fragmentação.

Memória e história misturam-se entre as representações do absoluto nas consciências individuais e a vontade de verdade no esforço de compreender o que foi vivido. Sendo flexível, a memória pode construir uma história diferente.

Conclui-se que Pagnol ao criar seus romances procurou representar as imagens do passado e da experiência vivida. É por meio da memória que o narrador inventa e cria um mundo com suas

próprias regras, colocando em questão a memorialística e a própria história que teria um grau de veracidade mais evidente que aquela.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. “**O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.**” In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ISER, W. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1983.

PAGNOL, M. **A glória de meu pai.** São Paulo: Pontes, 1994.

PAGNOL, M. **O castelo de minha mãe.** São Paulo: Pontes, 1995.

POUILLON, J. **O tempo no romance.** Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cutrix, 1972.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento.** Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SAID, E. **Cultura e imperialismo.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

“I HIDE MYSELF WITHIN MY FLOWER”: O SUBTEXTO COMO POSSIBILIDADE DE ANÁLISE DA POESIA DE EMILY DICKINSON

Natalia Helena Wiechmann
D-PG-FCLAr/UNESP
nataliahw@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Bonneti Paro (FCLAr/UNESP)

Com o desenvolvimento da crítica literária feminista, a poesia de Emily Dickinson (1830-1886) se tornou objeto de estudos dessa vertente crítica que considera o gênero como fator indissociável da produção literária e que vê na autoria feminina estratégias para conter e ao mesmo tempo transgredir os preceitos patriarcais impostos pela tradição literária masculina. No panorama da crítica literária atual, a relação entre a obra dickinsoniana e as leituras feministas está consolidada com o grande número de trabalhos acadêmicos produzidos e publicados a cada ano.

Diante disso, nossa pesquisa propôs investigar o que acreditamos ser uma estratégia de transgressão às normas poéticas e comportamentais impostas pelo patriarcado: o subtexto, isto é, a criação de uma escrita em que se sobreponham duas camadas de sentido que, quando interpretadas pelo leitor, revelem em si as questões envolvidas no conflito entre a consciência de gênero e a consciência da autoria.

Por ser a autoria uma atividade tradicionalmente masculina, não há lugar para a autoria feminina na tradição literária, pois ela não pertence a essa linhagem patriarcal. Nesse sentido, entendemos que a obra de Emily Dickinson deixa entrever o questionamento dos valores impostos pelo patriarcado, além de se fazer perceber o conflito feminino entre encaixar-se nesses valores e superá-los. A ênfase de nosso trabalho recai sobre a análise de um *corpus* de vinte poemas para que possamos verificar a validade de nossa hipótese – de que a compreensão do subtexto possa levar à compreensão do processo de criação poética, estando este vinculado à consciência poética e individual do conflito entre o ser poeta e ser mulher na sociedade patriarcal.

Em nosso estudo preliminar para o curso de Mestrado, foram analisados apenas três poemas, com os quais verificamos que o fato de a poesia dickinsoniana ser tão marcada pela ambigüidade, pelas construções metafóricas e pela multiplicidade de sentidos, resultando em uma obra de alta complexidade intelectual, deve-se, entre outros fatores estudados pela crítica em geral, ao modo como a poeta trabalha a palavra para superar, no poema, os limites da tradição literária patriarcal que colocam em questão a possibilidade de ser mulher e de ser autora. Em outras palavras,

concluimos que o modo de lidar com a auto-afirmação poética e, ao mesmo tempo, com a auto-negação pessoal resulta na criação de uma escrita palimpsêstica, isto é, na sobreposição de duas camadas de sentido – texto e subtexto – que tem sido discutida pela crítica literária feminista como uma estratégia que possibilita novas leituras:

Os textos literários e as tradições de suas interpretações parecem ter presumido um leitor masculino e induzido as mulheres a ler como um homem, a partir de um ponto de vista masculino. [...] Nos estudos literários, as críticas feministas tem estudado as diversas estratégias pelas quais as obras tornam normativa a perspectiva masculina e tem discutido como o estudo dessas estruturas e efeitos deveria mudar os modos de ler – para as mulheres assim como para os homens. (CULLER, 1999, p.66)

Assim, pela leitura e análise dos poemas propostos durante a pesquisa de Mestrado, pudemos comprovar que a obra de Emily Dickinson desafia os modelos produzidos até então e que os papéis desempenhados pelos gêneros feminino e masculino são discutidos pela poeta no subtexto de seus versos, fazendo emergir do texto a consciência das diversas relações que a noção de superioridade de um gênero sobre o outro impôs à mulher, social e literariamente. Nesse sentido, o subtexto se revela uma estratégia poética de subversão e desarticulação das regras patriarcais para a tradição literária.

A possibilidade de múltiplas interpretações é acessível para o leitor uma vez que o subtexto não é constituído apenas pelo que é imanente ao texto literário, mas sim a partir do ato interpretativo:

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. (CULLER, 1999, p.70)

Queremos dizer que, do trabalho com a palavra desprendido de convenções poéticas e/ou sociais, os poemas de Emily Dickinson revelam em si múltiplos sentidos contidos sob a superfície dos versos. O subtexto, portanto, é que abre caminho para o contato com possibilidades interpretativas que talvez não fossem acessíveis por outros meios. Assim, os aspectos que marcam a poesia de Emily Dickinson, tais quais as metáforas, a elipse, o travessão, as rimas e outros, quando analisados sob a ótica da crítica literária feminista, revelam por meio do subtexto a capacidade de superar o conflito entre a consciência de gênero e a consciência da autoria, ao mesmo tempo em que

se configuram como estratégias para a desarticulação dos limites – literários e sociais - impostos pelo patriarcado.

Diante disso, nossa pesquisa bibliográfica demonstrou a inexistência, no Brasil, de trabalhos acadêmicos que se proponham a estudar de modo aprofundado o papel do subtexto na poesia dickinsoniana, papel esse que acreditamos ser da maior relevância para a compreensão de sua obra de modo geral e, mais especificamente, para a compreensão de seu processo de escrita poética enquanto produto de uma mulher poeta. As pesquisas produzidas mais recentemente tomam como temas principais o estudo da rima e da forma dos poemas, relacionando-os à antecipação dos aspectos poéticos que posteriormente seriam enfatizados pelo modernismo literário; nesse sentido, há também trabalhos que buscam comparar a poesia de Emily Dickinson à obra de Walt Whitman, seu contemporâneo norte-americano, e também trabalhos que buscam aproximar a escrita dickinsoniana dos versos produzidos por Cecília Meireles. Outros estudos focalizam a influência do transcendentalismo na obra de Emily Dickinson, a leitura de seus versos pelo viés da psicanálise e, ainda, a ironia marcante de seus poemas.

No que se refere aos aspectos de sua linguagem poética, alguns estudos tem proposto a análise das imagens da natureza, muito frequentes em sua obra, e da presença da morte. Além disso, por ser ainda comum encontrarmos traduções de seus versos com interferências editoriais e por haver um grande número de poemas não traduzidos até o momento, alguns pesquisadores tem trabalhado na realização de traduções de seus poemas para o português.

Os trabalhos acadêmicos que, de alguma forma, aproximam-se mais de nossa proposta, são os que focalizam a *persona* poética criada por Emily Dickinson, os aspectos positivos de sua reclusão para a poesia e sua não preocupação com a publicação. No entanto, percebemos que esses trabalhos, quando discutem a postura da poeta em relação à ideologia da domesticidade e parecem colocar em xeque os papéis sociais atribuídos às mulheres, eles o fazem com vistas a demonstrar o quanto Emily Dickinson se aventurou pelo gênero poético e antecipou o modernismo literário nos Estados Unidos.

Constatamos, portanto, que a aproximação entre as teorias da crítica literária feminista, em especial no que se refere ao conceito e à função do subtexto, e a poesia de Emily Dickinson pode preencher a lacuna que existe nas pesquisas, em nosso país, sobre o modo como a obra da poeta de Amherst se articula com camadas de significação sobrepostas umas às outras para desarticular os preceitos patriarcais, tornando-se, portanto, uma poesia de subversão desses preceitos. Entendemos que essa lacuna se deve, possivelmente, à resistência ainda encontrada em nossas universidades em

relação à crítica literária feminista e aos estudos culturais em geral. Nesse ínterim, Constância Lima Duarte (2003) afirma que apesar das vitórias alcançadas pelo movimento feminista (como, por exemplo, a entrada das mulheres nas universidades e o exercício profissional de cargos públicos), a grande derrota do feminismo “foi ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres” (p.151).

Além disso, é inegável que o poder da poesia está em revelar, no particular, questões do universal, provocando no leitor o prazer de usufruir de uma nova experiência, conforme afirma T. S. Eliot ao tratar da função da poesia como “*the communication of some new experience, or some fresh understanding of the familiar, or the expression of something we have experienced but have no words for, which enlarges our consciousness or refines our sensibility*¹⁰⁸” (ELIOT, 1957, p.18).

Em consonância com as palavras de Eliot, Adorno (2003) explica que, ao tratar do social, a literatura não nos leva para fora da arte:

Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individual eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando deste modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66, grifo nosso)

Nesse sentido, os estudos da crítica literária feminista investigam essa relação entre o universal e o particular, na tentativa de romper com os discursos normativos da tradição que colocam a mulher numa posição de subjugada e de produtora de uma literatura marginal. Daí a necessidade de dar continuidade às pesquisas sobre a literatura produzida por mulheres, pois ela:

faz emergir um discurso outro, oriundo da perspectiva social a partir da qual a mulher escreve; uma perspectiva que, ao ser feminina, não raro, representa o avesso da ideologia patriarcal, responsável pelo silenciamento histórico da mulher e pela, igualmente, histórica dominação masculina. (ZOLIN, 2011, p.226)

É nesse sentido, isto é, considerando a importância do pensamento feminista para as relações sociais e para as outras áreas do conhecimento que vemos nosso trabalho também como

¹⁰⁸ “a comunicação de alguma nova experiência, ou de uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de alguma coisa que experimentamos mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa consciência ou refina nossa sensibilidade.” (Tradução nossa)

possibilidade de reafirmação da legitimidade do encontro entre a literatura e a crítica feminista e que buscamos, com isso, contribuir para o desenvolvimento dos estudos também neste campo de pesquisa.

Consideramos, portanto, que a categoria de gênero deve ser entendida como tão importante para o estudo da literatura quanto as questões envolvendo classe e etnia, por exemplo. No que se refere à obra de Emily Dickinson, essa categoria de análise é hoje um dos caminhos mais trilhados pela crítica, conforme apontam Suzanne Juhasz e Cristanne Miller (2007):

Gender is so important because it serves as one of the most crucial factors in the social and psychic construction of identity. [...] Certainly, for Emily Dickinson in nineteenth-century America, her position as a person gendered “woman”, especially in its relation to her identity as a writer of poems, was of the utmost concern, as many contemporary scholars have pointed out¹⁰⁹. (p.112)

Para analisarmos o subtexto nos poemas de Emily Dickinson, nosso estudo considera o contexto histórico-social da poeta como fator indissociável de sua produção literária, uma vez que acreditamos que dentro da tradição patriarcal o poder do discurso é masculino, restando às mulheres a obrigação do silêncio. Nesse sentido, a expressão poética de Emily Dickinson, contrária aos ideais patriarcais, desafia a autoridade masculina e, por consequência, toda a tradição literária. Porém, essa tomada de autoridade se dá de forma velada para que seja possível contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais:

O receio das escritoras de penetrar em territórios delimitados ao homem obrigava-as a escrever paratextos capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar. Para isso, essas escritoras constituíram estratégias que podiam ser lidas como posições de humildade, embora, atualmente, possam ser interpretadas radicalmente ao inverso, ou melhor, podem ser tomadas como plataformas de estratégias a fim de penetrar sutilmente no espaço público e aí permanecer. (ALVES, 1999, p.109)

Em **The Madwoman in the Attic** (1984) Gilbert e Gubar argumentam que a releitura de escritoras hoje consideradas de ‘valor’ como Jane Austen, as irmãs Brontë e Emily Dickinson, assim como de outras autoras não incluídas no cânone literário ocidental as levou a identificar uma tradição literária feminina que se posiciona em resposta à coação sociocultural do patriarcado e que se concretiza na criação de narrativas simbólicas permeadas, em seu subtexto, por esse sentimento de opressão. A leitura mais aprofundada desse subtexto, no entanto, seria possível apenas à audiência feminina, que pode reconhecer nessa estratégia suas próprias angústias. Assim, o subtexto se torna um instrumento que possibilita à escritora esconder sua consciência sobre as relações de

¹⁰⁹ “O gênero é tão importante porque funciona como um dos fatores mais cruciais para a construção social e psíquica da identidade. [...] Certamente, para Emily Dickinson nos EUA do século XIX, a sua posição de gênero “mulher”, especialmente em relação à identidade dela como escritora de poemas, era da maior preocupação, como muitos estudiosos contemporâneos tem mostrado.” (Tradução nossa)

gênero em seu contexto e na tradição literária, mas, ao mesmo tempo, é também por meio dele que essa consciência se revela e pode ser discutida pela expressão literária feminina:

*From Austen to Dickinson, these female artists all dealt with central female experiences from a specifically female perspective. [...] women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards.*¹¹⁰ (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 72-3)

Além disso, para Alicia Ostriker (1985) as mulheres de maneira geral sempre tentaram se apropriar da linguagem e do discurso para que pudessem se expressar literariamente e o reconhecimento do subtexto como estratégia de subversão às regras do patriarcado se tornou uma peça-chave para a decifração de uma tradição literária feminina: “*Women writers have always tried to steal the language. What several recent studies demonstrate poignantly is that throughout most of her history, the woman writer has had to state her self-definitions in code form, disguising passion as piety, rebellion as obedience*”¹¹¹ (p.315).

O que dizemos com isso é que, apesar de a produção literária ser vista no patriarcado como uma atividade essencialmente masculina, um novo olhar para o século XIX nos mostra que esse período pode ter sido mais produtivo para as mulheres do que a tradição literária costuma admitir, uma vez que a consideração do subtexto como estratégia para a liberdade da escrita e como meio pelo qual o leitor encontra as possibilidades interpretativas da obra literária nos permite uma nova visão sobre a atuação dessas mulheres conscientes do poder da palavra.

Nosso objetivo principal é, portanto, verificar como se dá articulação de um subtexto que, quando interpretado pelo leitor, permite que o poema se desdobre em múltiplos sentidos que, por sua vez, desarticulam as imposições sociais e literárias do patriarcado. Isso não quer dizer, contudo, que nossas análises supõem o engajamento da poeta em combater a sociedade em que ela está inserida ou que seus versos possam lidos como panfletários em defesa de uma causa, ao contrário, concordamos com Eliot (1957) que: “*A poem may appear to mean very different things to different*

¹¹⁰ “De Austen a Dickinson, todas essas artistas mulheres lidaram com experiências femininas centrais de uma perspectiva especificamente feminina. [...] Mulheres de Jane Austen e Mary Shelley a Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias que são de alguma forma palimpsestos, obras cuja superfície esconde ou obscurece níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e menos aceitos socialmente). Assim essas autoras lidaram com a difícil tarefa de alcançar a verdadeira autoridade literária feminina ao sujeitarem-se aos padrões literários patriarcais e simultaneamente os subverter.” (Tradução nossa)

¹¹¹ “As mulheres escritoras sempre tentaram roubar a linguagem. O que muitos estudos recentes demonstram incisivamente é que na maior parte de sua história, a mulher escritora tem tido que expor sua auto-definição em forma de código, disfarçando paixão em piedade, revolta em obediência.” (Tradução nossa)

readers, and all of these meanings may be different from what the author thought he meant” (p.30).¹¹²

O que vemos, na poesia de Dickinson, é o tratamento de temas que se relacionam ao âmbito do feminino no século XIX, tais quais as questões que envolvem o casamento, a passagem da infância para a idade adulta, o exercício de uma religiosidade e os conflitos com o ideal feminino estabelecido por aquela sociedade. No entanto, textualmente isso ocorre de modo velado por estratégias da composição poética, como o uso de metáforas, os desvios da língua padrão, a criação de um eu-lírico despersonalizado, o emprego de imagens correspondentes ao feminino e outras. São essas estratégias que vamos analisar em nossas leituras dos poemas que compõem o *corpus* da pesquisa no intuito de comprovar que a compreensão do subtexto nos deixa mais próximos da compreensão do processo de criação poética de Emily Dickinson, pois “[...] escrever é, simplesmente, comprometer-se, e revelar um compromisso que não pode provavelmente limitar-se à ordem estética” (HAMBURGER, 2007, p.31).

Para tanto, nosso estudo deverá investigar o conceito de subtexto para a crítica literária em geral e para a crítica literária feminista, no sentido de discutir e de comprovar sua aplicabilidade na leitura dos poemas de Dickinson. Para isso, faz parte de nossos objetivos analisar os trabalhos teóricos que tenham versado sobre essa escrita palimpsêstica para que possamos chegar a uma conceituação sobre essa estratégia de escrita poética.

A partir disso, nosso objetivo também se concentra em analisar, inicialmente, vinte poemas na tentativa de compreendermos a dimensão que o subtexto toma para a obra de Emily Dickinson enquanto representativa de uma nova tradição literária constituída por mulheres que agora são inseridas no cânone. Para a seleção do *corpus*, foi utilizada a edição dos poemas completos de Emily Dickinson organizada por Thomas H. Johnson (1976).

O primeiro eixo temático do *corpus* se compõe de poemas que tratem da figura de Deus. Nesses poemas, esperamos encontrar os conflitos envolvendo a religiosidade, a fé e a crença em Deus e o posicionamento questionador do eu-lírico. Nesse sentido, serão analisados J49 *I never lost as much but twice*, ; (J791) *God gave a Loaf to every Bird* – ; (J724) *It’s easy to invent a Life* - ; (J882) *A Shade upon the mind there passes*; e (J1719) *God is indeed a jealous God* -.

Em seguida, apresentaremos poemas em que se coloca o tema do poder da palavra, com vistas a analisarmos a concepção de ser poeta: (J1587) *He ate and drank the precious Words* -;

¹¹² “Um poema pode parecer significar coisas muito diferentes para leitores diferentes, e todos esses significados podem ser diferentes do que o autor pensou que queria dizer.” (Tradução nossa)

(J883) *The Poets light but Lamps –* ; (J540) *I took my Power in my Hand –* ; (J677) *To be alive – is Power -* ; e (J324) *Some keep the Sabbath going to Church -*.

Também nos interessam os poemas em que o eu-lírico lida com as transformações advindas do casamento e da passagem para a vida adulta: (J246) *Forever at His side to walk –*; (J732) *She rose to His Requirement – dropt*; (J580) *I gave myself to Him –*; (J817) *Given in Marriage unto Thee*; e (J908) *'Tis Sunrise – Little Maid – Hast Thou*.

Por último, selecionamos alguns dos poemas em que a imagem que os sustenta é a da flor, por nós escolhida por se tratar de uma imagem bastante sugestiva uma vez que tradicionalmente se relaciona ao universo feminino: (J903) *I hide myself within my flower*; (J1058) *Bloom – is Result – to meet a Flower*; (J91) *So bashful when I spied her!* ; (J675) *Essential Oils – are wrung –* ; e (J1734) *Oh, honey of an hour*.

Como mencionado anteriormente, nosso embasamento teórico parte da crítica literária feminista uma vez que os estudos dessa corrente nos fornecem instrumentos inegavelmente relevantes para a compreensão da obra dickinsoniana:

Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implica, de um lado, investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades; por outro lado, implica divulgar posturas críticas, de subversão ou de deslocamento por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (ZOLIN, 2011, p.219)

Reconhecemos que a abordagem feminista tem sido bastante utilizada nos estudos sobre a obra de Emily Dickinson num panorama internacional. Contudo, é importante mencionar que no Brasil esse tipo de pesquisa ainda está em estágio inicial. Enfatizamos também que o *corpus* de análise torna nossa proposta original por nos possibilitar trabalhar com poemas que, na maior parte, não foram ou foram pouco estudados.

Apesar de se tratar de uma pesquisa ainda em andamento, nossos estudos tem comprovado a coerência de nossas proposições iniciais. Da mesma forma, a análise de parte do *corpus* proposto já nos aponta o subtexto como ferramenta literária de subversão de preceitos patriarcais sociais e literários.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatua I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

ALVES, Ivia. Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina? In: RAMALHO, Christina. **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: **Estudos Avançados**. n.17. São Paulo: Ed. USP, 2003. Quadrimestral. ISSN 0103-4014.

ELIOT, T.S. **On Poetry and Poets**. London: Faber and Faber Limited, 1957.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JUHASZ, Suzanne; MILLER, Cristanne. Performances of gender in Dickinson's poetry. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism**: Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (Org.). **Cultura e representação**: ensaios. UNESP publicações. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011.

DA MITOLOGIA AO CRISTIANISMO: A ARTE POÉTICA DE *LE GÉNIE DU CHRISTIANISME*, DE FRANÇOIS-RENÉ AUGUSTE DE CHATEAUBRIAND

Natália Pedroni Carminatti
D-PG- FCLAr/UNESP, CNPq
napedroni@hotmail.com

Prof.^a. Dr.^a Guacira Marcondes Machado Leite (FCLAr/UNESP)

Introdução

A fim de sublinhar as relações entre Literatura e mitologia compreende-se a real necessidade do mito para os homens: solucionar conflitos psicológicos. A Literatura, com a pretensa necessidade de fantasia, reatualiza o mito, permitindo a possibilidade de transfiguração da existência. Em *Le génie du christianisme* (1802), Chateaubriand aponta as trajetórias em direção ao Sagrado por meio do resgate da religião cristã, dado que o homem do século XIX estava submetido a uma série de transtornos que desencadeavam fraquezas espirituais. O Cristianismo, com sua finalidade trans-histórica, deseja curar os homens de suas crises existenciais: o sagrado é a libertação, é a morte da condição profana e a ascese de um novo nascimento.

Mitologia versus cristianismo: o sublime universo cristão

En passant aux rapports de l'esprit, nous trouvons que les plaisirs de la pensée sont aussi des secrets. Le secret est d'une nature si divine, que les premiers hommes de l'Asie ne parlaient que par symboles. A quelle science revient-on sans cesse? A celle qui laisse toujours quelque chose à deviner et qui fixe nos regards sur une perspective infinie. Si nous nous égarons dans le désert, une sorte d'instinct nous fait éviter les plaines, où tout est vu d'un coup d'œil; nous allons chercher ces forêts, berceau de la religion, ces forêts dont l'ombre, les bruits et le silence sont remplis de prodiges, ces solitudes où les corbeaux et les abeilles nourrissaient les premiers Pères de l'Église, et où ces saints hommes goûtaient tant de délices, qu'ils s'écriaient: "Seigneur, c'est assez: je mourrai de douceurs, si vous ne modérez ma joie!" Enfin, on ne s'arrête pas au pied d'un monument moderne dont l'origine est connue; mais que dans une île déserte, au milieu de l'Océan, on trouve tout à coup une statue de bronze dont le bras déployé montre les régions où le soleil se couche, et dont la base soit chargée d'hiéroglyphes et rongée par la mer et le temps, quelle source de méditation pour le voyageur! Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère? D'où part l'éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre?"¹¹³ (CHATEAUBRIAND, 1978, p.473).

¹¹³ “Se perscrutarmos nossa alma, segredos se nos mostram as delícias do pensamento. É tão divina a natureza do segredo, que os primitivos homens da Ásia entendiam-se por símbolos. Que ciência mais nos deleita? A que mais nos esconde os seus segredos, e dilata nossos olhares por uma perspectiva infinita. Se divagamos na solidão, uma espécie de instinto nos faz evitar os plainos, onde tudo se vê dum lance de olhos; voltamo-nos para essas florestas, berço da religião, florestas, cuja sombra, ruído e silêncio encantam com prodígios; esses ermos em que os corvos e abelhas

Ler François-René Auguste de Chateaubriand pareceu-nos ajudar a concluir algumas assertivas importantes no que diz respeito ao estudo do mito. As palavras são eloquentes e portam questionamentos primitivos: “donde vem o resplendor que denominamos vida, e em que trevas se apaga”? A síntese de todo pensamento mítico comporta questões sobre a nossa Origem. Em Chateaubriand isso não é diferente. Sendo um dos precursores dos ideais românticos na França, o autor dedica-se à escritura de *Le génie du christianisme* (1802), todavia, com um novo propósito: é o fim da mitologia grega e o início da defesa da era cristã. Embora em *Le Génie* encontremos uma poética protetora de um cristianismo magnânimo, há uma intensa valorização do simbolismo contido na mitologia grega que foi repassado à fé cristã.

Hesíodo foi o primeiro pensador da Grécia e com ele a mitologia grega conheceu uma ordenação. Na *Teogonia*, efetuou um *casting* dos mitos que lhe chegaram por meio da tradição. Por conseguinte, engendrou uma obra que, a despeito de apresentar todo o rigor de um sistema filosófico, conservou-se, afincadamente, conectada à linguagem e ao pensamento do próprio mito. O pensador grego foi além de seus antecessores, uma vez que afirmou revelar o verdadeiro e celebrar o que foi e o que ainda estaria por vir. Compreende-se, então, que o mito para os gregos possui valor incontestável: é o tesouro de propagação de sua cultura. Muito mais que isso, eles reconheceram no mito um valor de verdade e ensino.

E o que faz Chateaubriand em *Le génie du christianisme*?

Il n'est donc point étonnant, d'après le penchant de l'homme aux mystères, que les religions de tous les peuples aient eu leurs secrets impénétrables. Les Selles étudiaient les paroles prodigieuses des colombes de Podone; l'Inde, la Perse, l'Ethiopie, la Scythie, les Gaules, la Scandinavie, avaient leurs cavernes, leurs montagnes saintes, leurs chênes sacrés, où le brahmane, le mage, le gymnosophe, le druide, prononçaient l'oracle inexplicable des Immortels.

A Dieu ne plaise que nous voulions comparer ces mystères aux mystères de la véritable religion, et les immuables profondeurs du Souverain qui est dans le ciel aux changeantes obscurités de ces dieux, ouvrage de la main des hommes. Nous avons seulement voulu faire remarquer qu'il n'y a point de religion sans mystères; ce sont eux qui, avec le sacrifice, constituent essentiellement le culte: Dieu même est le grand secret de la nature; la divinité était voilée en Égypte, et le sphinx

alimentavam os primeiros Padres da Igreja, onde esses santos homens saboreavam tamanhas delícias, que exclamavam: *Basta Senhor, que eu faleço de gozo, se mo não diminuis!* Finalmente, não é ao pé do monumento moderno de origem sabido que o viajante para; porém, se em erma ilha, no seio do oceano, se nos depara, de repente, uma estátua de bronze, cujo braço estendido aponta as regiões ocidentais, e cuja base é esculpida de hieróglifos e carcomida das ondas e dos séculos, que manancial aí de contemplações para o viajante! No universo é tudo oculto e desconhecido. O homem que é senão mistério? Donde vem o resplendor que denominamos vida, e em que trevas se apaga”? (CHATEAUBRIAND, 1952, p.15, grifo do autor).

s'asseyait sur le seuil de ses temples. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.473, grifo do autor).¹¹⁴

François-René condena em *Le Génie* a existência múltipla de deuses na mitologia greco-latina. Mesmo sabendo dos mistérios da religião cristã e, assegurando que não há religião sem mistérios, porque são esses mistérios os condutores dos milagres cristãos e os formadores dos cultos, Chateaubriand desvela a grandeza de Deus e suas obras executadas entre os homens. O interessante dessa leitura está na base de sua poética: o cristianismo também possui dogmas míticos. Tudo aquilo que não pode ser explicado, segundo Mircea Eliade (1979), as ações estranhas cumpridas em sociedades arcaicas são da esfera do mito. Temos conhecimento de que no catolicismo muitas coisas são explicadas através das intromissões proféticas de Jesus Cristo. É a própria essência da doutrina. Ademais, em tempos remotos era a floresta o berço da religião, hoje, erguem-se monumentos que representam o lugar ideal para se encontrar com Deus.

Historicamente, viveu-se nesta época um momento de vertiginosas transformações: a natureza do homem experimentava novas situações, delineando um novo perfil. Com certeza, tudo aquilo que era exterior a ele condicionava suas ideias e pensamentos mais íntimos. Vamos nos deter aqui para colocar os devidos “pingos nos is”. Após a utópica Revolução Francesa (1789), vale destacar que Chateaubriand queixou-se muito desse período, pois sabia que a revolução ajudara a renovar os vícios da humanidade. Aos olhos da população, as lutas foram em vão e a tristeza aumentava progressivamente, visto que apesar dos novos valores, as divisões de classes sociais segmentavam ainda mais a aristocracia do proletariado. No final, nada mudou. Foi essa situação que conduziu Chateaubriand a adotar certas posições em suas obras literárias.

Para o autor de *Le génie du christianisme* a revolução é marcada pela impossibilidade de adequação dos novos meios às estruturas do antigo sistema. O que Chateaubriand quis incentivar é que a Revolução Francesa não foi uma revolução universal. As reivindicações das massas, mais uma vez, foram postas em segundo plano e a revolução tratou de cuidar dos desejos das oligarquias dominantes. Os grandes ideais de democracia, igualdade, fraternidade e liberdade não passaram de quimeras. Era preciso alterar os costumes, entretanto, esses não sofreram modificações.

¹¹⁴ “Atenta a propensão do homem para os mistérios, não admira que as religiões de todos os povos tenham segredos impenetráveis. Os Selas estudavam as palavras prodigiosas das pombas de Dodonia; a Índia, a Pérsia, a Etiópia, a Cítia, as Gálias, a Escandinávia tinham cavernas, montes santos, carvalhos sagrados, onde os brâmanes, magos, gimnosofistas, drúidas, proferiam o oráculo inexplicável dos mortais. Deus nos livre de comparar estes mistérios com os da verdadeira religião, e as imutáveis profundezas do Soberano celestial com as movediças obscuridades *desses deuses, feitura de homens*. Quisemos, apenas, fazer notar que não há religião sem mistérios; e que são eles, juntos ao sacrifício, os que formam o culto essencialmente. O próprio Deus é o máximo segredo da natureza; um véu escondia a divindade do Egípto, e, nos umbrais dos seus templos, sentava-se a esfinge”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.16, grifo do autor).

Essas afirmações nos levam a compreender o desencanto do homem no pós-revolução. Malgrado o surgimento de uma geração cética, foi durante o período romântico que observamos uma relação latente com a religião cristã. Novalis ousou definir o ideal estético do Romantismo e o fez com primazia: “Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo”. (SAFRANSKI, 2010, p.17). Romântico, sem reservas, Chateaubriand segue os preceitos de Novalis à medida que constrói uma arte poética do Cristianismo. O Romantismo, arte das múltiplas formas, adora a distância criada entre o passado e o futuro. Ora, o sustentáculo do mito é o passado sempre vivo e presente e a força motriz do movimento romântico é o misticismo, a eternidade, o inconsciente, o sonho, a loucura, a fantasia, o incompreensível e o popular. Pareceu-nos que a era romântica se encaixou muito bem ao desenvolvimento de bons mitos.

É, exatamente, neste ponto que gostaríamos de chegar: o período em que se entende na Literatura por romântico voltou-se à fé cristã, abolindo o politeísmo da mitologia grega, retomado pelos poetas neoclássicos. No mundo católico, a beleza está na exaltação à Santíssima Trindade, diz Chateaubriand:

On découvre au premier coup d'œil, dans la partie des mystères, un grand avantage de la religion chrétienne sur les religions de l'antiquité. Les mystères de celles-ci n'avaient aucun rapport avec l'homme, et ne formaient tout au plus qu'un sujet de réflexion pour le philosophe, ou de chants pour le poète. Nos mystères, au contraire, s'adressent à nous; ils contiennent les secrets de notre nature. Il ne s'agit plus d'un futile arrangement de nombres, mais du salut et du bonheur du genre humain. L'homme qui sent si bien chaque jour son ignorance et sa faiblesse pourrait-il rejeter les mystères de Jésus-Christ? ce sont ceux des infortunés! (CHATEAUBRIAND, 1978, p.474).¹¹⁵

Presume-se que a Santíssima Trindade fora conhecida pelos egípcios, pois a inscrição grega do grande obelisco do circo máximo, em Roma, continha os seguintes dizeres: “O grande Deus; a emanção de Deus; o Brilhantíssimo (Apolo, o Espírito)”. Isso já nos é suficiente para pressupor alguns esclarecimentos. O primeiro deles seria aquele que apontamos, anteriormente, isto é, a inferência da mitologia grega na religião cristã. O segundo é que a doutrina da Santíssima Trindade estatui como primeiro bem o Verbo. Na **Epínomis**, o Verbo ou o entendimento é o filho do primeiro bem, que é o próprio Deus. O terceiro ponto interseccional é que, segundo Chateaubriand, até nas fábulas do politeísmo encontram-se Trindades: eram três Graças; no Tártaro era o número

¹¹⁵ “É de primeira intuição, no tocante a mistérios, a superioridade da religião cristã sobre as religiões da antiguidade. Os mistérios destas não se referiam ao homem, e serviram só de pábulo a discursos filosóficos, ou cânticos poéticos. Os nossos, pelo contrário, entendem-se conosco, e encerram os segredos da nossa natureza. Não se trata de uma fútil combinação de números; mas sim da felicidade e salvação do género humano. O homem que, a cada instante, se reconhece ignorante e fraco, rejeitaria os mistérios de Jesus Cristo? Neles se consolam os desgraçados!” (CHATEAUBRIAND, 1952, p.17).

representado na vida, na morte do homem e na vingança celeste. Por fim, três irmãos formavam o poder universal.

E François-René complementa:

Il est temps qu'on sache enfin à quoi se réduisent ces reproches d'absurdité, de grossièreté, de petitesse, qu'on fait tous les jours au christianisme; il est temps de montrer que, loin de rapetisser la pensée, il se prête merveilleusement aux élans de l'âme, et peut enchanter l'esprit aussi divinement que les dieux de Virgile et d'Homère. Nos raisons auront du moins cet avantage qu'elles seront à la portée de tout le monde, et qu'il ne faudra qu'un bon sens pour en juger. On néglige peut-être un peu trop, dans les ouvrages de ce genre, de parler la langue de ses lecteurs : il faut être docteur avec le docteur, et poète avec le poète. Dieu ne défend pas les routes fleuries quand elles servent à revenir à lui, et ce n'est pas toujours par les sentiers rudes et sublimes de la montagne que la brebis égarée retourne au bercail. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.470-471).¹¹⁶

A defesa de Chateaubriand em favor do Cristianismo é argumentada com maestria. Uma religião edificada para todos, em uma linguagem simples e clara, de fácil compreensão. Aos que se aproximam de Jesus Cristo, os caminhos são floridos e menos abruptos. Os deuses de Homero e Virgílio, a despeito de suas maravilhas, não alcançavam a todos. Era apenas uma porção seleta que sofria interferência desses deuses: os heróis e pessoas que viviam em torno deles. É aí que se acha a magnificência do Cristianismo, já que seu âmbito é abrangente e não seletivo. Trata-se de uma religião coletiva, pautada em um único Deus, que é Pai, Filho e Espírito Santo.

No que concerne às leis morais, ainda, o decálogo cristão traz correspondentes na Antiguidade. Tínhamos as leis segundo Zoroastro, as leis indianas, as leis egípcias, a lei de Minos, as leis primitivas de Roma, as leis de Pitágoras e as leis dos Galos ou dos Drúidas. Todos esses conjuntos de leis morais versavam sobre os direitos e deveres, não só espirituais, dos homens em sua respectiva sociedade. Além disso, solidificava-se a superioridade de Deus entre eles e as punições para aqueles que se distanciam de seus mandamentos. A proximidade com o decálogo cristão denuncia, mais uma vez, o caráter de propagação desses princípios, todavia, o cristão sobrepõe-se aos demais, em caráter da universalidade. Aqui, realiza-se, perfeitamente, o que apresentamos acima: Jeová fala a todos e não somente a um grupo selecionado.

Voilà les lois que l'Eternel a gravées, non seulement sur la pierre de Sinäi, mais encore dans le cœur de l'homme. On est frappé d'abord du caractère

¹¹⁶ “É tempo, enfim, de saber-se a que se reduzem os apodos de *absurdo*, *grosseria*, e *mesquinhez*, dados continuamente ao cristianismo; é tempo de mostrar que ele, longe de acanhar o pensamento, se presta maravilhosamente aos voos da alma, e pode encantar o espírito tão divinamente como os deuses de Virgílio e Homero. A vantagem de nossas razões será o pormo-las ao alcance de todos, de modo que baste o recto juízo para avaliá-las. Em obras desta natureza, costuma haver pouco cuidado em falar a linguagem dos leitores: convém ser doutor com doutor, e poeta com poeta. Deus não veda as sendas floridas, quando por elas a ele caminhamos, e não é sempre por veredas agras e íngremes que a ovelha tresmalhada volve ao aprisco”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.13, grifo do autor).

d'universalité qui distingue cette table divine des tables humaines qui la précèdent. C'est ici la loi de tous les peuples, de tous les climats, de tous les temps. Pythagore et Zoroastre s'adressent à des Grecs et à des Mèdes; Jéhovah parle à tous les hommes : on reconnaît ce père tout-puissant qui veille sur la création, et qui laisse également tomber de sa main le grain de blé qui nourrit l'insecte et le soleil qui l'éclaire. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.524).¹¹⁷

Outro paralelo que ainda deve ser instaurando entre o Cristianismo e a mitologia grega diz respeito à virgindade. No capítulo IX, do Livro I, **Mistérios e Sacramentos**, Chateaubriand consagra-se ao estudo de um dos assuntos mais intrigantes que rege as condições cristãs. Eis o que declara o escritor francês:

La plupart des sages de l'antiquité ont vécu dans le célibat; on sait combien les gymnosophistes, les brahmanes, les druides, ont tenu la chasteté à honneur. Les sauvages mêmes la regardent comme céleste: car les peuples de tous les temps et de tous les pays n'ont eu qu'un sentiment sur l'excellence de la virginité. Chez les anciens, les prêtres et les prêtresses, qui étaient censés commercer intimement avec le Ciel, devaient vivre solitaires; la moindre atteinte portée à leurs vœux était suivie d'un châtement terrible. On n'offrait aux dieux que des génisses qui n'avaient point encore été mères. Ce qu'il y avait de plus sublime et de plus doux dans la fable possédait la virginité; on la donnait à Vénus-Uranie et à Minerve, déesses du génie et de la sagesse; l'Amitié était une adolescente, et la Virginité elle-même, personnifiée sous les traits de la Lune, promenait sa pudeur mystérieuse dans les frais espaces de la nuit. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.502).¹¹⁸

A virgindade, desde a Antiguidade, mantém-se como um dos pilares das religiões. Firma-se um acordo celestial quando se escolhe entregar-se, plenamente, a Deus. A mitologia também contava com musas virgens que chefiavam as ações dos mortais e graças à virgindade elas poderiam contar com a eterna mocidade. Nos dizeres de Santo Ambrósio, era ela a joia querida de todos, um dom celestial. No homem, a virgindade assumiu um valor inigualável: “*Troublée par les orages du coeur, si elle résiste, elle devient céleste*”. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.).¹¹⁹ A castidade lhes é cara, é o caráter essencial da alma. É tamanha a importância disso que o autor demonstra a superioridade de Platão a Príamo: um ensina as leis de Deus e o outro representa “o mais augusto espetáculo da paternidade”,

¹¹⁷ “Tais são as leis que o Eterno gravou não só na pedra do Sinai, mas também no coração do homem. O que primeiro aí se admira é o caráter da universalidade que distingue esta divina tábua das tábuas humanas que a precedem. É esta a lei de todos os povos, de todos os climas, de todos os tempos. Pitágoras e Zoroastro falam a gregos e medos; Jeová fala à humanidade toda: está-se reconhecendo aquele onipotente pai que vela sobre a criação, e que deixa cair de sua mão, ao mesmo tempo, o grão de trigo que alimenta o insecto, e o sol que o alumia”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.65).

¹¹⁸ “Foi celibatário o maior número de sábios da antiguidade: é sabido que em apuro de honra tiveram a castidade os gimnosofistas, os brâmanes, e os drúidas. Até os selvagens a têm na conta de celestial, sendo que os povos de todos os tempos e países pensaram acordes sobre a excelência da virgindade. Antigamente, os sacerdotes e sacerdotisas, que, no crer de então, praticavam de face com o divino, deviam viver em separado; a menor quebra de seus votos erra terrivelmente castigada. O ofertório aos deuses só de novilhas puras se fazia. O selo da virgindade assinala o que há de mais donoso e sublime na mitologia: eram virgem Vénus, Urânia e Minerva, deusas do engenho e da sabedoria; a amizade era uma adolescente; e a virgindade, simbolizada na lua, pudicamente misteriosa, se divagava pelas frescas amplidões da noite”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.43).

¹¹⁹ “Se resiste às turvações tempestuosas do coração, torna-se celeste”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.44).

Enfin, le vieillard chaste est une sorte de divinité: Priam, vieux comme le mont Ida, et blanchi comme le chêne du Gargare, Priam dans son palais, au milieu de ses cinquante fils, offre le spectacle le plus auguste de la paternité: mais Platon sans épouse et sans famille, assis au pied d'un temple sur la pointe d'un cap battu des flots, Platon enseignant l'existence de Dieu à ses disciples est un être bien plus divin: il ne tient point à la terre; il semble appartenir à ces démons, à ces intelligences supérieures dont il nous parle dans ses écrits. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.504).¹²⁰

Assim sendo, Chateaubriand termina o livro I do **Gênio do cristianismo**, executando um paralelo entre a Bíblia e a obra de Homero, em termos de comparação. Para ele, o primeiro grande erro de Homero foi o emprego do maravilhoso:

Dans les scènes dramatiques, lorsque les passions sont émues, et que tous les miracles doivent sortir de l'âme, l'intervention d'une divinité refroidit l'action, donne aux sentiments l'air de la fable, et décèle le mensonge du poète où l'on ne pensait trouver que la vérité. Ulysse se faisant reconnaître sous ses haillons à quelque marque naturelle eût été plus touchant. C'est ce qu'Homère lui-même avait senti, puisque le roi d'Ithaque se découvre à sa nourrice Eurycleé par une ancienne cicatrice, et à Laërte par la circonstance des treize poiriers que le vieillard avait donnés à Ulysse enfant. On aime à voir que les entrailles du destructeur des villes sont formées comme celles du commun des hommes, et que les affections simples en composent le fond. (CHATEAUBRIAND, 1978, p.782).¹²¹

Em *Gênesis*, o reconhecimento se dá de forma mais hábil e a Providência sempre deveria estar presente em suas interpretações. É o poder de Deus que regia os sentimentos dos mortais. A simplicidade da Bíblia é mais breve e profunda, enquanto a de Homero é mais longa e alegre. No que tange às narrações, Homero segue um modelo recortado por digressões, discursos e descrições. Já na Bíblia, a narração é célere, sem contar com a presença de discursos.

As descrições de Homero diferenciam-se das descrições da Bíblia com relação ao seu caráter forte ou sublime, tendo em vista que a Bíblia é do começo ao fim de natureza única. Enfim, as comparações bíblicas são escritas em poucos termos e as homéricas se constroem em contextos acidentais. Dito de outro modo, o sublime na Bíblia é auferido a partir de um aglomerado de partes que chegam ao seu desfecho, paulatinamente. Em Homero, “[...] *le sublime se compose encore de*

¹²⁰ “Enfim, o casto ancião alguma coisa tem de divino: Príamo, velho como o monte Ida, e encanecido como o roble do Gárgaro, Príamo, em seu palácio, rodeado de cinquenta filhos, representa o mais augusto espetáculo da paternidade; mas Platão, sem consorte e sem família, assentado ao pé dum templo, na aresta dum promontório batido das ondas, Platão, doutrinando a existência de Deus a seus discípulos, é um ser mais divino; nada o vincula a terra; parece pertencer a esses *espíritos celestes*, a essas inteligências superiores, de que ele fala em seus escritos”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.45).

¹²¹ “Nas cenas dramáticas, quando as paixões refervem e que todos os milagres devem sair da alma, a intervenção de uma divindade esfria a acção, dá aos sentimentos visos de fábula, e delata a mentira do poeta, no que se julgava verídico. Ulisses, dando-se a conhecer, envolto em farrapos, por qualquer acção natural, seria mais patético. O próprio Homero o sentira assim, quando o rei de Ítaca se descobre à sua ama Euricleia por uma antiga cicatriz, e a Laerte pela circunstância das treze pereiras que o ancião dera a Ulisses, quando menino. Apraz ver que as entranhas do *destruidor das cidades* eram formadas como as do comum dos homens, e que as afeições simples lhe essência”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.347-348, grifo do autor).

la magnificence des mots en harmonie avec la majesté de la pensée". (CHATEAUBRIAND, 1978, p.775).¹²²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHATEAUBRIAND, F.-R. de. **Essai sur les révolutions et Génie du christianisme**. Édition établie par Maurice Regard. Paris: Gallimard, 1978.

_____. **O génio do cristianismo**. Vol. XVI. Clássicos Jackson. Trad. Camilo Castelo Branco. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1952. 2 tomos.

NOVASKI, A. Mito e racionalidade filosófica. In: **As razões do mito**. Régis de Moraes, org. Campinas, SP: Papirus, 1988.

¹²² “Em Homero, o sublime forma-se da magnificência das palavras em harmonia com a majestade do pensamento”. (CHATEAUBRIAND, 1952, p.341).

DO PÊNDULO POÉTICO: POESIA E CRÍTICA EM MURILO MENDES E FRANCIS PONGE

Patrícia Aparecida Antonio
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
patricia.apantonio@yahoo.com.br

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (FCLAr/UNESP)

O Discípulo de Emaús tem sua primeira edição em 1945 e a segunda em 1946, momento em que o verso muriliano abunda em força metafórica e plasticidade. Portanto, se o livro de aforismos parece ser um salto, ou tentativa, rumo à prosa, essa investida tem perceptivelmente muito mais de poesia do que se pode, à primeira vista, julgar. São justificáveis um certo ar de catequização nos fragmentos de um poeta que, em grande medida, continua a ser visto talvez única e exclusivamente (de modo equivocado, frise-se) como católico e surrealista, estigma do qual ele quererá se livrar após a sua chegada à Europa em 1957. Para um observador mais atento, no entanto, a consciência de seu tempo e a ironia poética estão presentes e, em *O Discípulo de Emaús*, vazam-se numa prosa (poética, fragmentária, aforística) que nos permite olhar o Murilo daquele momento e também o do futuro. Abrindo-se com uma dedicatória à Maria da Saudade Cortesão, com quem o poeta se casaria em 1947, seguido da citação dos versículos 13 a 23 do livro de “S. Lucas, Cap. XXIV”, a obra compõe-se de 754 aforismos numerados que contemplam temas variados e caros ao universo muriliano: o homem moderno, a política, a religião, a mulher, a poesia, a arte, dentre tantos.

Francis Ponge, por seu turno, publica em 1961, pela editora Gallimard, os três volumes do *Le grand recueil: Lyres, Méthodes e Pièces*, em que agrupa tudo que não tinha existência cômoda em sua literatura. A dificuldade natural de agrupamento fez com que a metodologia usada fosse a abertura de três braços principais: « *Lyres (écrits de jeunesse, célébrations diverses)*, *Méthodes (regards du parlant sur la parole, explication de celle-ci)*, *Pièces (textes plus objectifs apparemment ; davantage en forme de poème)...* » (BEUGNOT apud PONGE, 1999, p.1054, grifo do autor). No entanto, no caso de *Méthodes*, a crítica da poesia e a poesia se desenvolvem seguindo o mote de que deve haver uma retórica por objeto. Cronologicamente, os textos aí elencados (dezoito, no total¹²³) compreendem o espaço entre os anos de 1947 e 1952. O que mostra a necessidade pongiana de, num determinado momento de revisão da obra, elevar naturalmente a um mesmo estatuto (o de obra

¹²³ São eles: “*My creative method*”, « *Pochades en prose* », « *Le porte-plume d’Alger* », « *Le verre d’eau* », « *Fables logiques* », « *L’homme à grands traits* », « *Prologue aux questions rhétoriques* », « *Le murmure* », « *Le monde muet est notre seule patrie* », « *Des cristaux naturels* » « *Le dispositif Maldoror-Poésies* », « *La société du génie* », « *Proclamation et petit four* », « *L’ustensile* », « *Réponse à une enquête sur la diction poétique* », « *Tentative orale* », « *La pratique de la littérature* » e « *Entretien avec Breton et Reverdy* ».

publicada e literária) os esparsos e outros textos. Evidente é que a própria recolha e alocação do material em volumes é autocrítica e irônica, já que causa um certo ar de estranheza o pareamento de textos tão diversos. Esse estado é causado em virtude da tensão entre os gêneros ali dispostos, mas, mais especificamente, da forma como a própria poesia ali existe (uma poesia que adequa retórica e objeto). Porque é como se, por entre a imprecisão desses escritos, ela adentrasse, movimentando-se do lugar mais elevado que normalmente lhe outorgam e dialogando com seu próprio comentário reflexivo, ou seja, a explicitação de seu funcionamento.

O discípulo de Emaús e *Méthodes* configuram o que poderíamos chamar, nas obras de Murilo Mendes e de Francis Ponge, de principais, porém não únicos, testamentos estéticos. O substantivo é apropriado na medida em que o testamento é o documento por meio do qual um eu dispõe de seus bens. Ora, não é senão isso que tais obras pretendem: legar aos outros, à sociedade em que se inserem, posturas e modos de olhar que poderão ser incessantemente retomados. Vigora um desejo que é o de permanência e construção por meio da palavra. No entanto, vejamos que para a isso chegar, tais práticas poéticas tomam o caminho do inacabamento, percebido na própria visualidade do texto, nos vãos brancos da página. Nesse sentido, a proposta só seria completa quando à palavra se pode recobrir aquilo que lhe é falta – falta artesanal, prevista, pensada. Um silêncio ativo e cheio de significado. Tanto num quanto noutro poeta, o fragmento é uma das formas do estado sempiterno de criação dessas obras.

Murilo e Ponge trabalham o fragmento sob perspectivas diversas, e convergentes de certo modo. No brasileiro, *O discípulo de Emaús* mostra-se como um conjunto de aforismos quase clássicos, mas que se movimentam (do ponto de vista da forma e da leitura) a partir de uma perspectiva livre: podem ser maiores ou menores, podem ser lidos segundo uma ordem aleatória, ignorando a numeração, ou seguindo uma orientação temática. Especialmente nos anos 1940, a obra muriliana situa a figura do poeta num patamar que o aproxima a uma linhagem divina. Ora, se “o autor das máximas não é um escritor” como diria Barthes (2004, p.110-101), ao tratar das máximas de La Rochefoucauld, o autor das máximas murilianas é quase sempre poeta. A aproximação entre a voz do aforismo e a voz poética é um fato que indica a consciência de que aquilo que praticava era poesia.

266

Raramente me lembro que sou escritor; nunca me esqueço que sou poeta.
(MENDES, 1994, p.841).

A forma é dística, equilibrando ao passo que desequilibra em direção à predominância do ser poeta em relação ao ser escritor (escritor e poeta: os termos da relação, os *relata*), numa espécie de

comparativo (auto)crítico que se estabelece com base na antítese (lembro/esqueço; escritor/poeta). A primeira pessoa agrega um valor particular que confere ainda mais verdade ao aforismo, como se atestasse o fato de que ser poeta independe de escrever ou não – ora, é o poeta que aqui escreve. Daí surge a engenhosidade porque, apesar de baseado num esquema antitético, os substantivos principais (escritor e poeta) não se excluem: o escritor é poeta, este nem sempre é escritor. Temos, portanto, um aforismo em dois tempos enunciado por um sujeito que performaticamente se autodenomina poeta.

Especialmente nos anos 1940, a obra muriliana situa a figura do poeta num patamar que o aproxima a uma linhagem divina. Como vimos no *Poliedro*, a poesia e o poeta, confundindo-se como num jogo de espelhos e ações, estão antes dos deuses e depois dos homens:

192

A poesia confere uma investidura na universalidade, uma participação na linhagem divina.

200

O verdadeiro poeta é conjuntamente um ser de circunstância, e eterno.

308

Difícilmente poderá ser poeta quem nunca sentiu saudade do céu. (MENDES, 1994, p.833, p.834 e p.845).

A crítica que se imprime na grande maioria dos aforismos direciona-se, se temos em mente aquele de número 266, ao próprio Murilo Mendes, poeta, sujeito e autor daquilo que escreve. Nesse sentido, a prática é completamente autocrítica e descritiva. Ora, o desejo de definir que observamos no Murilo europeu aparece em pequeno já nesses momentos. De modo didático, estabelecem-se as bases para que quem é poeta o seja por uma conduta e olhar específicos. O didatismo desses três aforismos não se separa da poeticidade e da engenhosidade: pela estrutura dúplice do movimento (192), por uma ponta¹²⁴ que é magistralmente antitética (200) e pela relação deceptiva entre os termos poeta e céu (308).

¹²⁴ Segundo Barthes (2004, p.89-90, grifo do autor), no caso da “ponta”, há uma verdadeira “[...] intenção estética que emana diretamente da frase; [...] em resumo, estou lidando com uma verdadeira construção verbal: é a ponta (que se encontra também no verso). O que é uma ‘ponta’? É, se quiser assim, a máxima erigida em espetáculo; como todo espetáculo este visa um prazer (herdado de toda uma tradição preciosista, cuja história já foi escrita); mas o mais interessante é que, como todo espetáculo também, mas com engenhosidade infinitamente maior, pois que se trata da linguagem e não de espaço, a ‘ponta’ é uma forma de ruptura: tende sempre a *fechar* o pensamento com uma apoteose, com esse momento frágil em que o verbo se cala, resvala ao mesmo tempo no silêncio e no apluso.”

Parece-nos lógico o fato de que cada um dos aforismos deve ser lido não só individualmente, mas enquanto parte de um conjunto – movimento de leitura que o livro nos leva a executar. É preciso observar, no entanto, que em algumas ocasiões o próprio aforismo apresenta uma chave de leitura que o direciona de modo urgente a outro. É o caso dos números 499, 530 e o 455, que cabe ser observado:

455

Complemento ao n° 477:

O poeta é o homem que dá; o rico é o homem que toma.

O aforismo de n° 477:

477

Todos os movimentos políticos modernos chegaram a este resultado: desconsolar o homem e tirar-lhe a razão da existência. (MENDES, 1994, p.862 e p.864).

Sermos direcionados a um aforismo posterior confere ao fragmento um teor crítico no sentido de que o texto dialoga afirmadamente com o seu porvir. Esse é o único caso em que o “Complemento” refere-se a um aforismo posterior, as outras ocorrências complementam aforismos que vieram antes. Tais indicações do texto dão a ver o seu inacabamento, um estado natural e consciente de incompletude. Ou seja: enquanto fragmento que deve ser lido em consonância com todo um universo determinado, o do livro e o da obra completa de Murilo Mendes. E não somente, pois a leitura conjunta transforma em quaternária (não de todo equivalente) um fragmento cuja estrutura era dual. Para além disso, a complementação ressignifica ambos os aforismos: o poeta é o homem que consola e dá razão da existência; os movimentos políticos modernos, sob a casca dos homens ricos, desconsolam e tiram a razão da existência dos homens¹²⁵. Ressignifica-se, novamente, quando o fragmento n° 477 torna-se, já que complemento, ainda mais inserido na sociedade de destemores em que foi criado.

Nesse sentido, o fragmento em Murilo se dobra no verso e a partir dele, surge constelado na página ou desenvolvido na prosa.

O fragmento, “forma mentis” do texto muriliano, não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor de aforismos.

¹²⁵ Essa relação entre o poeta pobre e o rico aparece em vários momentos. O aforismo 447 é bom exemplo: “Não existe nada mais dentro de um conceito lógico, e menos digno de surpresa, que o desprezo do rico pelo poeta.” (MENDES, 1994, p.861).

O fragmento é apenas o gesto estilístico que corresponde a uma estrutura de pensamento essencialmente diversa da sintaxe lírica daqueles “estrategos”. [...] A posição singular da poesia surreal-cristã de Murilo consiste precisamente em tentar restaurar a dignidade da palavra profética em plena vigência dessa vacuidade do ideal. E restaurá-la, não num “*paradis esthétique*” (como os esotéricos cenários míticos de Saint-John Perse), mas ao contato impuro com a matéria do século. (MERQUIOR, 1976, p.xx-xxi, grifo do autor).

O fragmento muriliano é a busca pela verdade essencial que o homem moderno deixa de ver. E, ao passo que procura ver o invisível, esses aforismos direcionam a leitura da própria obra do mineiro. No caminho que se estende da primeira poesia muriliana, dos anos 1940, epigramática, anarco-cristã, redimensionada pelas técnicas de vanguarda, passando pelos aforismos, essencialmente reflexivos, até a prosa muito diversa, poliédrica, objetiva e tendendo à concretude, a orientação metapoética sempre esteve presente. No entanto, o teor antidiscusivo que Mário de Andrade (2002), em “A poesia em 1930”, tomou por falta de cuidado era antes confiança na potência reflexiva e múltipla da poesia. Nesse sentido, a pendularidade muriliana entre poesia e crítica parece querer ser muito mais poética que qualquer outra coisa. No entanto, a precedência da poesia não exclui a crítica – a autocrítica, a crítica de arte. Ocorre que a poesia parece a Murilo muito mais competente do ponto de vista da análise do mundo e do próprio texto. Daí, aforismos como o seguinte, em que a atividade da poesia subjuga a crítica sem, contudo, excluí-la, numa codependência que é criadora porque avança:

567

Sempre, em todosos tempos, a poesia corrigiu a crítica.
(MENDES, 1994, p.872).

Já os pongeanos *Méthodes* apresentam-se por meio do fragmento, libérrimo, aparentado ao diário (sob suas tantas faces: poético, de viagem,), retomado e refeito ali mesmo, tendendo relativamente a uma maior extensão – e é bom que não nos esqueçamos dos outros textos não fragmentados, pelo contrário (conferências e entrevista). É que os dois autores trabalham sempre com o estatuto movediço dos gêneros aos quais se dedicam. A reflexão informada (e não encarcerada) nas páginas do diário está submetida à vivência do sujeito, em movimento, numa viagem que é textual e criativa, como podemos observar num dos registros de “*My Creative method*”:

Et faut-il pour cela — on pourrait le croire — qu’ils soient plus abstraits que concrets ? Voilà la question. ... (Complètement abruti par la visite du préfet, je n’ai pu pousser plus loin...)

Sidi-Madani, lundi 29 décembre 1947.

(Aujourd'hui, c'est le défaut de courrier et notre inquiétude consécutive qui m'ont empêché... J'ai décidé alors de téléphoner par radio à Paris, et maintenant, ça va !)

C'est sont donc des descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire que je prétends de formuler [...] (PONGE, 1999, p.521).

A continuidade fracionada se inscreve no texto por meio de inserções e da fragmentação da prática em dias diversos. Essas lacunas aparecem, em algumas ocasiões, como ponte para a criação quando, ainda se valendo dos parênteses, há indicações de problemas que aparentemente deveriam ser resolvidos posteriormente pelo sujeito no próprio no texto. Mas essas notas, digamos assim, ali estão como num duplo movimento: apontar a sua incompletude, típica do gênero, e solicitar indiretamente seu desenvolvimento. Isso se dá com colocações do tipo: « *(Point à développer.)* » ou « *(Traiter ici à fond la question vocabulaire.)* » (PONGE, 1999, p.521). Além disso, vale lembrar outros recursos tipográficos que aparecem não só em “*My creative method*”, mas ainda em « *Pochades en prose* » e talvez menos em « *Le porte-plume d'Alger* »: o isolamento de palavras ou frases no branco da página, entre o registro de um dia e outro; a utilização de listas; o uso de destaques; a quebra da continuidade dos parágrafos em listas.

Vejamos que no caso de « *Pochades en prose* », seus fragmentos tanto apresentam os métodos pongianos quanto servem de *corpus* para aplicar-lhes os conceitos. Portanto, quando a indistinção entre o discurso da poesia e o discurso da crítica da poesia não se dá de modo completo, o que se tem em Ponge é mesmo essa oscilação em direção a múltiplos e diversos pólos da poesia e de sua crítica. Por entre a multiplicidade dos registros da viagem à Argélia entre dezembro de 1947 e janeiro de 1948, essas oscilações ocorrem ao passo que as formulações que lhe caracterizam a obra vão sendo postas em funcionamento:

Samedi 13 décembre 1947. En mer, 7 heures.

Modestie dans la façon dont la terre se quitte ; et d'abord comme on aboutit à quai à Port-Vendres... Côté opérétique de la chose.

L'appréhension à bord : appréhension des rampes, des bastingages.

D'une autre sorte d'appréhension...

Les objets du bord la nuit : cordages, poulies, canots et radeaux de sauvetage, bouées, ceintures ; le gouvernail.

La dunette.

Balancement du ciel, et celui du fanal du grand mât.

La mer par houle légère.

Le réveil la nuit.

Au matin l'orage à l'arrière.

Comment il est agréable de se trouver au milieu des éléments nébuleux et mouvants, de l'informe et mystérieuse beauté des remous (couleurs, formes, phosphorescence, etc.). Les nuages, les vagues.

Que les bords mêmes (Pyrénées orientales) apparaissent comme des masses, d'une autre matière mais également informe, en mouvement.

La mer l'hiver.

Les dangers.

Que les objets évoquant le risque sont les plus apparents à bord.

De nuit sur le pont des navires, c'est une immémoriale cérémonie...

(PONGE, 1999, p.538-539).

Em Ponge, o fragmento é signo da prática diária, apresentando-se como o esboço do dia, forjado na prosa poética. Ele depende da insuficiência da linguagem, da sua infalibilidade, do porvir do texto.

Vous me direz qu'il ne s'agit là que d'une sorte d'écrits, mais qu'enfin il doit bien m'arriver parfois d'être content d'une expression et de la préférer comme définitive, infaillible, bien trouvée, irrécusable, comme une sorte d'oracle.

Oui, certes, c'est à cela chaque fois que je tends – et il m'arrive parfois de croire y atteindre. Mais ce qui est merveilleux alors, c'est qu'une telle expression – sorte d'oracle, de maxime ou de proverbe – peut être dite de n'importe qu'elle façon : hurlée, murmurée, accélérée, ralentie, affirmé, posée interrogativement, voire même (Lautréamont l'a montré) retournée : elle n'y perde rien. C'est qu'en effet elle signifie tout et rien ; c'est une lapalissade et c'est un énigme. (PONGE, 1999, p.646, grifo do autor).

A confiança na ambiguidade do oracular é o que também orienta Francis Ponge. A sua escrita considera o próprio caminho como obra, daí o conceito de erro esfalfar-se nas múltiplas variações de trechos e pensamentos. O testamento pongiano inscrito nos *Méthodes* é muito mais uma doação: dos diversos caminhos da criação, da leitura da obra, da sua abertura e consideração com o leitor e com as coisas que nos cercam, às quais esses fragmentos dão voz. As frases pongianas, na descontinuidade, suspensas no vazio, “[...] em razão de uma decomposição sutil de suas ligações são imensamente afirmativas. Há nisso antes de mais nada o próprio gosto do autor: ele deseja deixar atrás de si ‘provérbios’. Provérbios, quer dizer, frases carregadas de sentido já petrificadas e cujo poder de afirmação é tal que toda uma sociedade os retoma por conta própria.” (SARTRE, 2005, p.253, grifo do autor). Por isso, a crítica que se imprime nesses escritos é legítima porque se está dando voz a objetos discursivos cuja vida será autônoma. No entanto, enquanto olham para si, nunca se desprendem do poético, da invenção, do giro criativo, da criação de um novo jargão. O seu caráter é multifacetado, o que permite, aliás, que o uso desses textos seja

múltiplo. Disso decorre, nas palavras da própria crítica pongiana, que não há melhor comentador de Francis Ponge que Francis Ponge.

O ponto mais importante da questão do fragmento, no entanto, é o fato de que ele pressupõe dois modos intrinsecamente relacionados de conceber essas obras: tecido e o movimento. No primeiro caso, se por um lado existe a aparente falta de cuidado nessa fragmentação, como se estivéssemos tratando com pedaços aleatórios de textos contidos em séries e publicados sob determinada rubrica; com um olhar mais atento, é patente o quanto essa ideia é enganosa, já que é necessário observar as obras de Murilo e Ponge, *O discípulo de Emaús* e *Méthodes* aí incluídos (desenvolvendo os fundamentos), enquanto um grande tecido composto de múltiplas variações. Estas, fincadas na oscilação entre prosa e poesia, impulso poético e impulso crítico. Ora, para que o tecido se faça, é necessário um movimento que não é perceptível *a priori* ou quando observada isoladamente uma ou outra coletânea. Esse conceito de movimento está conectado ao de variação e ao de criação, pois depende da mudança estrutural, de tom, de inflexão, dos escritos (que é em si mesma uma forma de movimentação), bem como do seu rearranjo constante, o que constitui um ato criativo por excelência. Além de mostrarem (visualmente) os vãos de que vão se compondo, os fragmentos em Murilo e Ponge tem um viés crítico tanto porque permitem serem lidos uns pelos outros quanto porque estão abertos a uma recomposição criativa. A fragmentação, nesse sentido, é um princípio cosmogônico que nos permite ler o Murilo dos anos 1970 com os olhos daquele de *O discípulo de Emaús*; bem como nos permite ver, no Ponge do *Le parti pris des choses*, publicado em 1940, num movimento reversível, aquele do « *Le verre d'eau* » ou da « *Tentative orale* ». Essas possibilidades de leitura só se completam porque é tal a condição linguística dessas obras, não porque lhes falta alguma coisa.

Interessante é notar que o processo do texto muriliano trabalha sempre com a noção de conjunto, retomando a ideia contida no aforismo 179 de *O Discípulo de Emaús*:

179

Um pintor pinta até o fim de sua vida um único quadro, um poeta escreve um único poema, et. O homem sempre disse a mesma coisa desde o princípio.
(MENDES, 1994, p.832).

Nesse sentido, é que se pode dizer que a obra muriliana funciona como uma variação de grandes temas que vão sutilmente se movimentando por formas diferentes, passando ao longo do tempo. A ideia de fragmento, portanto, menor ou maior, pode ser estendida em Murilo Mendes à noção de fracionamento, de divisão da obra completa em olhares singulares direcionados ao mundo.

O que faz sobressair o desejo muriliano de que seus poemas fossem vistos como “estudos que outros deveriam continuar”.

Do ponto de vista estrutural, as próprias chaves de leitura que os textos de *O discípulo de Emaús* e *Méthodes* oferecem ao leitor são indicativas de um estado natural de inacabamento. Na verdade, movimento e criação do tecido dão-se no inacabamento. Mas, vejamos que se trata de uma necessidade de criação que contempla os próprios textos e os de outros. Em determinados momentos, o olhar se vira sobre a obra de Murilo e Ponge, em outros os fragmentos dedicam-se a aspectos gerais da vida, da arte e da cultura. Em outros, ainda, trata-se de observar a obra de Ismael Nery e Hölderlin ou o modo como se lê Lautréamont e Rimbaud. Nesse caso, a crítica poética olha para o outro e acaba absorvendo suas condutas.

No caso de Murilo, pelo questionamento da instituição do autor, bem como da incorporação da parataxe, por exemplo, o que nos leva ao fato de que “[...] o retrato do poeta se compõe, em grande parte, das opiniões que transmite acerca dos escritores, músicos e artistas que admira.” (LUCAS, 2001, p.68). O que faz com que a leitura apareça como o paradigma para a análise do próprio eu-lírico:

463

A leitura deve-nos ler, tanto quanto ser lida.
(MENDES, 1994, p.862).

A noção que se desprende do eu-lírico aforista de Murilo Mendes é a do intelectual crítico, pleno de leituras. Ela não se desliga da persona nascida do entrecruzamento de eu-civil e eu-poético, já que o biográfico invade a própria obra e se ficionaliza. Então, as fronteiras entre o poeta e o crítico, o autor e o amigo, são extremamente relativizadas, contribuindo ainda mais para a quebra de divisões entre um e outro desses pares. Nesses meandros, vamos nos aprofundar no próximo capítulo.

No caso de Ponge, a leitura do outro vem pela crítica direta à tradição francesa, numa atitude que é de adesão-negação. Todavia, a crítica efetuada por Francis Ponge dobra-se muito mais sobre a própria obra no sentido de explicitar-lhe o funcionamento (ao contrário de Murilo), donde a noção de maquinaria incessante é fundamental. Tal processo não exclui uma ficionalização que tem ares quase que revoltosos, e que se acrescentam à indignação com determinadas leituras da crítica em relação àquilo que escreveu. Nesse sentido, a ficionalização da voz pongiana se dá pela recusa do título de poeta: “No dia em que quiserem admitir como sincera e *verdadeira* a declaração que faço a todo instante, de que não me quero poeta, que *utilizo* o magma poético, mas para me desembaraçar

dele, [...], / me darão prazer, / economizarão muita discussão ociosa a meu respeito etc.” (PONGE, 1997, p.54). Vejamos que a negação do ser poeta nunca é de todo firme, às vezes Ponge chega a aceitá-la, alegando falta de termo melhor – numa mostra flagrante de vontade de renovação. Aliás, recusar-se poeta equivale a invocar a todo momento, num movimento contrário, toda a ideia por séculos estabelecida do conceito de poeta e daqueles que concebemos por poeta. A negação do termo depende do negado e, nesse sentido, Ponge é ficcional porque joga com as institucionalizações. Em *Méthodes*, vemos a voz pongiana a todo momento questionando a autoridade do poeta de modo irônico, transformando uma conferência em objeto, trazendo a poesia a um patamar alcançável por todos. Nesses textos, observamos também como o eu-civil está implicado pelo olhar, pelas inserções cotidianas de uma experiência da poesia que é diária e que, portanto, acaba imiscuindo e ficcionalizando parcelas biográficas. O processo todo é crítico sem deixar de ser poético, nos foros de uma quase que total desestruturação daquela literatura francesa que se conhecia. O desejo é o da criação de uma nova linguagem que é inclusiva. Como diria, João Alexandre Barbosa (2002, p.243-244), “[é] como se, entre o teórico e o poeta, o pequeno intervalo fosse eliminado pela própria linguagem que o nomeia normalmente. Nem o poeta é um teórico, nem o teórico é um poeta porque nenhum dos dois está configurado antes do próprio movimento que é a linguagem com que são identificados.”

Murilo e Ponge, enfim, dobram-se sobre suas obras num movimento pendular entre poesia e crítica que envolve a criação com base em grande medida no fragmento, cujo brilho reside tanto na vontade de verdade e na assertividade quanto na monumentalização e na variação. A bandeira parece ser mesmo a do oráculo com suas ambiguidades e do conseqüente embate corporal com a linguagem. Esses polos perfazem um caminho orobórico (contínuo, presente também na noção de retorno do verso e na da dança) porque o “corpo é também um oráculo” (MENDES, 1994, p.827), porque é preciso “fixar a pena na ponta dos dedos, e tudo que experimentamos chegue a ela e que ela o formule” (PONGE, 1999, p.551-552) e apostar no imprevisível da palavra. No limite, o testamento é a um só tempo o inventário, a análise dos bens, e o próprio bem que se oferta.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. A poesia em 1930. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.37-57.

BARBOSA, J. A. O murmúrio da poesia. In: _____. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.241-247.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LUCAS, F. **Murilo Mendes: poeta e prosador**. São Paulo: EDUC, 2001.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, J. G. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Antologia poética**. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana, 1976. p.xi-xxii.

PONGE, F. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade, 453). v.1.

_____. **Métodos**. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SARTRE, J. -P. O homem e as coisas. In:_____. **Situações I**: crítica literária. São Paulo: Cosac&Naify, 2005. p.231-266.

PROSA E TRAGÉDIA: O REALISMO DE FLAUBERT EM *MADAME BOVARY*

Raphael Borgato
D-PG-FCLAr/UNESP, FAPESP
r.borgato@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas (FCLAr/UNESP)

1. Bovarismo e moralismo

Andrea Saad Hossne (2000) refere-se ao conceito de bovarismo tal qual este foi pensado por Jules de Gaultier (2006) em sua leitura de **Madame Bovary**: o bovarista é aquele que vive em função de ser outro que na realidade não é. Construção não apenas de uma identidade, mas de toda uma concepção ilusória acerca dos fatos concretos do entorno, o bovarismo é o fio condutor da narrativa do célebre romance de Gustave Flaubert. Soa como ironia o fato de o autor francês ter se valido de um culto à ilusão para construir um enredo que se pretende realista – e que é tomado pela crítica como ponto alto do Realismo oitocentista –, no entanto, é justamente nessa ironia que reside a essência de **Madame Bovary**.

Sem o caráter ilusório, estaríamos condenados a interpretar o romance sob a argumentação de Ernest Pinard em seu processo contra Flaubert e a *Revue de Paris*, responsável pela publicação do romance, fosse para corroborar sua leitura ou adotar um juízo oposto ao seu. Pinard atenta para a imoralidade expressa no adultério que não é condenado socialmente e para a falta de punição da mulher que deveria ter sido tratada como criminosa, por afrontar a mais importante instituição burguesa, visto que a protagonista decide se suicidar e sua traição conjugal não é descoberta antes de sua morte:

Afirmo que o romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral. Sem dúvida a sra. Bovary morre envenenada; ela sofreu muito, é verdade; mas morre na hora e no dia exatos, não porque é adúltera, mas porque o quis; morre com todo o prestígio de sua juventude e de sua beleza; morre após ter tido dois amantes, deixando um marido que a ama, que a adora, que encontrará o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon, que lerá as cartas de uma mulher duas vezes adúltera e que, depois disso, ama-la-á ainda mais além do túmulo. Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. [...] se em todo o livro não houver uma única ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja aviltado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral. (PINARD apud. SITI, 2009, p. 212)

Para o promotor, autor e editor deveriam ser condenados pelo desrespeito à moralidade vigente.

Segundo tal leitura, portanto, pode-se considerar Emma Bovary uma personagem sediciosa, que atenta conscientemente contra a ordem social; a protagonista seria então alguém que se lança a um conflito em busca da afirmação de sua liberdade individual diante da força objetiva que tenta privá-la de determinadas escolhas. O ato de Emma Bovary, segundo Pinard, é perigoso; sua impunidade, um convite a que outras mulheres decidam seguir seu exemplo.

A obra literária poderia ter uma influência nefasta sobre leitoras não iniciadas em uma questão essencial do romance: seu caráter ficcional, cuja impressão de veracidade se dá pelo bom cumprimento das regras de verossimilhança, as quais devem ser reconhecidas pelo bom leitor, que não ignora o contrato tácito de suspensão momentânea da realidade durante o ato de leitura.

A argumentação de Pinard faz parte de uma tradição segundo a qual a leitura de romances é uma atividade intrinsecamente arriscada. Marthe Robert, em **Romance das origens, origens do romance** atenta para a desconfiança com que o gênero era recebido nos séculos XVII e XVIII. O romance era visto então como falso, “[...] fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto” (ROBERT, 2007, p. 12).

Gênero corruptor, o romance começou a adquirir o estatuto de arte séria a partir de sua forma moralista, presente nos autores do puritanismo inglês setecentista. Referimo-nos especialmente a Samuel Richardson, cujas obras **Pamela** e **Clarissa** se mostraram determinantes na composição do imaginário da mulher virtuosa, devotada à vida doméstica, casta e fiel a seus princípios, que não são nada mais do que uma extensão do ideário religioso. Ian Watt (2010) destaca Richardson como o criador de uma sensibilidade feminina moderna e ressalta seu sucesso junto ao público feminino, devido à sua atuação como vinculador de um discurso caro à configuração de mundo da burguesia incipiente.

As protagonistas de Richardson seriam certamente um exemplo para Pinard, afinal, em sua concepção, já que o romance existia e subsistia enquanto forma artística relevante, caberia ao gênero uma função pedagógica, direcionada especialmente a seu principal público leitor: as mulheres. Enquanto o homem se dedicava à vida pública, à mulher burguesa cabia o papel doméstico. Como a maioria do trabalho da casa daqueles com alguma posse era feito por empregados, restava muito tempo a ser dedicado ao ócio. A leitura de ficção estava inserida nesse contexto, e a ascensão dos folhetins se relacionava com o direcionamento do romance ao público feminino. Portanto, a tradição segundo a qual a leitura de romances constituía um ato arriscado carrega consigo o preconceito misógino fortemente presente no processo formador da sociedade

burguesa.

O romance deveria representar a santa, a incorruptível, a figura idealizada da zeladora do lar, do receptáculo dos herdeiros que carregarão o sobrenome do pai – esse é o pressuposto de Pinard. Uma vez que o autor decide representar uma *outsider*, esta deve ser punida de maneira exemplar, para que não haja dúvidas quanto à imoralidade de seu ato. Como não é isso o que Flaubert faz, ele deve ser condenado. O raciocínio do promotor deixa de considerar uma questão essencial para a compreensão do romance: o automatismo da ação de Emma Bovary.

2. Bovarismo e automatismo

Dissemos que, se desconsiderarmos o bovarismo, estaríamos condenados à leitura de Pinard, fosse para confirma-la ou confrontá-la. A antítese de sua interpretação seria considerar Emma Bovary como uma heroína que, por meio da única possibilidade de que dispõe, contesta o papel da mulher no seio de uma sociedade estratificada e imutável. A protagonista seria então uma espécie de proto-feminista, uma personagem trágica em busca da afirmação de uma ética orgânica que se opõe à ética artificial da configuração de mundo burguesa. Ela não seria, portanto, uma imoral, mas alguém consciente da verdadeira moralidade, que se manifesta no conflito com a verdadeira imoralidade, que seria a organização social. O adultério atuaria como fio condutor dessa percepção objetiva, o gatilho do processo trágico que conduziria o leitor à compreensão das contradições de uma sociedade fechada. Talvez essa leitura esteja contida nas entrelinhas do argumento de Pinard: não se pode permitir um romance como **Madame Bovary** porque este seria a revelação de uma contradição insolúvel do modo de vida burguês e a contestação de tal contradição seria a contestação dos pilares fundamentais que estruturam essa sociedade.

Parece tentador seguir tal linha de raciocínio, enxergar uma força moral trágica na protagonista flaubertiana, vê-la como um mito moderno da resistência feminina às imposições do poder masculino. Porém, como frisamos no primeiro parágrafo, é impossível interpretar o todo do romance sem levar em consideração a força do bovarismo, da ilusão que faz frente às ações e assim ajuda a compor a realidade.

Emma Bovary é uma leitora, e isso, acima de tudo, não pode ser deixado de lado. A protagonista é uma versão irônica de Flaubert para a leitora que se deixa envolver pelos enredos folhetinescos a ponto de ter sua percepção da realidade completamente alterada. Suas atitudes, a negação do casamento, da maternidade, da monotonia da existência doméstica, e sua entrega aos relacionamentos adúlteros, em busca de paixão, felicidade e embriaguez são resultado direto do imaginário moldado na juventude no convento. Os ataques de histeria após cada frustração, como

no momento em que percebe que o baile de Vaubyessard foi somente um instante fugaz e o fim do relacionamento com Rodolphe, constituem o retorno à realidade e a demonstração de sua recusa em encará-la. A histeria banaliza a transgressão de Emma Bovary, demonstra sua fraqueza, sua proximidade indissociável do que era considerado, na época, próprio do gênero feminino. Sobre o assunto, Maria Rita Kehl, em **Deslocamentos do feminino**, refere-se ao fato de que toda mulher em transição para a modernidade seria uma bovarista e também que a histérica é “[...] a figura mais representativa da relação entre mulher e feminilidade, do final do século passado [XIX] até pelo menos a primeira metade deste século [XX]” (KEHL, 1998, p. 313). A autora ressalta que essa prevalência da figura da mulher histérica decorre da impossibilidade, tanto da realização individual quanto do cumprimento de uma demanda fálica que é dirigida aos homens, sempre incapazes de satisfazer tal demanda, ou seja, de dar algum senso de completude à mulher. Parece-nos óbvia a fonte de insatisfação da qual fala Kehl: os homens se dedicam à vida pública, as mulheres são um símbolo da instituição familiar sem o qual eles não podem trazer ao mundo seus descendentes; as mulheres existem apenas na sombra do marido, mas a existência dos homens se dá além do ambiente doméstico. Se para as protagonistas de Richardson a condição do encarceramento era não apenas aceitável como desejável, para a mulher oitocentista essa condenação ao claustro é a fonte do que a psicanálise define como uma patologia.

Flaubert não edifica sua personagem, não a conduz a uma percepção consciente de sua condição, a uma busca pelo rompimento do claustro do apagamento mediado pela existência doméstica. Pelo contrário, o autor a retrata como um ser infantil entregue plenamente a uma existência reificada. Talvez se Pinard tivesse se atentado para esse fato perceberia que o acusado não apresentava exatamente uma mulher sediciosa, um exemplo perigoso às leitoras que o promotor considerava suscetíveis à influência das páginas ficcionais. Se há alguma transgressão no romance de Flaubert, esta se configura por meio da representação do próprio meio social, representação esta que desvela as contradições subjacentes a um sistema aparentemente tão estável. Pinard deveria ter baseado sua acusação no fato de que, ao apresentar o tolo e o imaturo da vida burguesa, Flaubert configura o processo trágico do próprio sistema, ao trazer nas páginas de seu célebre romance uma espécie de implosão que, apesar de parecer inevitável, nunca chega a se concretizar, tal o caráter fechado dessa configuração de mundo.

Vale dizer que o tolo e o imaturo não estão representados unicamente na figura da protagonista. Todas as personagens do romance são permeadas por tais características, desde Charles Bovary até o farmacêutico Homais, uma caricatura de homem do século XIX, passando pelos amantes Rodolphe e Léon e pelo comerciante Lhereux, este último arquétipo de burguês em toda a sua hipocrisia e calculismo. Toda a representação do elemento social, portanto, é parte da

configuração de um processo trágico que não se refere exatamente ao indivíduo, mas ao próprio organismo formado pela existência coletiva.

Erich Auerbach (2009) foi o primeiro a realçar o caráter anti-trágico da composição individual de Emma Bovary. O autor de **Mimesis** referiu-se justamente à imaturidade da personagem, à sua incapacidade de compreender o contexto em que se insere e, conseqüentemente, de atuar sobre ele de maneira consciente. Emma é envolvida pela força social, maior do que ela, e jamais consegue transpô-la, como seria de se esperar do herói trágico tradicional. Franco Moretti (2006) parte de premissa semelhante, dando destaque ao modo como a composição flaubertiana constitui o ápice do realismo moderno por levar a cabo o projeto de esvaziamento da figura do indivíduo, tão caro à literatura romântica.

Reificação e utilitarismo são as marcas principais da ação em **Madame Bovary**, os elementos que dão forma à imagem da realidade que corresponde ao mundo da prosa, completamente afastada de ímpetos poéticos, da forma como Hegel denominou o conceito de prosa do mundo, ou seja, aquele que se relaciona com o mundo burocratizado e institucionalizado da sociedade burguesa, sem espaço para a amplitude épica ou a dissolução trágica. No entanto, podemos notar que a implosão representada no destino de Emma Bovary está próximo de uma dissolução, apesar de esta não se concretizar e de a realidade se reajustar após a morte da protagonista (se é que podemos afirmar que em algum momento esta chegou a causar alguma crise). O único esfacelamento em **Madame Bovary** é o da vida doméstica do casal pequeno-burguês, e é justamente no âmbito do lar que se encontra a possibilidade do trágico, porém não o trágico da afirmação da força do indivíduo contra o poder objetivo de um destino abstrato ou de um construto ético, mas o do esfacelamento de um símbolo sob o qual se assenta o ideário burguês.

Jean Pierre-Vernant (1999) e Charles Segal (1986) abordaram a questão do trágico como conceito referente ao elemento social já em sua manifestação na Grécia Antiga. O primeiro atenta para a tragédia como forma artística de composição do debate jurídico, visto que os dramas colocavam em cena os mitos em torno dos quais essa sociedade se construiu sob o viés da vida na *polis*, da ética do cidadão em sua convivência com a unidade coletiva. Para Vernant, então, a Tragédia Grega tinha um caráter formador, não necessariamente pedagógico (como propunham os romancistas ingleses do século XVIII e leitores moralistas, como o promotor Pinard), mas de construção de uma identidade social, de um imaginário coletivo. Notamos este juízo em sua comparação entre o drama trágico e a composição de uma espécie de ordem jurídica grega:

Os gregos não têm a ideia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente. Para eles há como que graus de direito. Num

pólo, o direito se apoia na autoridade de fato, na coerção; no outro, põe em jogo potências sagradas: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais que dizem respeito à responsabilidade do homem [...] A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (VERNANT, 1999, p. 3).

O estudioso ressalta que a tragédia é algo muito diferente de um debate jurídico, no entanto, ao mesmo tempo a coloca como representação estética do jogo de forças que compõe a ideia de direito tal qual esta era formulada pela sociedade onde surgiu a forma artística em questão.

Segal, por sua vez, refere-se ao sentido latente e obscuro da tragédia, tanto para os gregos, no sentido em que desvelava o lado obscuro dessa sociedade que baseava sua existência em fatores aparentemente racionais, quanto para a interpretação das peças empreendidas pelos leitores tardios das sociedades modernas. Para o crítico, o drama é, ao mesmo tempo, uma revelação de padrões ocultos ainda não enfrentados pela consciência coletiva de uma base social aparentemente estabelecida e, por meio das dimensões obscuras da civilização grega postas em cena na experiência trágica, o canal que torna possível ao homem moderno confrontar o que há sob o subsolo da existência permeada por uma cultura altamente racionalizada, dessacralizada e tecnológica (SEGAL, 1986, p. 23). Sua concepção, aliás, é muito semelhante àquela que Auerbach tem de **Madame Bovary**:

Para Flaubert, peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entretantes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que **o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão**. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco; mas, na concreção da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado (como no nosso exemplo) quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma **ameaça oculta: é um tempo que com sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como um explosivo** (AUERBACH, 2009, p. 440).

O explosivo ao qual o crítico se refere é o que podemos chamar de manifestação do trágico internamente ao organismo social, não como o resultado do conflito empreendido por um ato de transgressão. Talvez esta seja a possibilidade trágica na realidade marcada pela prosa do mundo. O bovarismo constitui, então, uma tentativa quase inconsciente de fuga, o apego a uma ilusão que de certa maneira corresponde a uma negação do instituído. A representação de personagens automatizadas é, ao mesmo tempo, a negação do trágico e sua concretização, a única possibilidade em meio à reificação dominante no universo do romance.

Esta seria, portanto, a questão essencial da forma do romance de Flaubert. A suposta imoralidade de Emma, apontada por Pinard, mostra-se apenas a figuração de um panorama que se formula como pano de fundo e no movimento do trágico como manifestação das contradições sociais se revela o ponto fulcral da narrativa.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. Na mansão de La Mole. In: _____. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Garnier Flammarion, 2006.

_____. **Madame Bovary**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

GAULTIER, J. **Le bovarysme**. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Estética**: a poesia. Trad. A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HOSSNE, A. S. **Bovarismo e romance**: *Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MORETTI, F. **The way of the world**. London: Verso, 1987.

_____. Serious Century. In: _____. **The novel**: volume 1: History, geography, and culture. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 364-400.

RICHARDSON, S. **Clarissa**, or the history of a young lady. New York: AMS, 1990.

_____. **Pamela**. Middlesex: Penguin Books, 1980.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEGAL, C. **Interpreting Greek Tragedy**: Myth, Poetry, Text. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, F. (org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga: I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WATT, I. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

A CONJUNÇÃO DE MÉTODOS MORFOLÓGICOS NA RECONSTRUÇÃO DE SENTIDOS EM “CONNLA AND THE FAIRY MAIDEN”

Raquel de Vasconcellos Cantarelli
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
kel.cantarelli@bol.com.br

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (FCLAr/UNESP)

Realizaremos a análise morfológica e sociocultural de “Connla and The Fairy Maiden”, uma narrativa da tradição oral irlandesa, registrada no século XII, na coletânea *Lebar na nUidre*, de autoria de três monges-escritas. Acredita-se que esse conto tenha começado a tomar forma já no século II, uma vez que oferece uma explicação para o desaparecimento de uma personalidade histórica, o príncipe Connla, que deveria ter sucedido ao reinado de Conn (123-157 d.C.) como o Grande Rei da Irlanda (JACOBS, 1892, p. 1-4; 243-245).

Esse conto mostra-se particularmente ambíguo quanto à delimitação das esferas de ação das personagens, trazendo problemas para a compreensão de seu significado como um todo. Segundo Barthes (2011, p. 47), a instância das personagens torna-se compreensível apenas no nível da narração, ou seja, em sua explicitação pelo texto. Os atributos, ações e objetivos de um ator mostram-se coerentes na medida em que estejam em conformidade com os dos demais atores ou oponham-se a eles. Portanto, se isso não ficar claro na narração, onde os atores encontram sua significação última, é inevitável que haja problemas para o entendimento da obra.

A questão é que a textualização dessa narrativa privilegia o ponto de vista do rei Conn, induzindo-nos a compartilhar de suas percepções sobre sua adversária, a fada-donzela. O campo semântico utilizado para sua representação afeta o entendimento do leitor sobre sua delimitação como actante, bem como a das outras personagens envolvidas.

Portanto, nosso objetivo é obter uma classificação precisa das personagens e suas respectivas esferas de ação, tendo como foco a personagem feminina da fada-donzela. A partir disso, poderemos proceder à análise sociocultural, segundo a qual identificaremos tanto os elementos pagãos como as inserções cristãs e suas consequências para o significado da obra.

Para que isso seja possível, empreenderemos um estudo a partir das próprias perspectivas do rei Conn e a da fada-donzela, utilizando a metodologia de Bremond (2011, p. 114-41). Essa análise contribuirá para uma percepção amplificada e mais objetiva do desenvolvimento de suas ações, de

modo a evitarmos erros de julgamento gerados pela parcialidade com que o narrador trata suas personagens. Com isso, teremos obtido dados suficientes para proceder à análise morfológica de Propp (2006) e, a seguir, à análise das tradições celtas.

Assim, esperamos realizar uma leitura crítica desse conto, refazendo o percurso entre seus níveis narrativos, de modo a contextualizar sistematicamente tanto suas correlações linguísticas como culturais. Desse modo, pretendemos que sentidos perdidos sejam recuperados e que significados que pareciam evidentes, possam ser reinterpretados, cumprindo com a seguinte prescrição:

Compreender uma narrativa, não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos horizontais do ‘fio’ narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro” (BARTHES, 2011, p. 27).

Análises estruturais e sociocultural de “Connla and the Fairy Maiden” (JACOBS, 1892, p. 1-4)

Iniciando nossas análises pelo método de Bremond (2011), observaremos as ações do rei Conn e da fada-donzela, considerando suas próprias perspectivas. Desse modo, demonstraremos que a fada-donzela, embora retratada na narração como a antagonista do conto, na verdade possui traços implícitos, observados apenas a partir da estrutura da narrativa, que caracterizam o herói do conto. A seguir, realizaremos uma análise morfológica pela metodologia de Propp (2006), a fim de validar a classificação da fada-donzela enquanto heroína, delimitando de modo mais restrito sua esfera de ação e os sentidos das funções que compõem o conto. Por último, será realizada uma análise sociocultural, contextualizando as situações representadas e explorando o problema da interferência de elementos cristãos no registro escrito do conto. Sendo essa uma narrativa bastante curta, abaixo apresentamos um resumo para que se compreenda melhor sua textualização.

Método das perspectivas das personagens (Bremond, 2011)

Realizaremos a seguir uma comparação entre as ações das duas personagens antagônicas: o rei e a fada-donzela. O fio condutor da análise serão os processos de melhoramento e degradação sofridos pelo rei e pela moça.

Perspectiva do rei

A harmonia do reino de Conn é perturbada pela presença da donzela, que representa uma ameaça, causando um processo de degradação ao rei. Por sua percepção, a donzela ameaça a vida

do filho ao tentar convencê-lo a partir para o Reino das Fadas, caracterizando-se como uma malfeitoria. Portanto, torna-se seu dever protegê-lo, invocando seu druida: “[...]. Uma donzela invisível veio ao nosso encontro, e através de seu poder quis levar de mim meu filho muito querido e amado. Se você não me ajudar, ele será levado pelas artimanhas e feitiços femininos”¹²⁶ (JACOBS, 2005, p. 16). Aparentemente, o processo protetor, identificado como a magia do druida, é bem sucedido e o perigo é eliminado.

Entretanto, não é o que ocorre: a fada-donzela deixa a Connla uma maçã mágica, da qual o príncipe se alimenta em sua ausência, pretendendo retornar quando o momento for mais propício. Portanto, o processo de degradação persiste de forma dissimulada: trata-se de uma trapaça da donzela para sobrepujar o rei. Segundo Bremond (2011, p. 131), toda trapaça envolve uma dissimulação e uma simulação: a donzela dissimula o verdadeiro alcance de seu poder e simula sua derrota pelo druida, bem como a ruptura de sua relação com o príncipe. Seu objetivo é que seu adversário fique desarmado, inconsciente do perigo. Ao baixar a guarda, o rei coopera involuntariamente com a fada-donzela. O fato é que a estratégia funciona, já que o príncipe come a maçã, sem que ninguém o impeça de fazê-lo e, como resultado, ele se apaixona pela moça.

A fada-donzela retorna e o rei, novamente, apela para a magia do druida. Contudo, o druida falha e o processo protetor é interrompido. Dessa forma, na perspectiva do rei, a fada-donzela realiza seu malfeito: o príncipe parte com ela. O conto termina com uma situação de degradação completa para o rei: ele perde para sempre o filho, seu druida tem seu poder sobrepujado, o reino fica sem seu herdeiro e, finalmente, não se sabe o destino do príncipe, à mercê das artimanhas da moça.

Perspectiva da fada-donzela

O objetivo da fada-donzela é casar-se com Connla, levando-o para seu próprio reino, o que, para ela, constitui-se em uma melhoria a ser realizada. Por ela ser o agente ativo da realização do processo, este caracteriza-se como uma tarefa a ser cumprida (BREMOND, 2011, p. 123).

O rei reage contra suas ações, tornando-se seu adversário. A moça tem dois problemas a resolver: convencer o príncipe e eliminar o antagonismo do rei. Isso representa uma fase de degradação voluntária, a qual ela deve se submeter até que os problemas sejam solucionados. Sua estratégia é armar uma cilada: deixa que o rei acredite que a venceu. Enquanto isso, faz com que o

¹²⁶ Tradução do texto em inglês: “A maiden unseen has met us, and by her power would take from me my dear, my comely son. If thou help not, he will be taken from thy king by woman's wiles and witchery” (JACOBS, 1892 p. 2).

príncipe se renda a seus encantos por meio da maçã, sem que o rei se dê conta do perigo presente (BREMONT, 2011, 127; 133-36).

Na segunda tentativa, ela realiza o que deseja, obtendo a melhoria esperada. Ao permitir a partida do filho, o rei tem seu estatuto modificado: de adversário torna-se aliado, determinando o sucesso da negociação de forma definitiva (BREMONT, 2011, p. 129).

Observamos acima que a situação de dois agentes com interesses opostos, visando o mesmo objeto de desejo (a presença do príncipe), os transformam em adversários. Não se trata da oposição entre o bem e o mal, mas sim de cada personagem lutar por seus próprios interesses. Quanto a isso, o autor deixa clara a sua recusa em definir os atores do conto sob os rótulos de herói ou vilão, o que bem se aplica a essa narrativa em particular, já que tanto o rei quanto a fada-donzela apresentam suas próprias razões para agir como o fazem. No caso da donzela, isso ficará mais explícito por meio da análise morfológica de Propp, mais adiante.

O mais importante é que as ações da donzela puderam ser compreendidas de outra maneira, a partir da sistematização de sua conduta de forma separada de sua caracterização negativa feita pelo texto, ampliando nossa visão dessa personagem. A seguir, sua esfera de ação será melhor delimitada com a metodologia de Propp (2006). Vamos, então, colocar a donzela em seu devido lugar, como heroína do conto e verificar se o método proppiano se dobra a essa nova perspectiva.

Análise morfológica pela metodologia de Propp (2006): a donzela como heroína

Vamos realizar aqui uma releitura da personagem da fada-donzela, possibilitada pela análise anterior. Certas características explicitadas ao considerarmos a perspectiva da fada-donzela, tais como o cumprimento de uma tarefa, a posse do meio mágico e, principalmente, sua vitória final, apontam para sua delimitação na esfera de ação do herói, conforme a classificação de Propp (2006). Para validar essa hipótese, procederemos agora a uma análise mais detalhada dessa personagem, verificando de que modo suas ações ajustam-se às funções proppianas, as quais serão indicadas dentro de parênteses. A parte inicial do percurso da fada-donzela até sua chegada ao reino de Conn é omitida na narrativa, portanto, aplicaremos a lógica, aqui bastante óbvia, para preencher essa lacuna.

A fada-donzela habita o Reino das Fadas e deseja casar-se com o príncipe Connla (situação inicial). Entretanto, o noivo desejado encontra-se ausente (carência). Isso acarreta sua jornada em busca do noivo (partida caracterizada como busca). Ela possui uma maçã (meio mágico), que utilizará para seduzir o príncipe (tarefa difícil). A moça atravessa o mar em seu barco e chega ao

reino de Conn (deslocamento no espaço entre dois reinos). Ali ela confronta o rei e seu druida (combate com o antagonista) e, apesar de não os vencer definitivamente, a maçã (meio mágico) age a seu favor, encantando o príncipe. Segue-se um novo confronto contra o rei e seu druida e, dessa vez, ela vence (vitória). O druida tem seu poder subjugado (falso-herói é desmascarado). A fada-donzela prova seu valor ao príncipe e até mesmo ao rei, que consente na partida do filho (reconhecimento do herói). Dessa forma, ela obtém o que deseja (realização da tarefa difícil) e regressa ao Reino das Fadas com o noivo (regresso do herói e casamento).

Dessa forma, já obtivemos os dados necessários para uma nova caracterização da fada-donzela, definindo sua condição de heroína do conto de forma precisa, como proposto por Propp, com relação à esfera de ação do herói e até mesmo de acordo com uma sequência bastante precisa de suas funções. Esse resultado contribuirá, para a condução da análise sociocultural, a qual acabará por completar os sentidos subjacentes à narração.

Análise sociocultural das funções constituintes do conto

Elementos primitivos

Observaremos aqui as funções realizadas pela heroína a fim de detectarmos os elementos originados na tradição celta pagã.

A fada-donzela é uma habitante da Terra das Fadas, o Outro Mundo celta, habitado por toda sorte de seres espirituais, o qual se relaciona-se também ao Reino dos Mortos (EVANS-WENTZ, 1911, p. 332-57). A moça deseja unir-se ao príncipe, a quem o conto se refere como “Connla Cabelos de Fogo”. A cor de seus cabelos, remete a uma concepção solar da religião primitiva que, nos contos, caracteriza tudo o que tem conexão com o Outro Mundo. Além disso, ele é o único que pode ver a moça, que é invisível aos outros: essa é uma característica que se aplica, de modo geral, ao Reino dos Mortos nas culturas primitivas, uma vez que apenas os mortos podem ver outros mortos. Esses fatores indicam que a fada-donzela e o príncipe estão em condição de igualdade, pois pertencem ao mesmo mundo (PROPP, 2002, p. 73; 346-48).

A donzela possui uma maçã mágica que é dada a Connla. A maçã é tradicionalmente conhecida, tanto na tradição grega quanto na celta, como um elemento que permite o acesso ao Outro Mundo, com a diferença de que seria uma maçã de ouro ou prata (BLAMIRE, 2003, p. 335). No conto, embora a maçã tenha outras características, ela conserva a mesma finalidade: garantir a entrada do príncipe ao Outro Mundo, tornando-se um de seus habitantes. O fato de ele comer a maçã, reforça sua relação com os mortos e com o Outro Mundo, já que seres humanos não

devem comer alimentos daquele reino, sob a condição de permanecer nele para sempre (PROPP, 2002, p. 70).

Parece-nos, então, que, de alguma forma, os destinos dos noivos estão há muito entrelaçados, embora apenas a donzela tenha conhecimento disso. Ademais, ela diz a Connla que os seres da Terra das Fadas o aguardam, havendo ali uma coroa a sua espera. Isso demonstra que eles já reconhecem o rapaz como seu líder, esperando apenas que sua sina se cumpra. Agora a tarefa de levar Connla ao Outro Mundo ganha conotações mais profundas, como se isso já estivesse predeterminado e fosse a coisa certa a fazer.

Sendo assim, o final do conto nos parece bem mais promissor, uma vez que as promessas de amor, fartura e juventude eterna feitas a Connla pela fada-donzela não são apenas subterfúgios para seduzi-lo, como julgava o rei Conn, mas se constituem em verdade: todas as alegrias podem ser imputadas à vida do casal no Outro Mundo.

A cristianização da representação feminina em oposição às tradições celtas pagãs

O fato de esse conto ter sido registrado por monges-escritas, pode ter influenciado o modo pelo qual essa história é narrada, já que elementos advindos da religião cristã foram nele inseridos, modificando seus sentidos. Como mencionado na Introdução, o registro mais antigo dessa narrativa ocorre no século XII, embora não saibamos se foi esta a primeira vez em que a história foi escrita, ou se foi compilada de outras fontes. Além disso, lembramos que Jacobs (1892, p. 243-45) acredita que as primeiras versões dessa narrativa tenham começado a circular a partir do século II. Essa data é muito anterior ao período de cristianização da Irlanda, iniciado por volta do século V, o que comprova que as primeiras versões orais não poderiam conter a visão cristianizada que se apresenta na narrativa registrada. Não há como saber até que ponto tais modificações afetaram sua textualização, mas podemos refletir sobre algumas questões apresentadas a seguir.

Ao penetrar a Irlanda, o cristianismo passou a disseminar crenças que destituíssem os druidas do poder que exerciam sobre o povo, relacionando-os à bruxaria. O mesmo se deu em relação aos antigos deuses e deusas adorados pelo povo, tendo sido relegados à condição de demônios, bruxos e fadas (ELLIS, 2003, p. 79; 2007, p. 179).

Nesse conto, o druida tem aspectos demoníacos explícitos, já que a donzela diz que o poder de suas recitações vem do demônio (JACOBS, 1892, p.3). Contudo, ela mesma é representada com características malignas, utilizando-se de suas palavras para enganar o príncipe. Dessa forma, tanto o druida quanto a fada-donzela são colocados numa posição similar no conto, o que dificultaria

distinguir o papel de cada um enquanto actante, se considerássemos apenas seus atributos. Entretanto, a fada-donzela também profetiza que a “Lei” (a Igreja) livrará o país dos druidas (*Ibid.*). Nesse ponto, ela se coloca em uma posição de reconhecimento do poder da Igreja como sendo superior ao do druida e, por consequência, ao dela mesma. Ao mesmo tempo, também reconhece o mal que ambos representam para a Irlanda, que será salva pelo cristianismo. Além disso, ao prever o fim dos druidas, a fada-donzela demonstra que também é uma profetiza. Percebemos, portanto, uma conexão entre a fada-donzela e as sibilas, as quais utilizavam suas vozes tanto para profetizar como para seduzir e enganar os homens. Uma vez que a moça é invisível, sendo apenas ouvida, entendemos que sua voz torna-se ainda mais poderosa e ameaçadora: não há como não ser afetado pela força de suas palavras (WERNER, 1999, p. 95-108).

Considerando esse contexto, até mesmo a maçã do conto tem seu significado enfraquecido. Em vez de sua qualidade de auxiliar mágico ser explicitada, é representada como a causadora da desgraça do príncipe Connla. Se isso nos lembra de Eva, que leva Adão a comer “o fruto proibido”, não deve ser apenas uma coincidência nesse conto, considerando-se a forma como seu texto foi (re)trabalhado para servir aos dogmas do cristianismo, principalmente com relação à perniciosidade da mulher e sua voz.

Portanto, em um conto celta de forte tradição pagã, esse tipo de representação feminina, assim como a do druida, faz pouco sentido, ainda mais quando se trata de uma cultura que valorizava as mulheres, as quais possuíam não só propriedades como direitos políticos, e em que a classe druídica, constituída por homens e mulheres, desfrutava da veneração do povo e dos próprios governantes (ELLIS, 2003, P. 105-6; 262-3). O fato é que crenças pagãs e cristãs acabaram por coexistir no texto de forma desarmônica, causando ambiguidades e uma difusão em seus significados. Isso explicaria as dificuldades na interpretação das ações dos personagens e, principalmente, o apagamento da fada-donzela como a heroína do conto.

Conclusão

Verificamos por meio das análises de Bremond e Propp que nem sempre é fácil categorizar as funções, o papel dos personagens e suas respectivas esferas de ação. Nem sempre os diferentes métodos se prestam de forma exata ou infalível para a descrição da estrutura da obra.

Nesse conto em particular, a análise das perspectivas das personagens pelo método de Bremond contribuiu para que tivéssemos uma visão mais ampla de todas as circunstâncias envolvidas na construção dos personagens e suas ações. Isso nos permitiu levantar outras hipóteses, pouco óbvias ao considerarmos apenas o nível textual da narrativa. A partir desse novo olhar,

podemos utilizar os resultados para retomar a metodologia de Propp e suas funções, facilitando a reorganização de seus sentidos e implicações socioculturais.

Se tivéssemos permanecido apenas com um método, o resultado dessa sistematização seria, no mínimo, duvidoso. A generalidade com que Bremond analisa cada personagem e ações implicadas, torna difícil especificar cada actante e relacioná-lo a certas condutas características, já que ele descarta as hierarquias entre as personagens de um conto. Já a especificidade acentuada de Propp, acaba por ignorar possibilidades de condutas diferentes relacionadas a certas personagens, por delimitar demais o que seria próprio de cada uma, como se a criatividade do narrador fosse inerentemente restrita a certos padrões preestabelecidos. O que fizemos aqui foi adaptar ambas as metodologias de modo a obter uma descrição coerente da estrutura desse conto, embora admitamos que ainda há a necessidade de sistemas descritivos mais abrangentes e, ao mesmo tempo, flexíveis o bastante para permitir a exploração das singularidades de cada obra.

Apesar das dificuldades apresentadas, nosso objetivo foi alcançado ao definirmos com precisão a questão da heroína do conto, como se deu o desenvolvimento dessa personagem e seus atributos por trás das aparências do texto.

Ao complementar as análises estruturais com a de cunho sociocultural, não apenas pudemos interpretar os sentidos implícitos nas funções da narrativa, como também percebemos as transformações acarretadas por inserções de elementos cristãos. Com isso, verificamos que a narrativa foi alterada não apenas em sua superfície, mas passou a gerar novos significados em seu eixo paradigmático, que vieram a se chocar com os anteriores, de forma a obscurecer os sentidos da obra como um todo, principalmente no que diz respeito a sua representação feminina.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 19-62.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 114-141.

ELLIS, Peter Berresford. **Druidas**: el espíritu del mundo celta. Tradução de Javier A. Lopez. Madrid: Oberon, 2003. 347p.

_____. **The Celts**: a history. New York: Carroll & Graf Publishers, 2007. 235p.

EVANS-WENTZ, W.Y. **The fairy faith in Celtic countries**. Londres: H. Froude, 1911. p.332-57.

JACOBS, Joseph. **Celtic Fairy Tales**. London: D. Nutt, 1892, p. 1-4; 243-45. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/neu/celt/cft/index.htm>>. Acesso em 13/10/2014.

_____. **Contos de Fadas Celtas**. Tradução de Inês Lohbauer. São Paulo: Landy, 2005. p. 15-18.

PROPP, Vladimir I. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Abílio e Paulo Bezerra. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 471 p.

_____. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução de Jasna P. Sarhan. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 257 p.

WERNER, Marina. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

E.T.A. HOFFMANN E MACHADO DE ASSIS: AFINIDADES LITERÁRIAS

Ricardo Gomes da Silva
D-PG-FCLAr/UNESP, CAPES
rgomesdasilva@gmail.com

Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (FCLAr/UNESP)

Uma comparação inicial entre a literatura alemã e a brasileira do século XIX pode indicar que as distâncias se sobressaem às afinidades. De um lado, nomes como Goethe, Schiller, Hoffmann, os irmãos Schlegel e Grimm; de outro, uma literatura de pouco reconhecimento internacional. A vasta tradição filosófica e literária de um povo do velho continente *versus* os primeiros passos de uma nação que buscava ver-se independente dos colonizadores portugueses e tatear um fazer literário próprio.

Em **Frestas e Arestas: A prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil** (1999), ao estudar comparativamente a literatura do século XIX destes dois países Karin Volobuef nota diversas dissonâncias. Por exemplo, em relação à produção literária e o público, “enquanto os românticos alemães se entregavam a uma literatura intelectualizada” (VOLOBUEF, 1999, p.394) e nem um pouco afável, os brasileiros “preocupados sempre em agradar o seu público, [...] além de criarem tensão e suspense, recorreram a um estilo leve engraçado e cheio de pilhérias” (VOLOBUEF, 1999, p.394).

Entre outras nuances, Volobuef (1999, p.427) observa uma crucial, que se dá no âmbito do objetivo literário romântico de cada um dos países: enquanto no Brasil se preocupava com a *formação* e a valorização da nova nação; a atenção alemã estava voltada para um movimento de *transformação* e renovação literária.

Mesmo se tratando de literaturas de países tão diferentes, como nos demonstra Volobuef (1999), delas ainda podem ser deduzidas as tendências propulsionadas por duas obras de Goethe, pois enquanto o romantismo brasileiro, genericamente, se aproxima de **Os sofrimentos do jovem Werther** [1774] pela emotividade exagerada, o romantismo alemão, por sua vez, encontra par em **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister** [1795] pela ênfase dada ao desenvolvimento individual do herói. Pensadas por meio de matrizes de um mesmo escritor, as literaturas românticas do Brasil e da Alemanha parecem um pouco menos distantes (VOLOBUEF, 1999).

Expandido um pouco o escopo, nas bordas do romantismo, as literaturas do Brasil e Alemanha do século XIX, aparentemente estranhas em um primeiro momento demonstram muitas proximidades, à medida que se pode notar que “as tendências do romantismo brasileiro encontram um par não no romantismo alemão propriamente dito, mas em manifestações pré e pós-românticas” (VOLOBUEF, 1999, p.422). Ou seja, as diferenças se dão em razão a um descompasso e não devido à estranhezas absolutas. A proximidade a tendência sentimental de Werther, que se verá na literatura escrita no romantismo brasileiro, o faz se aproximar do pré-romantismo alemão (*Sturm und Drang*) e a nossa preocupação em valorizar a nova nação, por meio da descrição das belezas naturais do Brasil, fez com que a literatura daqui se alinhasse com *Biedermeier* e o realismo poético; ambas as tendências alemãs pós-românticas. Isto significa que o descompasso se dá, também, pois o Romantismo ocorre em épocas diferentes, no Brasil de 1835 a 1880, na Alemanha de 1797 a 1830.

Se entre o romantismo alemão e brasileiro as diferentes preocupações nacionais e épocas de vigência, em certa medida, geraram o descompasso dos movimentos; ao compararmos dois dos pontos mais altos da literatura alemã e brasileira do século XIX, curiosamente, podemos notar que eles apresentam grande proximidade, sem que a diferença econômica e política do público leitor, ou tradição literária local fosse fator determinante. Os pontos altos que nos referimos são as obras de Machado de Assis (1836-1908) e E.T.A. Hoffmann (1773-1822) apresentam diversas afinidades, apesar de todas as diferenças circunstanciais exteriores.

O surgimento da obra de Machado de Assis no cenário literário brasileiro do século XIX foi estupendo. Embora tenha tido sucesso imediato entre o público e a crítica brasileira, sua obra infelizmente não obteve imediata repercussão internacional, uma vez que, como argumenta Antônio Candido (1979), ela “perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância” (CANDIDO, 1979, p.232)¹²⁷.

Nada como o passar do tempo para corrigir injustiças, haja vista que atualmente a excelência da obra machadiana possui reconhecimento internacional e o faz ser um dos escritores brasileiros mais lidos, estudados e traduzidos mundialmente¹²⁸. O crítico norte-americano Harold Bloom, por exemplo, elenca Machado de Assis em **Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura**, ao lado de nomes como Shakespeare, Cervantes, Vitor Hugo, Balzac e Goethe. De acordo com Bloom:

¹²⁷É relevante a referência de Roberto Schwarz a posição de Machado de Assis em relação ao sistema literário internacional do século XIX, ou seja, a de um mestre na periferia do capitalismo.

¹²⁸ De acordo com o “Mapeamento da Literatura Brasileira no Exterior” realizado pela Fundação Itaú Cultural, atualmente Machado de Assis é o escritor brasileiro mais conhecido mundialmente. Disponível em <http://conexoesitaucultural.org.br> acessado em 16/04/2014.

Machado de Assis é uma espécie de milagre, uma enésima demonstração da autonomia do gênio literário relativamente ao espaço e ao tempo, à política e à religião e àquelas outras contextualizações que se pensa falsamente serem determinantes para as capacidades humanas (BLOOM, 2003, p.688).

Embora possa ser vista como um menosprezo ao sistema literário brasileiro que na segunda metade do século XIX a expressão “uma espécie de milagre”¹²⁹, não deixa de ser um elogio à obra de Machado de Assis; além de acentuar a relevância de nosso escritor no cenário literário mundial¹³⁰.

Já no caso de E.T.A. Hoffmann, sua obra teve reconhecimento internacional quase que desde o início de sua produção. Na França, sua obra fez com que surgisse quase que uma escola de escritores que buscavam imprimir em seus contos e romances traços noturnos e de terror. A leva de escritores dos chamados “contos fantásticos” teve repercussão aqui no Brasil, inclusive sobre a obra de Machado de Assis.

A relevância da obra de Hoffmann, não somente enquanto literatura fantástica, foi testemunhada tanto pelos comentários de escritores como Baudelaire¹³¹ e Dostoievski quanto pelos estudos como Norman Ingham (E. T. A. Hoffmann's reception in Russia¹³²), Elizabeth Teichmann (*La fortune d'Hoffmann en France*) e David Roas (*Hoffmann em Espanha. Recepción e influencias*).

Como indicam os estudos sobre a propagação internacional das suas obras de Hoffmann e Machado, ambos os escritores são peças fundamentais tanto em seus contextos nacionais, quanto no âmbito literário do século XIX. De um lado a obra de Hoffmann, referência literária tanto alemã como no contexto europeu (Rússia, França e Espanha); de outro lado, Machado de Assis incorporando ao contexto brasileiro, técnicas e procedimentos literários que ao mesmo tempo subverteram e impulsionaram enormemente nossa literatura.

Distante pelo fato de uma obra ter surgido no centro da cultura ocidental e outra uma surgida nas margens deste sistema, elas se aproximam quando se olha para as suas formas composicionais. Formas estas que, ainda hoje, não deixam de impressionar, pois da mesma forma que o romance

¹²⁹Marli Fantini problematiza esta questão no artigo. “Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização”. Matraca (Rio de Janeiro), v. 15, p. 55-71, 2008.

¹³⁰5.600 verbetes, “um número sem precedentes, quando se trata de autor brasileiro”, como Ubiratan Machado constata em *Bibliografia machadiana 1959-2003*.

¹³¹No ensaio *A essência do riso (1855) [De l'essencedurire]*A tradução deste ensaio feita por Zênia de Faria e publicada na Revista UFG em dezembro de 2008 esta incompleta. Embora o nome de E.T.A. Hoffmann seja referido por Baudelaire oito vezes, na tradução surge apenas uma.

¹³²Ingham, Norman W. E. T. A. Hoffmann's reception in Russia.Jal-Verlag,Würzburg, 1974.

Memórias Póstumas de Brás Cubas causa espanto a Bloom (2003), o romance *Gato Murr*¹³³ de Hoffmann, também causa surpresa por se tratar de um romance dos primeiros anos do século XIX.

Esta admiração que as obras de Hoffmann e Machado de Assis causam ainda hoje deve-se em grande parte ao emprego de técnicas literárias ousadas. Ambos rejeitaram o lugar-comum, em nome de uma literatura que provoca estranhamento no leitor por meio de efeitos, digamos, excêntricos. Ou seja, Machado e Hoffmann não apenas se aproximam pela relevância que possuem, mas pelo motivo que torna suas obras relevantes.

Ou seja, a análise comparativa das obras destes dois escritores as diferenças entre as literaturas do Brasil e Alemanha no século XIX tendem a se esmaecer perante afinidades entre Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann. Investigar, então, os elementos em comum entre estes dois escritores tende a favorecer não somente os estudos específicos de suas obras, mas repensar dos limites entre as literaturas brasileira e alemã. Âmbito este que - como argumentou Hélio Lopes (1975, p.191) na década de 1970 e, mais recentemente, Karin Volobuef (2002, p.11) reafirmou, carece de estudos comparativos, uma vez que a tradição crítica literária de nosso país tendeu a tecer comparações preferencialmente com as literaturas de origem inglesa e francesa.

Recorte: Brás Cubas, Murr e Kreisler

Machado de Assis escreveu nove romances e mais de duzentos contos e Hoffmann dois romances e mais de cinquenta narrativas curtas - entre contos, contos de fadas e novelas. Nesta vasta produção, os romances *Considerações do gato Murr sobre a vida* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sobressaem aos demais, para a finalidade desta pesquisa, primeiro por suas formas e temas inusitados, segundo pelas semelhanças que eles apresentam entre si. Ambos os romances carregam um forte traço de experimentação literária e tratam-se de biografias, no mínimo, incomuns, uma escrita por um defunto-autor e a segunda, por um gato.

Brás Cubas, publicado em 1881, é um dos mais conhecidos romances de Machado de Assis. Por sua forma audaciosa e inovadora no cenário literário brasileiro do século XIX pode ser considerado como um dos mais importantes romances da nossa literatura. Nele Brás Cubas, membro da elite carioca do século XIX, depois de morto, resolve escrever sua autobiografia. Acrescente a este inusitado enredo uma série experimentalismos formais literários¹³⁴, como, por exemplo, capítulos curtíssimos ou meramente excêntricos, como o de número 139, composto

¹³³ Este romance simula um erro editorial que une, inusitadamente, duas biografias a de um gato de um músico.

¹³⁴ Em minha Monografia para o Curso de Especialização em Literatura Brasileira intitulada *A questão da confiabilidade do narrador no conto Maria Cora de Machado De Assis* (2010) pude explorar os aspectos inovadores e experimentais na obra de Machado de Assis, em especial ao que diz respeito a voluptuosidade de seus narradores.

somente por uma sequência de pontos. Nas palavras de Ivan Teixeira, “as Memórias Póstumas abandonam a técnica tradicional e introduzem outra, revolucionária, a qual consiste em preferir as surpresas do discurso às surpresas da ação” (TEIXEIRA, 1988, p.93). *Memórias Póstumas de Brás Cubas* causou tanto estranhamento, que o próprio escritor no prólogo à terceira edição do livro comentou a inquietação do público em saber se tal obra se tratava de fato de um romance.

Da mesma forma, o romance de Hoffmann chama a atenção tanto pela estranheza do seu tema, quanto para a maneira como foi composto. Publicado entre 1819 e 1821, *Gato Murr*¹³⁵ trata-se de um romance no qual duas biografias são inusitadamente unidas. No romance, o personagem gato Murr, utiliza, para escrever sua autobiografia, o verso das folhas de outra biografia - a do compositor Johannes Kreisler - como rascunho. Acontece, então, que os manuscritos ao serem enviados para a editora são, acidentalmente, publicados com a biografia de Kreisler em um mesmo volume. Como resultado temos um livro composto tanto pela biografia do gato quanto do compositor.

Na realidade, toda esta história da confusão dos manuscritos faz parte trama ficcional do romance. O próprio Hoffmann se coloca como mero editor do livro e - como em uma errata - explica no prefácio do romance as circunstâncias que levaram a lamentável confusão na hora da impressão do livro. Inclusive, Hoffmann enquanto editor, afirma no prefácio que ele pôde conhecer o gato pessoalmente o qual lhe pareceu “uma criatura de modos afáveis e distintos”.

Em *Gato Murr* há ainda outro aspecto inusitado: o fato de que biografia do compositor Kreisler, de autoria anônima, trata-se de uma “biografia experimental”, escrita de forma não linear, numa caótica apresentação de flashes e de diversas passagens da vida do compositor. Ou seja, além de haver no romance uma parte com a autobiografia do gato, a qual é interrompida periódica e abruptamente pela biografia do compositor, ainda há o fato desta segunda biografia ser experimental. Um romance com estrutura tão inusitada, a ponto de, em meados do século XX, ter sido lançado na Alemanha como duas obras separadas, em uma sincera e ingênua crença do editor de que assim poderia facilitar a leitura (Scher, 1976, p. 310).

Além da confluência de suas estruturas e temas incomuns, a crítica literária tem recorrentemente se referido a estes romances para enfatizar a criatividade e a excelência das obras de Machado de Assis e Hoffmann. Em grande medida a escolha destas duas obras é metonímica, pois buscaremos construir um diálogo com as demais obras de ambos os escritores, até mesmo

¹³⁵Título completo: Considerações sobre a vida do gato Murr, juntamente com a biografia aleatória e fragmentária de Kapellmeister Johannes Kreisler, no original em alemão *Lebens-AnsichtendesKaters Murr nebstfragmentarischerBiographiedesKapellmeistersJohannesKreisler*

porque não achamos de todo errada à ideia que Gabriel García Márquez costuma repetir: todo grande escritor está sempre escrevendo o mesmo livro.

Neste sentido, o que podemos perceber ao aproximar Machado de Assis e E.T.A. Hoffmann é a tendência de ambos de fugir do lugar comum da literatura. Da mesma forma que não se pode negar que Diógenes, Menipo, Luciano, Sêneca, Rabelais, Cervantes, Shakespeare e Sterne têm em suas obras uma grande tendência a fugir do que fora comum em suas épocas não há como dizer que Hoffmann e Machado de Assis não partilham da mesma postura.

Marta Senna dizia que “como o Kafka de Borges Machado cria seus precursores” (SENNA, 1998, p. 23) no sentido de que a partir do texto de Machado de Assis se poderia perceber referências a textos e escritores que o inspiraram.

Algo perceptível na obra de nossos dois escritores, a medida que ambos procuraram antepassados do excentrismo literário, por exemplo, no Barroco de Rabelais, Callot, Shakespeare, Cervantes e Montaigne. Fato este perceptível na continuação ao conto de Cervantes “El coloquio de los perros” que Hoffmann realiza no conto “Notícias das mais recentes vicissitudes do cão Berganza”¹³⁶. Ou mesmo na ligação apontada por Helen Caldwell e reiterada por Sá Rego de que “Machado conseguiu fermento em Cervantes” (CALDWELL in SÁ REGO, 1989, p.27).

Procurariam também antepassados excêntricos na Sátira Menipéia, uma vez que de acordo com Bakhtin “Hoffmann apresenta traços genéricos e comuns da menipéia e da carnavalização” (BAKHTIN, 2005, p.137). A mesma alegação que vemos no estudo de Enylton de Sá Rego *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989).

A influência de Sterne que para Nícea Helena de Almeida Nogueira renderá o estudo **Lawrence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéia** (1992), incitará Steven Paul Scher a escrever “Hoffmann and Sterne: Unmediated Parallels in Narrative Method” (1976) e por Duncan Large intitulado “Derived Lives, Received Opinions: Parodic Plagiarism in Sterne and Hoffmann”(2003). A extensa e complexa teia de autores excêntricos que Machado de Assis e Hoffmann criam ao redor de suas obras nos demonstram a tendência deles a multiplicidade de visões, o desejo por ir além dos limites temporais e territoriais.

REFERÊNCIAS

¹³⁶ Título original “Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza”. Sem tradução para o português.

ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

BARBOSA, Maria Aparecida. Trecho da tradução de Reflexões do Gato Murr (introdução do livro). Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=3641>>. (publicado em: 10/11/2008), Acesso em: 12/08/2012.

BLOOM, Harold. Gênio: **Os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1979.

LANTZ, K. A. (2004). **The Dostoevsky Encyclopedia**. Greenwood Publishing Group. pp. 97–99.

LARGE, Duncan. DERIVED LIVES, RECEIVED OPINIONS: Parodic Plagiarism in Sterne and Hoffmann. In: **New COMPARISON: A Journal of Comparative and General Literary Studies**. N. 35-36. Spring/Autumn, British Comparative Literature Association Publishers, UK, 2003.

LOPES, Hélio. “Literatura fantástica no Brasil”. In: **Revista Língua e Literatura**. V.4 Editora da USP: São Paulo, 1975.

ROAS, David. **Hoffmann en España**. Recepción e influencias. Biblioteca Nueva, Madrid: 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Letras germânicas**. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993.

ROSS, Alex. A Critic at Large, “**Imaginary Concerts**,” *The New Yorker*, August 24, 2009, p. 70.

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. — São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

TEICHMANN, Elizabeth. **La fortune d'Hoffmann en France**. Genève: Drozet Paris: Minard, 1961

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Col. Universidade Hoje.

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro. In: **Forum Deustch** - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 6, p. 103-113, 2002.

_____. Prefácio In: HOFFMANN, E. T. A. **O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio**. Tradução, prefácio e notas de Karin Volobuef. Edição bilíngüe alemão-português. São Paulo: ArsPoetica, 1994.

VOZES FEMININAS NO ROMANCE *A DANÇA DOS CABELOS*, DE CARLOS HERCULANO LOPES¹³⁷

Roseli Deienno Braff
D-PG-FCLAr/UNESP
rosebraff@hotmail.com

Prof.^a Dr.^a María Dolores Aybar Ramírez (FCLAr/UNESP)

A obra **A dança dos cabelos** marca a estreia do escritor Carlos Herculano Lopes como romancista. O autor, jornalista de formação e mineiro de Coluna, nasceu em 1956 e, até recentemente, era editor do Caderno de Cultura do jornal **O Estado de Minas**, no qual também publicava crônicas.

O romance, anteriormente citado, foi publicado em 1984 e rendeu a Lopes o Prêmio Guimarães Rosa, da Secretaria de Cultura de Minas Gerais.

Construído como uma colcha de retalhos, o texto, aparentemente desconexo, se oferece à semelhança de várias peças de um quebra-cabeça que o leitor encaixa e desencaixa, à medida que lê, e constrói, assim, seu eixo de significação. A narrativa, portanto, apresenta-se de forma alinear, pontuada de analepses e prolepses, isto é, retrocede e avança lentamente, percorrendo suas 125 páginas, calcada numa linguagem concisa que resulta em profunda tensão dramática.

A dança dos cabelos narra a trágica história de três gerações de mulheres, nomeadas, elas três, apenas Isaura, que transitam num decadente universo patriarcal, relacionando-se com três Antônios.

O espaço em que toda a ação se desenvolve é a lendária fazenda Santa Marta, no interior de Minas Gerais, recorrente em romances posteriores de Lopes.

Nesse microuniverso, Isaura-avó, Isaura-mãe e Isaura-filha, as protagonistas, narram a sua própria história em solilóquio, que, segundo Humphrey (1976), constitui um dos tipos de procedimento do romance de fluxo de consciência. De acordo com esse autor, no solilóquio o discurso do narrador é mais bem articulado porque pressupõe uma plateia ouvinte.

Com efeito, cada uma das três Isaúras sempre dirige sua voz a um interlocutor, que é em determinado momento um dos Antônios; em trecho diverso, outra Isaura. O que avulta no romance

¹³⁷ Este trabalho é parte de nossa tese de doutorado, que está em processo de redação final.

de Lopes, portanto, são essas três vozes femininas, que não se subordinam a um narrador, mas conduzem, elas mesmas, por intermédio de seu olhar, sua história particular, com focalização interna múltipla, de acordo com a nomenclatura de Genette (1995).

Em virtude dessa escolha composicional, o autor criou o que Bakhtin (2005) nomeou de romance polifônico, em que os personagens são sujeitos do próprio discurso, e não meros objetos do discurso autoral.

Vejamos, mais de perto, como isso ocorre no nível da expressão.

Isaura-avó viveu durante o final do século XIX (República da Espada) e início do XX. Ela foi a única sobrevivente do massacre promovido por Antônio e um grupo de jagunços, que assassinaram toda a família. O poderoso e cruel Antônio tomou as terras do pai de Isaura-avó e apossou-se também dela, que, trancada num quartinho e vigiada dia e noite pelos capangas, era estuprada quase diariamente por Antônio, a quem era obrigada chamar de “seu senhor”. No fragmento a seguir, Isaura-avó conta à Isaura-filha (sua neta) o episódio da trágica chacina.

[...] Quando, aos gritos, que se confundiam com os latidos dos cães, e montados em seus cavalos ou em bestas, os que cumpriam as suas ordens primeiro atiraram em um meu primo [...] que morreu [...] no alpendre, onde também caíram, defendendo a nossa casa, o meu pai e três dos meus irmãos. Eu, mamãe e duas empregadas ficamos dentro de um caixote [...]. e quando tudo já parecia ter terminado e a nós só restava rezar e pedir a Deus pelas nossas vidas, o silêncio foi quebrado pelo relinchar de um cavalo, seguido pelo grito de um homem, a dizer: vasculhem canto por canto desta merda, porque, a não ser aquela mocinha morena, que deve estar com a mãe por aí, eu não quero que sobre mais ninguém. (LOPES, 2001, p. 41)

Isaura-avó deu à luz catorze filhos de Antônio, com quem viveu até afogar-se nas águas do rio Suaçuí, pondo fim à dor dentro dela represada anos a fio.

Isaura-mãe é a caçula daqueles catorze rebentos, transitando durante a primeira metade do século XX. Casa-se com o ganancioso Antônio, que, além de herdar as terras e as cabeças de gado do sogro, tem pretensões políticas, almejando ser deputado. O profundo amor de Isaura-mãe por ele não o impede de trair a mulher inúmeras vezes. A cobiça ilimitada de Antônio leva-o a empreender viagens em busca de pedras preciosas, abandonando a esposa. Ouçamos Isaura-mãe:

Porque você até deixar de me procurar [...] e se ligar a outras mulheres, que foram tantas, [...] até aqui dentro de casa [...] e eu fingia não perceber. [...] você me deixava entre lençóis frios, para ir se deitar com a amante que talvez lhe fizesse as mesmas coisas que eu gostava, mas que nem sempre me foram permitidas. [...] Ah, Antônio! Como eram doloridos aqueles momentos! (LOPES, 2001, p. 20-21)

Dissipada a fortuna que amealhou com águas-marinhas, anos mais tarde, Antônio retorna à fazenda doente e maltrapilho e suplica o perdão de Isaura-mãe, que o acolhe, cuida dele e, depois de uma longa noite de amor e prazer, regada a vinho, ela espera que ele adormeça. Eis o relato de Isaura-mãe à Isaura-filha, quando esta já está crescida: “E foi assim, querida, que entre carícias tantas, ouvindo as suas histórias, entramos noite adentro. [...] E já com uma navalha aberta, tomada por um incontrolável ódio, retalhei em golpes profundos o seu corpo [...]” (LOPES, 2001, p. 36)

Aplacada sua fúria vingativa, Isaura-mãe, sozinha e doente, passa os dias sentada à janela da fazenda ruminando lembranças, buscando motivos e explicações para tamanha dor; tempos depois, suicida-se.

O percurso da personagem Isaura-filha se dá na segunda metade do século XX. Ainda jovem, ela abandona a fazenda para estudar e decide viver na cidade. Diferentemente da avó e da mãe, Isaura-filha desfruta de maior liberdade, trabalha fora e mora sozinha. Conhece Antônio, com quem vive uma relação sexual intensa, todavia ele revela-se uma pessoa misteriosa, cujo mutismo torna o convívio extremamente conflituoso.

Diz Isaura-filha a Antônio:

[...] quando você foi pela primeira vez no meu apartamento, semanas antes da nossa ida àquele barzinho onde nos conhecemos e ao qual voltaríamos muitas vezes, algumas de infinita solidão, quando, unidos somente pela grande atração que sentíamos um pelo outro, não éramos mais que dois estranhos, que por acaso estavam juntos. [...] até a manhã do outro dia, quando eu me levantava para ir trabalhar, e você nem ao menos se despedia de mim [...] E já na calçada, esperando o ônibus, um medo muito grande de te perder ia tomando conta de mim [...]. (LOPES, 2001, p. 90)

A filha herda a solidão e as trágicas lembranças da avó e da mãe, das quais não consegue se livrar. Depois de morta a mãe, Isaura-filha retorna à Santa Marta; com os olhos no horizonte, sentada numa pedra, diz ela:

[...] penso em minha mãe e em minha avó, que também aqui, com certeza, já estiveram. Cada uma dentro de seu mundo: vovó, não por prazer, remoendo o massacre de sua família. Nem mamãe, por gosto, pensando em sua sorte, ou quem sabe, em dias passados e mais amenos de sua infância [...].” (LOPES, 2001, p. 96)

A reflexão de Isaura-filha acalenta o leitor, que aguarda um destino melhor para essa mulher solitária. No entanto, o cerco se fecha, e ela:

[...] dominada por este silêncio que mais uma vez ameaça se apoderar de mim, agora que voltei e estou aqui para perceber estas sombras, que em seus vaivéns pelas paredes, parecem me dizer: pegue esta chave, abra esta gaveta, tire o revólver e resolva logo esta situação [...] Enquanto fumo mais um cigarro e rodando entre os

meus dedos esta chave, ouço os ventos que estremeçam as janelas [...]. (LOPES, 2001, p. 124-125)

Avó, mãe e filha mantinham o hábito de fazer tranças, e cada ponta simboliza a voz de cada uma dessas mulheres, metaforizada no título **A dança dos cabelos**.

Fruto da ordem patriarcal que as subjugou pelo poder da força ou até do amor, as três Isauras consumiram-se no mesmo trágico destino: o suicídio como libertação dos fantasmas do passado, do sofrimento e da solidão.

Com efeito, as três Isauras aglutinam-se numa só mulher: aquela a quem está destinado o espaço privado como destino, em detrimento do espaço público, reservado ao homem, *o pater famílias*.

Ao conferir voz a cada uma dessas protagonistas, Lopes desnuda a ideia socialmente construída e fortemente arraigada, sobretudo nos lares camponeses, distantes dos centros urbanos, de divisão estanque de papéis masculinos e femininos.

Conforme Saffioti (1987, p. 10-11):

Rigorosamente, os seres humanos nascem machos ou fêmeas. É através da educação que recebem que se tornam homens e mulheres. A identidade social é, portanto, socialmente construída. [...] No momento atual, dada a ação prolongada do ser humano sobre a natureza, praticamente tudo que cerca as populações traz o carimbo sociocultural. Não basta, entretanto, conhecer a capacidade humana de transformar o reino natural. É preciso atentar para o processo inverso, que consiste em *naturalizar* processos socioculturais. Quando se afirma que é *natural* que a mulher se ocupe do espaço doméstico, deixando livre para o homem o espaço público, está-se, rigorosamente, *naturalizando* um resultado da história.

O que avulta no romance de Lopes é justamente essa identidade socialmente construída. Isauras e Antônio cumprem, em períodos históricos distintos, exatamente os papéis sociais que lhes foram atribuídos, embora revelando tênues diferenças de comportamento.

Isaura-avó foi estuprada por Antônio e tornou-se propriedade do líder de jagunços, com quem teve catorze filhos; Isaura-mãe casou-se com Antônio e pariu Isaura-filha, que nem se casou tampouco deixou prole.

No entanto, essas três mulheres cumpriram seu papel de submissão ao poder masculino por meio do ódio ou do amor. Suas vozes reverberam por todo o romance a condição feminina num universo ficcional cujo domínio somente ao homem pertence.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra, 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

LOPES, Carlos Herculano. **A dança dos cabelos**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

**DESCRIÇÃO DOS PROJETOS DE PESQUISA
EM ANDAMENTO**

O TEMPO E A MEMÓRIA NA CONCEPÇÃO DA POESIA DE EMÍLIO MOURA

Aline Maria Jeronymo
Mestrado em andamento – Bolsista CNPq
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Or.)

Introdução

O poeta Emílio Guimarães Moura (1902-1971), nascido na cidade de Dolores do Indaiá, em Minas Gerais, foi um importante expoente do movimento modernista mineiro. Poeta que não se prendeu aos excessos experimentais, mas que manteve uma linguagem modernista, no que se refere à liberdade formal de uma poesia meditativa e inquieta que reflete, principalmente, sobre a subjetividade do ser e da vida. Em vista disso, Moura recorre a temas que proporcionam divagações que giram em torno: do sonho, da eternidade, do mito, da melancolia, da infância, da musa, da amada, da memória e da necessidade de comunicar a poesia. Motivos ou temas, esses, que não aparecem isolados, mas, por tantas vezes, articulados entre si.

A partir disso, em nossa pesquisa de Mestrado, propusemo-nos a analisar a função da memória na obra completa de Emílio Moura – o *Itinerário Poético*¹, posto que é a memória, muitas vezes, que evoca as diversas temáticas da obra emiliana. Por meio dela, o poeta produz imagens que recriam: o imaginário da infância, como em “Cenário de infância”, “O menino e a fazenda”, “O menino e a chuva” e “Adolescência”; o imaginário mineiro, como em “O poeta e a moça de Sabará”, “Ouro Preto I”, “A voz do meu rio” e “Ermo das Gerais”; a figura de pessoas queridas, como em “Ao fazendeiro do ar” e “A sombra de meu pai” e, por fim, a imagem da mulher amada, como em “Momento”, “A musa no espelho” e “Quantas vezes”.

A memória, em Emílio Moura, surge envolta pela tematização do próprio tempo, seja o tempo poético cíclico, em que passado, presente e futuro se misturam, às vezes de forma questionável, como em: “Na curva deste instante me procuro./ Sou amanhã, sou ontem, sou agora?” (MOURA, 2002, p. 231. In: “Sombra de sombra”), ou em “És a que salta da memória ou a que nos espera no futuro?” (MOURA, 2002, p. 132. In: “Poema”), seja o tempo estático do sujeito lírico, que se prende a um presente melancólico, no qual a realidade é aquela criada a partir da imaginação, da memória e da

¹ Estão reunidas no *Itinerário Poético* (1969) as obras: *Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Cancioneiro*, 1945; *O espelho e a musa*, 1949; *Desaparição do mito*, 1951; *O instante e o eterno*, 1953, *A Casa*, 1961; *Habitante da tarde*, 1969; *Noite maior*, 1969.

poesia, como em: “Tudo me traz, agora, esta ânsia virgem de mar alto.” (MOURA, 2002, p. 48. In: “Encantamento”).

Os temas provindos da evocação da memória são subjetivados pelas construções metafóricas e questionadoras de um eu que busca, além de seu próprio reconhecimento, a Poesia, como algo personificado. Como podemos ver em versos de “A eterna procura”:

Procuro-te nas coisas, não te encontro.
Procuro-te em mim mesmo. No que existe
em mim de mim. Procuro-te no tempo,
aqui, ali, no que a alma, porque alma,
cria e recria, indefinidamente.
[...]
(MOURA, 2002, p. 178).

Sendo assim, propomos atestar como a memória e a concepção temporal são importantes para a construção do sujeito lírico e para a criação poética de Moura.

Descrição das atividades realizadas

No decurso do primeiro semestre desta pesquisa de Mestrado, realizei:

Releitura crítica do *corpus* selecionado, *Itinerário Poético*, e escolha dos poemas que serão trabalhados com foco na análise da memória e, também, na análise do tempo.

Ampliação da leitura e realização de fichamentos sobre a teoria poética. Neste momento, destaca-se a importância das obras de cunho metodológico como: *O estudo analítico do poema* (1996), *Na sala de aula* (2009), ambas de Antonio Candido e *Fenomenologia da obra literária* (2011), de Maria Luiza Ramos. Obras já lidas, que auxiliarão nas futuras análises das camadas do poema. Além dessas, obras como *O ser e o tempo da poesia* (1997), de Alfredo Bosi e *O arco e a lira* (2012), de Octavio Paz estão sendo fundamentais para se pensar a construção do texto poético.

Levantamento amplo de artigos, ensaios e estudos que se referem ao poeta Emílio Moura. Nessa instância consideramos a relevância do estudo crítico “Emílio Moura” (1972), de Aloysio Jansen de Faria, dos escritos pessoais e críticos de Carlos Drummond de Andrade e de Fábio Lucas sobre Emílio Moura e dos artigos escritos pelo próprio poeta e por outros literatos mineiros para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Além disso, antes de qualquer análise temática, tivemos que pensar na interação do poeta com o Modernismo, movimento do qual participou Emílio Moura, por isso obras como: *1930: a crítica e o Modernismo* (2000), de João Luís Lafetá, *O Modernismo* (2007),

de Affonso Ávila e *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal* (1998), de Maria Zilda Ferreira Cury também já foram revisitadas.

Após o trabalho referido, comecei a estudar com mais afinco a memória a partir, principalmente, da obra *A memória, a história, o esquecimento* (2007), de Paul Ricoeur. O filósofo francês, nesta obra, destaca a memória e os fenômenos mnemônicos sob o suporte da fenomenologia, para isso Ricoeur parte da filosofia de Platão e de Aristóteles, passa pelo pensamento moderno (Husserl, por exemplo) e alcança a contemporaneidade de Bergson. Paul Ricoeur propõe, além disso, perguntas para delinear a análise mnemônica. São elas: “o que?” (o que é lembrado), “quem?” (quem se lembra) e “como?” (como algo é lembrado). Nessas perguntas também nos pautaremos para traçar a análise da memória na poesia de Emílio Moura, já que são questões que, além de pressupor a representação de um determinado passado por meio de uma imagem, possibilita a ressignificação desse passado. Não faremos, por certo, uma análise filosófica da obra poética de Emílio Moura, no entanto, é necessário examinar a memória em seu aporte contextual que é, sem dúvidas, filosófico. Dessa forma, analisaremos como o poeta capta um tema filosófico e o transforma em poético.

Além das leituras e considerações já feitas referindo-se ao poeta Emílio Moura, à teoria poética, ao Modernismo e à memória, realizei disciplinas, no primeiro semestre de 2015, que auxiliaram e ampliaram minha visão sobre a poesia de Emílio Moura. Na disciplina “Mito e Poesia”, ministrada pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, refleti acerca da relação entre o tempo cíclico do mito com o tempo cíclico da poesia. Nesse momento, foi possível mostrar algumas evidências de que o mito manifesta-se na poética emiliana como uma expressão simbólica que possibilita ao eu a transcendência e o contato com o tempo sagrado. Este tempo, em Emílio Moura, representa a eternidade, daí a importância de mitificar o tempo e o objeto poético – para eternizar não somente a poesia, mas o eu e, conseqüentemente, as memórias que existem por trás de toda obra poética.

Na disciplina “Poesia e vanguarda”, ministrada pelo Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente, trabalhamos com as noções de moderno e modernidade e pude atestar essas características na poética emiliana. Foi possível, além disso, comparar o conceito de *arte mnemônica* utilizado por Baudelaire ao poema “A Casa”, de Emílio Moura. A *arte mnemônica*, segundo o poeta francês, realiza-se por meio da junção entre forma, imaginação e memória, é uma arte mais espontânea e inconsciente e, por isso, menos descritiva, vimos, nesse ponto, como essas características artísticas aparecem subjetivamente no poema supracitado.

Além de tudo, saliento que comecei a estudar a poesia de Emílio Moura na Iniciação Científica, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), na qual analisei as

primeiras obras do poeta dorense, *Canto da hora amarga* (1936) e *Cancioneiro* (1945), a fim de refletir, principalmente, questões intertextuais. Para isso, foi estudado o caráter místico da poética emiliana que perpassa, nas obras citadas, a angústia e a dúvida existenciais, a multiplicidade do eu poético e a presença da inspiração e da Musa, que era envolta pela atmosfera neoclássica.

Considerações sobre a memória em *Itinerário poético*

Segundo Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, toda rememoração do passado implica o esquecimento do tempo presente, posto que conforme a memória é ativada, e expõe o que já aconteceu, o passado torna-se flexível e o presente suscetível a mudanças. Dessa forma, como diz o verso emiliano, “o próprio tempo se subverte” (MOURA, 2002, p.113) e essa subversão só pode ser expressada na poesia, pois ela é a força que resiste ao esquecimento: “A beleza é eterna. A poesia é eterna. A liberdade é eterna./ Podem exilar a poesia: exilada, ainda será mais límpida./ As horas passam, os homens caem, a poesia fica.” (MOURA, 2002, p. 173).

Há uma relação intrínseca entre o eu e a poesia, já que o eu procura na memória um conhecimento ou uma percepção que eternizará não apenas as lembranças, mas principalmente o próprio eu, segundo Ricoeur “lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si” (RICOEUR, 2010, p. 23). Veja-se, por exemplo, o primeiro quarteto de “Soneto”:

Cantos de galos de quintais de outrora
devolvem-me a mim mesmo e à madrugada.
Súbita pausa e a tarde se evapora,
ó sons, ó luz, ó ar de outra morada.
(MOURA, 2002, p. 229).

A memória produz imagens visuais e auditivas que não possuem veracidade completa com o ocorrido no passado, pois há uma recriação involuntária de imagens imaginadas, fazendo com que o caminho entre a memória e a imaginação seja interligado. Dessa forma, evocar uma é evocar a outra: a imaginação domina a memória. Veja-se, por exemplo, a semelhança entre o pensamento de Ricoeur e o verso “Quanto mais me procuro, mais me invento” (MOURA, 2002, p. 196), de Emílio Moura. É claro que neste último a reinvenção é tematizada e não imagética, como em versos tais quais “Nas noites sem lua,/ os sacis iam espiar os quilombos envenenados” (MOURA, 2002, p. 38).

Ricoeur retoma também o pensamento de Platão ao defender que a lembrança é uma representação – uma variedade da ideia de *mimesis* – do ausente que se torna presente. Em Moura, essa presunção pode ser notada pela confluência de um adulto e de um menino – o eu do passado que se torna presente no momento do discurso poético –, como vemos em “Esse menino que chora.../ Há quanto tempo eu o ouço?” (MOURA, 2002, p. 184).

Acreditamos que ao analisar a memória no *Itinerário Poético* incluiremos uma gama de significações à poética de Emílio Moura, já que pretendemos continuar analisando a função da memória, relacionando-a ao tempo, à construção do sujeito poético e à própria poesia que aspira à eternidade. Portanto, mais do que uma análise temática, traremos à tona a importância da inserção da poética de Emílio Moura no contexto da literatura moderna/modernista brasileira, refletindo a relevância dos questionamentos do poeta acerca da construção poética dentro do século XX.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, A. (org.) **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

_____. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

CURY, M. Z. F. **Horizontes Modernistas**: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

FARIA, A. J. de. Emílio Moura. In: AZEVEDO FILHO, L. A. de. (Org. e introd. geral). **Poetas do Modernismo**: Antologia crítica. Brasília: INL (MEC), 1972. p.95-131.

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MOURA, E. **Itinerário poético**: Poemas reunidos. Prefácio de Carlos Drummond de Andrade. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

PAZ, O. **O Arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RAMOS, M. L. **Fenomenologia da obra literária**. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas/ SP: Editora da Unicamp, 2007.

**POESIA ANTI-ESPETACULAR:
A POESIA BRASILEIRA NA ERA DO ESPETÁCULO**

Bruno Darcoleta Malavolta
Doutorado em andamento – Bolsista CNPq
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

A poesia lírica é um gênero textual que, na modernidade e contemporaneidade, alimenta-se de sua própria crise para construir-se como discurso em meio aos discursos de seu tempo. Seja na leitura de Hugo Friedrich (1991), de que esta se constrói sobre *categorias negativas*, seja na crítica contemporânea de Marcos Siscar (2010) ou Jean-Michel Maulpoix (2005), de que a lírica, hoje, embalaria seu próprio réquiem, numa sobrevivência após seu inexorável esgotamento, a leitura crítica que empreende sobre si mesma, como gênero e crítica deste mesmo gênero, escoia sempre em direção a uma poça de *crise*. No enalço de dar uma *outra volta ao parafuso* dessas investigações, pretendemos, neste trabalho de doutoramento, realizar uma leitura que procure aliar uma análise das contingências sociais e culturais que cercam o fenômeno desta *crise* e seus desdobramento discursivos e textuais: ou seja, o estudo minucioso do texto lírico em sua imanência, para usar a terminologia adorniana em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), em que se deflagram os ecos de *outros textos*, seus contemporâneos, exteriores a ele, mas que, dialogicamente, também o constituem.

Para tanto, lançaremos mão de uma exegese do texto lírico que se inicia na contemplação da *crise da cultura*, pautados em uma rigorosa leitura que faz desta crise Guy Debord, em seu *A sociedade do espetáculo*, de 1967, para desembocar na leitura crítica de três autores fundamentais na constituição da voz poética brasileira moderna e contemporânea: Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar e Roberto Piva. E, a partir delas, levantaremos a pergunta que nos servirá como fulcro de leitura à nossa investigação: de que modo a poesia brasileira comportou-se, nesses momentos três momentos-chave, frente a esta espetacularização de sua cultura – o que, em outras palavras, corresponde à *morte* dessa mesma cultura e sua subversão em uma discurso onipresente da ordem atual, uma *ultra-retórica onipresente*, que pretende subverter para si até mesmo o discurso lírico? Se tal *ultra-retórica* – um “monólogo”, nas palavras de Debord (2011) – que a ordem mundial tece a respeito de si mesma não admite, como entendeu o filósofo francês, “réplica” ou escape de sua teia de relações discursivas, onde e como poderia a flor do poema, em sua natureza lírica e, portanto, marginalmente alocada nessa teia, *insistir* em brotar, como bem metaforizou Drummond em “A flor e a náusea”?

Para responder a essa pergunta, elegemos três momentos distintos de nossa lírica, marcados por três obras que analisaremos comparativamente de forma a evidenciar tanto sua individualidade irrepreensível, quanto o intenso diálogo que travam, entre afinidades e hiatos, na construção do que poderíamos chamar uma autêntica voz lírica: uma voz que, como gênero contraposto a essa trama espetacular de discursos persuasivos, configurará aquilo que Adorno chamou em sua *Teoria estética* (2006) de *historiografia inconsciente*. Do primeiro momento, no coração do Modernismo, escolhemos a obra *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, editada no momento-chave de 1945. Do segundo momento, nos episódios inaugurais de nossa contemporaneidade lírica, escolhemos a obra *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, dada à prensa em 1954, e que será o ponto de ebulição para os novos rumos que tomarão nossa lírica, com o surgimento do Concretismo e do Neo-concretismo; e, em um terceiro momento, elegemos a obra *Estranhos sinais de saturno*, editada em 2008, de Roberto Piva, em que o estágio já avançado da lírica contemporânea, na maturidade deste poeta egresso da Poesia Marginal dos anos 70, mostra-nos as últimas consequências a que chegaria o embate entre esta voz lírica e a voz espetacular: uma querela inextinguível que se inicia em uma crise da cultura e a traslada para uma crise de gênero, no seio do poema.

Mas em que medida tal escolha é justa para se investigar o problema proposto? Partindo primeiro de pressupostos históricos, comecemos pelo fato de que, em 1991, Guy Debord dirá, em seu prefácio da 12ª edição de *A sociedade do espetáculo* (2011), que quando da escrita da obra em questão, em 1967, o espetáculo datava de pelo menos quarenta anos, o que nos remete ao final da década de 20. Será também somente em 1947 que o termo *indústria cultural* será cunhado pelos já citados Hockheimer e Adorno, em sua obra *Indústria cultural e sociedade* (2009), para cáirem definitivamente no gosto da crítica de arte e sociologia. Não foram, portanto, os primeiros modernistas que viram chegar os primeiros estilhaços do capitalismo de consumo, especializado em seu mais agudo grau, o da produção cultural, mas sim os poetas alocados na chamada Geração de 30, que os sucederam. Será, portanto, mais que em qualquer outra, na obra de Carlos Drummond de Andrade que o eu-lírico tomará uma dúbia posição: dividido, de um lado, em flagrar o exato momento em que o narrador oral – tão presente em textos como “O caso do vestido” – agonizará, em nossa cultura, seus últimos suspiros; e, de outro, em vaticinar e deflagrar transformações nessa cultura – ou o testemunho de sua morte – que se estenderiam até os dias de hoje. O lirismo drummondiano é aquele cuja envergadura será o epicentro desta virada de cento e oitenta graus na roda da cultura, e a relação que tecerá com os poetas do porvir, e vice-versa, é ponto fulcral para se entender as relações entre lírica e espetáculo, desde a modernidade até o momento que, escorregadiamente, nomeamos o *contemporâneo*.

Se é certo que o fazer artístico contemporâneo configura-se, na arguta definição que lhe dá Giorgio Agamben (2010), como a possibilidade de enxergar as *trevas* do presente, quando estas se encontram ofuscadas por luzes – definição que, na intenção do autor, é inerente ao fazer artístico “contemporâneo” em qualquer tempo, ou seja, uma definição do *hoje* que se universaliza –, é igualmente certo que o nosso *hoje* já configura um período suficientemente longo para que possamos fragmentá-lo em uma análise minuciosa de alguns de seus lances. Não se pode, pois, ignorar que o estado de coisas que gerou aquilo que se chama o *pós-moderno* ou o *contemporâneo*, exaustivamente teorizado em seu aspecto social e estético pela Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt, não se alterou substancialmente desde sua gênese: ainda não se pode refutar facilmente a tese que nos legou Theodor Adorno, em sua *Dialética negativa* (2009), de 1966, de que, a partir do Holocausto, toda e qualquer possibilidade de *ontologia* ou *fenomenologia* se esgota em uma “crítica da razão” que se subverteu em “pré-crítica”, uma vez que, na cauda deste acontecimento histórico atroz e das guerras e ideologias fascistas que o circundam, foi-nos vedada qualquer possibilidade de *idealismo*: os *entes* (as coisas) teriam se impostado sobre o *ser*, impossibilitando a reorganização simbólica e fenomenológica deste último, como propunha Heidegger. Restaram, por fim, *as coisas* sob as quais o *ser* já não pode reclamar seu *humanismo*. Um pós-humanismo, por assim dizer. Se historicamente caminhamos, destes fatos históricos até o *hoje*, caminhamos, é certo, ainda pisando perigosamente estas mesmas ideologias redivivas, que dão continuidade ao projeto imperialista ocidental, calcado em um liberalismo que, por não conhecer limites, flerta sinuosamente com os mesmos ideais fascistóides de homogeneização da cultura que possibilitaram a leitura adorniana de *seu* – e ainda *nosso* – *contemporâneo*.

É igualmente certo que o fazer poético sentiu fortemente esta guinada cada vez mais obtusa em direção a uma cultura homogênea, tornando a arte da poesia cada vez mais difícil ou improvável. Que o flagre a fala de Adorno que se tornou lapidar: "escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas" (1998, p.26)

Entretanto, uma vez que os filósofos e críticos não possuem o poder de ditar, senão o de refratar, os rumos da arte e da história da arte, é evidente que continuamos a escrever poemas, não sem, entretanto, sentir o esgotamento lírico cercear as musas desta arte. Assim, no segundo momento a ser balizado em nossa investigação, a poesia de Ferreira Gullar mostra-se como ponto nodal do fazer poético frente a estado de coisas contemporâneo. Contra a *retórica ostensiva* engendrada pelo *discurso espetacular*, Gullar tecerá uma lírica que objetiva promover um curto-circuito, não apenas na lírica como gênero, mas também como discurso frente aos discursos de seu tempo: um anti-projeto lírico contraposto ao projeto imperialista ocidental, anti-espetacular,

portanto, engendrado no seio da linguagem, que se oferecerá como contra-retórica subversiva, no intuito de diluir em discurso lírico a trama de discursos espetaculares que o circundam. No entanto, é preciso salientar que tal atitude, por flertar fortemente com uma ideologia de vanguarda – e Gullar mais de uma vez falaria que *A luta corporal* foi a realização de *sua própria vanguarda* ou sua “*semana de 22*” –, a lírica de Gullar assume uma posição retórica semelhante à do próprio discurso espetacular, ou seja, um *modo retórico persuasivo*. Maria de Fátima Couto (2004) ao demonstrar que Gullar participa da criação do que chamou de *uma vanguarda nacional*, quanto da perspectiva da luta social, Gullar – e também Drummond em vários de seus poemas sociais – lançará mão de uma retórica persuasiva, no ofertório de um *caminho alternativo*: o comunismo. Lançando sobre este discurso a luz da teoria espetacular de Guy Debord, veremos que, para este filósofo, comunismo e capitalismo serão, já no momento histórico em que escreve o poeta, faces de uma mesma moeda, como quando nos diz, em seu prefácio à edição francesa de *A sociedade do espetáculo*, de 1992.

Debord chamará de “espetáculo concentrado” o comunismo e de “espetáculo difuso” o capitalismo, porém, verá neles um projeto que caminha para uma dominação comum: o “espetáculo integrado”, após a queda do Muro de Berlim e a reintegração do mundo em um só modelo de dominação cultural e econômica. Ou seja: Debord, mais que o antagonismo entre, supostamente, dois modelos econômicos, enxerga a dominação global do mundo pela cultura ocidental como um *fusão* de dois projetos em um, onde inexoravelmente se enxerga a continuidade do projeto imperialista ocidental –o que é um sinônimo de uma *homogeneização* em direção a uma *cultura globalizada*, e não apenas da práxis social da práxis social, já que tais esferas não se encontram deparadas.

Assim, Gullar lançará mão de um *modo retórico persuasivo*, no mesmo grau que lançará o próprio espetáculo: na tentativa de igualar as grandezas do *gênero lírico* frente à *retórica espetacular*, o poeta criará uma obra singular em nossa literatura: pois, longe de ser uma poesia com fins meramente sociais, empreende deslocamentos neste gênero a priori “não persuasivo”, a lírica, através de injeções cada vez mais fortes de *retórica persuasiva*. Não se deve entender por essas injeções de retórica, entretanto, que o sujeito lírico tenha encontrado sua morte ou apagamento: ao contrário, o sujeito lírico de Gullar sobreviverá incólume, e através da emulação do discurso espetacular ganhará força de se presentificar frente a seu tempo e, assim, fazer uma poesia que seja *do tamanho de seu tempo*. O título de sua obra, *A luta corporal*, é flagrante deste processo: uma poesia que, para existir, necessita colocar-se em luta no seio de sua época, pois, do contrário, resultaria em discurso deslocado do tempo-espço. Esta luta, longe de ser uma luta “meramente”

social, é uma luta que se trava dentro da linguagem poética e do gênero lírico. Assim, a poesia de Gullar interessa-nos como um enorme movimento poético em busca da *voz de seu tempo*, e de se fazer contemporâneo a essa voz: igualando-se a ela através de um projeto estético claro, em que o vislumbre da igualdade de grandezas entre o *gênero lírico* e a *retórica espetacular* flagra um raro momento em que a lírica busca o exato oposto do objetivo espetacular: ao invés de por esta ser fagocitado e homogeneizado em discurso frágil ou inócuo, fagocita, ela própria, a trama retórica que a circunda, numa queda de braços que será uma fotografia exata de seu tempo. No entanto, tal empresa da poesia de Ferreira Gullar, como projeto estético *continuado*, resultará – aliás, como qualquer projeto de afinidade com a vanguarda – em um fracasso: uma vez evidenciado que o discurso que a ordem mundial realiza a respeito de si mesma, o discurso espetacular, não poderá ser freado – e, nem mesmo, novamente igualado – pelo discurso lírico, a poesia necessitará de novos meios para se afirmar como linguagem. Já não mais no intuito de ombrear seu tempo fragmentário, mas o de percorrê-lo marginalmente, num caminho em tudo afim àquela *historiografia inconsciente* de que nos falou Adorno, a poesia contemporânea brasileira assumirá, sobretudo na Poesia Marginal dos anos 70, uma postura em tudo diferente à de Gullar: uma postura de liquefação e espraiamento, que Pedrosa (2008) chamará, em seu texto “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”, de *pluralidade e mediania*, distanciando-se cada vez mais da noção de autoria e de *singularidade e originalidade* estabelecidas pelo cânone.

Assim, investimos na leitura crítica de Roberto Piva em busca (se nele há) de uma *verdadeira fuga lírica* deste emaranhado de grades espetaculares que impossibilitariam, na leitura de Debord, a ocorrência do fazer artístico. E tal leitura não deixaria de confluir com a visão estabelecida pela crítica a respeito de Piva, de que seria este o mais efetivamente marginal entre os autores de seu tempo, ou seja: uma voz que se afirma em singularidade em meio a essa *mediania*, e que, portanto, consegue infiltrar-se como lírica e narrativa marginal em um mundo sitiado pela retórica espetacular.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e terra, 2011.

_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2006.

_____. Crítica cultural e sociedade. In. _____. **Prismas**. (Tradução de Augustin Wernet Jorge Mattos Brito de Almeida). São Paulo: Ática, 1998.

- AGAMBEM, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2010
- ANDRADE, C. D. **Nova reunião**. 23 livros de poesia. 3.ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.
- _____. **Uma pedra no meio do caminho**. Biografia de um poema. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1967.
- _____. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- _____. **A rosa do povo**. Posfácio de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- ASMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994,p.197-22 1.
- _____. O capitalismo como religião. In: _____. **O capitalismo como religião**. Organização de Michael Löwy e tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e terra, 1997.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2008.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In:_____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002. p.77-92.
- _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. O direito à literatura. In:_____. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.235-263.
- _____. Literatura de dois gumes. In:_____. **A educação pela noite & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006. p.197-218.
- CARPEAUX, O. **Vinte e cinco anos de literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- CICERO, A. **Finalidades sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.73-93.
- COUTO, M.F. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- COMBE, D. La référence dédoublé. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996. p.39-63.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DURANT, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELIOT, T.S. **Selected Prose of T.S. Eliot: edited with an Introduction by Frank Kermode**. By T.S. Eliot. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1975.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise Curione. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 2006.

HOLANDA, S. Buarque de. Mar enxuto. In: Milano, Dante. **Poesias**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p.77-103.

LIMA, L. C. **Lira & antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2.ed., revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MALARD, L. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Adieux au poème**. Paris: Éditions José Corti, 2005.

_____. **Du Lyrisme**. Paris: Éditions José Corti, 2000.

_____. **Le poète perplexe**. Paris: Éditions José Corti, 2002.

MERQUIOR, J. G. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 19___. p.100-113.

NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira. El poema, La revelación poética, poesia e historia** / 3ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PILATI, A. **A nação drummondiana**: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PIRES, A. D. A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea** (Estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.15-57.

_____. Considerações (intempestivas) sobre a prosa de Drummond. **Cerrados**, Brasília, n.26, a.17, p.169-205, 2008.

_____. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In: FERNANDES, M. L. O.; LEITE, G. M. M.; BALDAN, M. de L. O. G. B. (Org.). **Estrelas extremas: Ensaios sobre poesia e poetas**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Araraquara: Laboratório Editorial FCL-UNESP, 2006. p.109-135.

PÉCORA, Alcir. O inconfessável: escrever não é preciso. **Revista Sibila**, São Paulo. 24 de setembro de 2010. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977>>. Último acesso: 31 de julho de 2015.

_____. Impasses da literatura contemporânea. **Jornal O Globo**, São Paulo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.asp>>. Último acesso: 31 de julho de 2015.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In. PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. P.41-50.

PIVA, Roberto. Estranhos sinais de Saturno. In. _____. **Obras Reunidas volume 3. Estranhos sinais de Saturno**. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008.

PIVA, R. Entrevista - Roberto Piva. [maio de 2000]. São Paulo: **Revista Cult**. Entrevista concedida a Fabio Weintraub. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Último acesso: 31 de agosto de 2015.

RABELLO, I. D. Alguns aspectos da relação entre lírica e sociedade. **Itinerários**, Araraquara, n.19, p.125-136, 2002.

SAID, R. **A angústia da ação: Poesia e política em Drummond**. Curitiba: UFPR; Belo Horizonte: UFMG, 2005.

SCHWARZ, R. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SIMON, I. M. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaios, 43).

SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

O SUBLIME ROMÂNTICO EM *PENTHESILEA*, DE HEINRICH VON KLEIST

Carina Zanelato Silva
Doutorado em andamento – Bolsista CNPq
Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef (Or.)

O presente projeto de pesquisa tem como objetivo a tradução da peça *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, tendo em vista a grandiosidade dessa obra e a falta de uma tradução para o português do Brasil. Objetivamos também, a partir desse contato maior com o texto original, a investigação do grotesco na configuração da heroína da peça, uma vez que esse elemento se destaca como parte essencial para o despertar do momento sublime na tragédia de Kleist. A pesquisa encontra-se em fase inicial. Neste primeiro semestre, participei de quatro disciplinas para obtenção de créditos, ampliei o material bibliográfico e iniciei a tradução da peça.

Na Dissertação de Mestrado, procurei contrapor as diferenças que se estabelecem entre os conceitos de graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist, fundamentando a maneira como essas diferenças implicam na conceituação de forma para os dois autores. O estudo da Antiguidade Clássica e os antecedentes Iluministas foram, nas obras de Schiller e Kleist, de importância fundamental. Schiller preza pela manutenção da harmonia através do conceito de graça e busca na arte o caminho para que o homem alcance o equilíbrio; Kleist, pela via da desconstrução do modelo clássico e do próprio conceito de graça, que impossibilita a conciliação entre o conhecimento humano e a ingenuidade, joga com a forma, de maneira a desarticulá-la, transformando-a em palco para o advento do ritual dionisíaco; não mais a serenidade e harmonia de Apolo imperam, mas sim o frenesi de Dionísio, que domina e se expande de maneira extraordinária.

Assim, procurei mostrar que em Kleist o conceito estético da graça não resulta desse equilíbrio entre natureza e razão, que em Schiller é obtido através da educação estética do homem. Não há a superação do dualismo kantiano entre dever e inclinação, e qualquer tentativa de se conciliar a razão com a natureza já está fadada ao fracasso. Suas concepções estéticas sobre a graça e suas obras literárias surgem num ambiente de mudanças significativas. A Revolução Francesa e a posterior dominação napoleônica sobre a Europa, o Iluminismo e a ascensão de grandes filósofos que passaram a focar o papel do homem nesse mundo conturbado fizeram com que a obra de Kleist pendesse para uma poesia que foge aos ideais clássicos desenvolvidos por Schiller e Goethe, encarando a realidade sob a perspectiva do homem que é jogado nesse mundo caótico e tem de enfrentar a realidade degradada.

Estes estudos me levaram às influências de Rousseau e Kant na composição de um mundo literário peculiar, pautado na perpétua dissonância entre o real e o ideal, o que me proporcionou um rico material para o estudo dessa dissonância na obra *Penthesilea*.

Dessa forma, a configuração dada por Kleist à tragédia parte de uma visão inteiramente pessoal sobre o mito da rainha amazona, apagando a atitude clássica de comedimento e opacidade, para representar um ritual dionisíaco de autodestruição que nos é mostrado no palco pela exacerbação de sentimentos a que é jogada a heroína da peça. A unidade clássica é tomada de chofre por um turbilhão de sentimentos que são devidamente amparados pela ambientação criada por Kleist para a contextualização das ações dos personagens. Cada ação que se dá no palco tem respaldo nesse mito recriado e ambientado de forma a possibilitar os diversos movimentos que oscilam entre a violência e a brandura, numa tentativa de síntese que procure abarcar na figura antitética da heroína Penthesilea a beleza proveniente da graça, mas também a sua caracterização grotesca, que realmente a transforma num animal em cena. A heroína é a verdadeira plasmação romântica entre o belo e o grotesco de que é constituído seu ser, ela é a representante da busca de uma síntese de elementos contrários que segundo Rosenfeld e Guinsburg (2005, p. 292) fez com que Kleist fosse um dos primeiros autores a redescobrir o dionisíaco e com ele celebrar um ritual antropofágico que colocou em evidência o aspecto grotesco que a arte romântica vem agora trazer aos olhos do público.

A heroína caminha pela peça na maior parte do tempo em estado de obumbrção, abandonando o consciente, motivada pela ideia fixa de conquistar Aquiles. Conscientemente ela não conseguiria abdicar do orgulho para se entregar ao amor. Esse estado onírico tipicamente romântico em que Penthesilea se deixa cair perpassa vários momentos da tragédia, mas se intensifica quando o horror final irá tomar conta da ação. Ela cria para si e para Aquiles um mundo ideal em que a guerra é a possibilidade de realizar um amor impossível, pois a realidade lhe impede, enquanto rainha das Amazonas, de subjuga-se a um guerreiro. Assim, percebe-se em Penthesilea uma perda de consciência gradativa, em que o ideal sonhado vai se sobrepondo à realidade que lhe parece estranha, até o ponto em que, em vista dessa realidade enganosa, o ideal toma as rédeas na condução da ação e faz com que os movimentos de Penthesilea sejam tomados pela fúria incontida de realizar o desejo presente no ideal.

O auge de sua fúria se dá quando ela abocanha, unida aos seus cães, justamente o lado esquerdo do peito de Aquiles. Impossibilitado de ser sentido, seu desejo de possuir o coração de Aquiles é concretizado fisicamente; enquanto ela acreditava cobrir seu amor de beijos, na verdade estava engolindo-o. O ritual antropofágico a faz consumir literalmente o objeto de seu amor e a

transforma em uma figura grotesca que nada mais nos parece do que um dos animais que se serve do corpo de Aquiles. Para Penthesilea o seu movimento inconsciente está condizendo às suas intenções: ela queria cobrir-lhe de beijos, e o seu inconsciente lhe mostrava isso. Nesta cena, a heroína se torna o espectro da violência e do instinto animal a que se submeteu.

Segundo Weiskel (1994) o sublime romântico é caracterizado pela obscuridade que o momento inapreensível causa: a dualidade entre o novo e o antigo, entre o elevado e o inferior, entre a natureza e o homem leva a uma percepção de algo que é inatingível pela razão. Nesta acepção, a teoria de Kant e a posterior teorização de Schiller sobre o sublime abarcam a desproporção de um sentimento que pode expressar felicidade e infelicidade, de quebra de barreiras diante do que não se reconhece, diante do novo. Em *Penthesilea* o sentimento sublime baseia-se no terrível das ações da heroína, dando-nos a desmedida através de uma ação que foge aos padrões de uma vontade moral, que sobreleva o instinto selvagem de autopreservação. Aqui o sentimento sublime é causado pela desmedida da conduta da heroína diante de uma ameaça à sua própria vida.

Dessa forma, é possível afirmar que o grotesco da ação terrível de Penthesilea desperta o sentimento sublime no leitor. É interessante notar que a fissura causada pelo terrível da ação de Penthesilea se dá também entre o signo e a figura que ele representa, e entra nos limites entre o significado e o significante: o discurso é rompido por um excesso de significado e as descrições da heroína se tornam metonímicas. Ao materializar as comparações a que a personagem é submetida, foge-se da fixação da heroína graciosa e o pensamento do leitor divaga procurando encontrar situações que descrevam aquela situação em específico.

Segundo Victor Hugo, o grotesco, enquanto “elemento de arte”, é a linha que separa a arte antiga da moderna, a literatura clássica da romântica, pois, unido ao belo, faz despertar a arte para um novo momento (HUGO, p. 28):

é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo; mostremos que é daí que é preciso partir para estabelecer a radical e real diferença entre as duas literaturas.

A inserção do grotesco na arte, segundo Victor Hugo, torna esse elemento como um ponto de contraste para o sublime, uma forma de elevação do belo que o deixa mais perceptível, pois a contraposição do sublime com o próprio sublime não produz esse contraste: ele dá ao belo “uma coisa de mais puro, de mais sublime” (HUGO, p. 34) justamente porque torna o belo mais evidente. Assim, o grotesco mesclado ao belo está mais próximo da realidade, permeada de contradições, pois

as ações do homem nessa realidade vão de um a outro naturalmente, sem que isto cause estranhamento. O homem moderno vive essa dualidade tão intensamente, que o belo e o grotesco se mesclam da forma mais natural possível.

Antecipando alguns passos dessas características, Kleist cria a sua *Penthesilea* de forma a permitir que confluam nela o belo e o grotesco de forma a provocar no espectador/leitor um sentimento sublime que abarca o terrível. É essa mescla de contrários que o drama aborda e põe em cena; é a realidade e todas as suas contradições mais absurdas que estão sendo encenadas. Enquanto no início da peça o grotesco em *Penthesilea* vem velado em sua graça, ao assumir totalmente o estado de inconsciência, o grotesco tomará conta da ação.

O centro desta pesquisa, portanto, é a análise da peça, a partir da tradução a ser feita, sob a luz de teorias sobre o sublime e o grotesco, principalmente as obras *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de Edmund Burke, *Über das Erhabene (Acerca do sublime)*, de Friedrich Schiller, *Crítica da faculdade do juízo* e *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de Immanuel Kant, *Lições sobre a analítica do sublime*, de Jean-François Lyotard, *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*, de Thomas Weiskel, *Do grotesco e do sublime*, de Victor Hugo, e *O grotesco*, de Wolfgang Kayser. Além disso, serão utilizadas as diversas cartas e o ensaio *Über das Marionettentheater (Sobre o teatro de marionetes)*, de Heinrich von Kleist, para a elucidação do projeto estético do autor.

Como a pesquisa encontra-se em fase inicial, procurarei aprofundar as questões teóricas sobre o sublime e o grotesco e, a partir do material obtido, aplicarei essas características à análise da peça teatral. Também será ampliado o material bibliográfico sobre tradução.

BIBLIOGRAFIA

ALLAN, S. **The stories of Heinrich von Kleist: fictions of security**. New York: Camden House, 2001.

ALT, P.-A. *Poetische Logik Verwickelter Verhältnisse: Kleist und die Register des Bösen*. **Kleist-Jahrbuch 2008/2009**. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 63-81.

ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.** Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BOESCH, B. (Org.). **História da literatura alemã.** São Paulo: Herder; Edusp, 1967.

BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 8).

BRION, M. **La Alemania romântica: Heinrich von Kleist; Ludwig Tieck.** Traducción de Fernando Santos Fontela. Barcelona: Barral, 1971.

BRITO, E. M. de. Franz Kafka, leitor de Heinrich von Kleist. **Pandaemonium Germanicum,** São Paulo, v. 11, p. 37-44, 2007.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.** Tradução de Enid Abreu Dobianszky. São Paulo: UNICAMP, Papiros, 1993.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.** Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. (Prismas).

CASSIRER, E. **Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie.** Berlin: Reuther & Reichard, 1919.

CASTRO, R. C. de P. **Alencar e Kleist. Til e Toni: crise(s) da identidade na servidão e na escravidão modernas.** Tese de Doutorado em Letras. Universidade de São Paulo, 2012.

CHAUÍ, M. de S. Vida e obra. In: KANT, I. **Crítica da razão pura.** Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999, p. 5-21.

DUARTE, R. (org.). **Belo, sublime e Kant.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução.** Tradução de Eliana Aguiar. Revisão técnica de Raffaella Quental. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ESMIRNA, Q. de. **Posthoméricas.** Edición de Francisco A. García Romero. Madrid: Akal, 1997.

FÖLDÉNYI, L. Grazie. In: KNITTEL, A. P. (Ed.). **Henrich von Kleist.** Stuttgart: Wiissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, p. 147-153 (Coleção Neue Wege der Forschung).

KNITTEL, A. P. (Ed.). **Henrich von Kleist.** Stuttgart: Wiissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003 (Coleção Neue Wege der Forschung).

GASSNER, J. **Mestres do teatro I.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

GATTI, I. F. **A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio.** Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 2012.

GLENNY, R. E. **The manipulation of reality in works by Heinrich von Kleist.** New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Lang, 1987.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jaboille. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUINSBURG, J. (Ed.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Stylus, 3).

HANSEN, B. Poetik der Irritation: „Penthesilea“ – Forschung 1977-2002. In: KNITTEL, A. P. (Ed.). **Henrich von Kleist**. Stuttgart: Wiissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. (Coleção Neue Wege der Forschung) p. 225-253.

HEISE, E. A atualidade de Heinrich von Kleist. **Projekt**. v. 11, p. 32-33, nov. 1993.

HEISE, E.; RÖHL, R. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HOHOFF, C. **Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. Dargestellt von Curt Hohoff. Dokumentarischer Anhang von Paul Raabe bearbeitet. Hamburg: Rowohlt, 1958.

_____. **Heinrich von Kleist: 1777/1977**. Tradução de Felipe Bosso. Bonn Bad Godesberg: Inter Nationes, 1977.

HORSTMAYER, E. Werner Dürrson: Kleist para veteranos ou... O paraíso definitivamente perdido. **Revista Letras**. Curitiba (UFPR), v. 43, p. 87-97, 1994.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANT, I. **A religião nos limites da simples razão**. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 1992.

_____. **Textos selecionados**. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí e traduções de Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime**. Introducción, traducción y notas de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

KLEIST, H. von. **Sämtliche Werke**. Herausgegeben von Paul Staf. Berlin; Darmstadt; Wien: Buch-Gemeinschaft, 1960.

_____. **Werke in einem Band**. Herausgegeben von Helmut Sembdner. München: Carl Hanser Verlag, 1990.

_____. **Sobre o teatro de marionetas**. Tradução de José Filipe Pereira. Estarreja: Acto - Instituto de Arte Dramática, 1998.

_____. **Pentesileia**. Tradução e Posfácio de Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora, 2003.

_____. **Der Zweikampf, Die heilige Cäcilie, Sämtliche Anekdoten, Über das Marionettentheater und andere Prosa.** Stuttgart: Reclam, 2012.

_____. **Penthesilea.** Stuttgart: Reclam, 2012.

KORFMANN, M. Kant: autonomia ou estética compromissada? **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 08, p. 23-38, 2004.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução:** do sentido à significância. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LEBRUN, G. **Sobre Kant.** Organização de Rubens Torres Filho. Tradução de José Oscar Almeida Marques, Maria Regina Avelar Coelho da Rocha, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1993.

LEMKE, A. Gemüts-Bewegungen. Affektzeichen in Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater. **Kleist-Jahrbuch 2008/2009.** Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 183-201.

LUKÁCS, G. A tragédia de Heinrich von Kleist. Tradução de Manoela Hoffman Oliveira. **Idéias**, Campinas, n. 5, p. 234-270, 2012.

LYOTARD, J. F. **Lições sobre a analítica do sublime.** Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

MAN, P. de. Aesthetic Formalization: Kleist's über das Marionettentheater. In: _____. **The rhetoric of Romanticism.** New York: Columbia University Press, 1984, p. 263-290.

MANN, T. Kleist and his stories. In: KLEIST, H. von. **The Marquise of O and other stories.** Translated and with an Introduction by Martin Greenberg. Preface by Thommas Mann. New York: Frederick Ungar, 1976, p. 5-23.

PAGANO, A. et al. **Traduzir com autonomia:** estratégias para o tradutor em formação. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

ROSENFELD, A. Introdução - Da Ilustração ao romantismo. In: HAMANN, J. G. et al. **Autores pré-românticos alemães.** Tradução de João Marschner, Flávio Meurer e Lily Strehler. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1965, p. 7-24.

_____. **Teatro alemão:** 1ª parte. Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. Introdução. In: **Teoria da tragédia.** Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1992, p. 7-12 (Biblioteca Pólen).

_____. **História da literatura e do teatro alemães.** São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates 255).

_____. **Texto/contexto II.** São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1993 (Debates, 257).

_____. **Texto/Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Prismas do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Teatro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Debates, 153).

ROSENFELD, K. H. Kleist e a crise da representação: a propósito do ensaio Sentimentos diante da paisagem marítima de Casper David Friedrich. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, v.16, p. 141-150, 2011.

RYNGAERT, J.-P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAFRANSKI, R. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHILLER, F. **Ausgewählte Werke**. Fünfter Band. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1950.

_____. **Briefe**. München: Carl Hanser Verlag, 1955.

_____. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Teoria da tragédia**. Tradução de Anatol Rosenfeld. São Paulo: E. P. U., 1992. (Biblioteca Pólen)

_____. **Sobre poesia ingênua e sentimental**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SÖFFNER, J. Penthesileas Zorn. **Kleist-Jahrbuch 2008/2009**. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2009, p. 166-182.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004 (Coleção estéticas).

THEODOR, E. **Perfis e sombras**. Estudos de literatura alemã. São Paulo: EPU, 1990.

_____. **Introdução à literatura alemã**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1968.

VIZINCZEY, S. O gênio cujo tempo chegou. Tradução de Marcos Bagno. In: **Verdades e mentiras na literatura**: os dez mandamentos do escritor: ensaios e críticas. Campinas: Autores Associados, 2011, p. 207-246.

VOLOBUEF, K. Rousseau e Kleist. In: MARQUES, J. O. de A. (Org.) **Verdades e mentiras**: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2005, p. 471-476.

WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico**: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Prefácio de Harold Bloom. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WIESE, B. von. Heinrich von Kleist. In: _____. (Ed.). **Deutsche Dichter der Romantik: Ihr Leben und Werk**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971, p. 225-252.

ZIEGLER, K. Stiltypen des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert. In: ALEWYN, R. et al. **Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, p. 141-164.

ZWEIG, S. Obras completas de Stefan Zweig: Tomo II. **Os construtores do mundo: Balzac, Dickens, Dostoievski, Hölderlin, Kleist, Nietzsche**. Rio de Janeiro: Delta, 1953.

**O PROTAGONISTA INATIVO.
RAZÕES DA INÉRCIA NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE DE DINO BUZZATI,
IL DESERTO DEI TARTARI.**

Carlos Eduardo Monte
Doutorado em andamento – Bolsista CNPq
Prof.^a Dr.^a Cláudia Fernanda de Campos Mauro

Após seis meses do início efetivo de nossa pesquisa, *O protagonista inativo. Razões da inércia na construção do romance de Dino Buzzati, Il deserto dei tartari*, não poderiam ser mais tempestivos os presentes debates. Embora nossa tese ainda mantenha o mesmo *corpus*, o livro de Buzzati de 1940, e não se tenha desviado de seu objetivo principal, nossas leituras e reflexões iniciais, realizadas a partir dos textos teóricos escolhidos, parecem encetar uma formação um pouco diversa da pretendida inicialmente. Por ocasião da formação do projeto de pesquisa, a base teórica ganhava peso no discurso pós-moderno, de forma que, por conta da **JUSTIFICATIVA DA PESQUISA**, escrevíamos: “Toda produção humana séria, a qual se supõe produzida atendendo aos princípios científicos de comprovação, durante o modernismo entrava diretamente para a compreensão social teorizada como resultado das razões gradativas de seu processo formativo, vertendo, através de conceitos dogmáticos sacralizados, verdades totalizantes, as quais, nas campanhas de grande significação, compuseram os valores, princípios e diretrizes dos diversos campos de argumentação teórico-científica. Tais elementos nos forneceram, como razão social, as noções de identidade, produção e objetivo, assegurando, por décadas, a sensação de credulidade na operação racional metodológica de descobrimento, encetando, sobretudo, um futuro correspondente. Ao nos afinarmos com as verdades científicas que nos permitiram uma identidade com nossa época e sociedade, anuindo, assim, circunstâncias irrebatíveis nesse plano, como signatários de um resultado futuro, esclarecedor e pacificador das mais caras questões, aceitávamos, na verdade, atendendo aos vícios evidentes de todo esse processo de construção científica, uma dose pouco revigorante de um placebo construído nos planos da linguagem, da narrativa, do discurso como simulação de uma realidade que, cedo ou tarde, ainda não se sabe muito bem, entendeu-se esgotada de possibilidades, incapaz de se reinventar e convencer. A missão do homem que se encontrava dentro da modernidade aliava-se a noção não apenas de formação espiritual, mas à ideia de um sucesso necessário, algo que se dogmatizava na afirmação profissional, na formação da família e criação dos filhos, no posicionamento político, religioso, etc. A visão de mundo projetava-se em um processo evolutivo, pelo qual todo homem racionalizava sua identidade, devia pertencer a um lugar e ritualizar seu cotidiano. Mas, gradativamente, o novo homem cansou-se dessa missão

unicamente metodológica, e passou, de forma consciente ou não, a refutar com valentia tais *verdades absolutas*, investidas através de meta-narrativas, capazes de fundar uma seita, uma vanguarda, um partido, uma escola teórica, ou até mesmo deflagrar uma guerra. Com o advento da incerteza, da apreensão da força de certa dose de irracionalidade em nossas vidas, tornamo-nos grandes colecionadores de hipóteses: as *verdades* não são mais unívocas, podem coexistir, podem se harmonizar, ou se contrapor. As perguntas kantianas: *O que podemos conhecer? O que podemos fazer? O que podemos esperar?* – agora foram reinterpretadas num tempestivo capaz de acenar uma descrição exercitada por renomados pensadores de nossa época. Pensamos em Nietzsche, Freud, Heidegger, Vattimo, Lyotard, Jameson, Eagleton, Benjamin e Baudrillard, entre outros”.

Como se verifica, toda justificativa repousava no fato de que inúmeros escritores, desde as primeiras décadas do século passado, souberam compreender como a desconstrução gradativa desse processo modernista afetou nossa relação com o cotidiano. O homem do fazer, construtor de seu destino, dá lugar ao cidadão equivocados, arrependido, que titubeia diante de uma decisão, que se põe errático, que se deixa enganar, que, por vezes, vê no lúdico, no jogo, na reflexão, uma forma possível de viver, de sobreviver, distanciando-se dos valores e do que a sociedade deles espera. Obras grandiosas foram gestadas com a intenção de demonstrar essa nova relação com o mundo. Seus protagonistas talvez não sejam mais aqueles efusivos heróis com que estávamos acostumados, talvez sejam mais cínicos e irônicos, talvez mais dados à resiliência ou ao conformismo, pode ser que o plano da representação tenha de fato se aproximado demais do que se compreende como realismo. Talvez menos heroicos, ou verdadeiros anti-heróis, queremos entender estes homens que arrastam grandiosas histórias, quando a revelia significa mais que desbravadas ações. Dino Buzzati, considerado um dos maiores escritores italianos, entre contos, romances e teatro, sempre teve sua obra relacionada a autores como Edgar Allan Poe e Franz Kafka. Sua originalidade, contudo, transcende o ar do mistério e do fantástico, formalizando uma estética seca e crua, profundamente original. O livro que analisamos, *Il deserto dei tartari*, escrito em 1940, não por acaso sua obra mais famosa, remete-nos a várias indagações filosóficas. O livro conta a história de um jovem oficial que, ao sair da Escola Militar, é destacado para a Fortaleza Bastiani, situada na fronteira com um reino setentrional, ao pé de um imenso e misterioso deserto. Seus oficiais estão à espera de uma improvável guerra, dia após dia, agarram-se a premissa de um perigo que não se concretiza. Restalhes encaixar-se nessa narrativa, cumprir as rotinas oficiais, quando todos simplesmente assumem suas posições e papéis. Diante de Giovanni Drogo, o protagonista, vemo-nos contaminados pela lógica da inércia. Se há, de fato, uma ação, ela está nas indagações que nascem todos os dias nesse novo homem, onde simplesmente agir ou tomar decisões parece algo cada vez mais improvável de se realizar. Pois bem, quando programamos o **REFENCIAL TEÓRICO**, tivemos como objetivo a

análise, o estudo e a descrição deste protagonista, Giovanni Drogo, em par com outros famosos protagonistas, e os motivos de sua inércia, o que obrigatoriamente nos levaria a uma discussão acerca dos valores do modernismo ou de seu eventual fim, o que faríamos inicialmente a partir de suas linhas teóricas, mas sempre em observação às teorias e crítica da narrativa. Sabemos que é assunto que exigiria particular dedicação, uma vez que, de correspondência contemporânea, seus traços distintivos ainda não são de todo pacífico, variando entre seus principais autores. Pensamos, assim, essencialmente, nas linhas teóricas que tomam a sociedade contemporânea como sendo resultado de uma síntese da narrativa, de uma escala de representação severa, capaz de situar o homem num estado constante e imaginário de absorção do mundo, e havíamos fixado: “Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard e Gianni Vattimo serão os principais nomes em nosso trabalho, no que se refere à conceituação e traços identificadores da situação do homem contemporâneo”. No entanto, dos autores pretendidos, parece-nos que apenas o italiano Gianni Vattimo poderá ganhar força em nossa base teórica. Tendo se ocupado da ontologia hermenêutica contemporânea, a partir de uma proposta niilista, que se depreende do eixo Nietzsche-Heidegger, e também em Sartre, no qual se acentua o enfraquecimento das categorias ontológicas, o autor desenvolve o conceito de *pensiero debole*, o qual se contrapõe as grandes narrativas que conhecemos, e explica de forma bastante incisiva quais os limites de atuação do novo homem, portador deste *pensamento fraco*, e que parece transparecer o que chamamos de *marca da exaustão do comportamento*. Juntamente com Vattimo, novos autores e textos passaram a significar mais para nosso trabalho, e aqui nasce a importância destes debates. Ao contrário do que pensávamos inicialmente, percebemos que a obra de Buzzati ainda não foi exaustivamente classificada, saltando entre gêneros (ou categorias) que, embora não de todo distintas, provocam uma mudança significativa no entendimento e recepção da obra. Se a teórica italiana Antonia Arslan, especialista em Buzzati (*Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico, 1993*), não vê problemas em uma leitura gótica do texto, ou Todorov insinua uma produção fantástica (*Introdução à literatura fantástica, 2010*), William Spindler (*Magic realism: a typology, 1993*) a lê como sendo um exemplar inequívoco do Realismo Mágico, no que chama de vertente *metafísica*. Essa soma de leituras possíveis, ao contrário de limitar o estudo de nosso *corpus*, atendo-se a aspectos como gênero ou categoria, na verdade, só faz por ampliar as possibilidades. Torna-se possível, não só a composição de um capítulo voltado à verificação de elementos do Gótico, do Fantástico ou do Realismo Mágico presentes no discurso, mas, sobretudo, como o livro de Buzzati, através das configurações discursivas entre o real e o sobrenatural, responde à época em que foi composto e, para além, como se alia as condições de ruptura entre modernismo e pós-modernismo, expondo as razões da inércia do protagonista, confirmando-se as proposições de Spindler, pela forma em que o Realismo Mágico Metafísico, como tipologia,

pretendia uma inscrição discursiva capaz de abalar a realidade que creditava à guerra uma realização evolutiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (INICIAL)

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ARSLAN, A. **Dino Buzzati tra fantastico e realistico**. Modena: Mucchi Editore, 1993.

ASQUER, R. **La grande torre: vita e morte di Dino Buzzati**. Lecce: Manni, 2002.

BARTH, J. *Dunyazáda*. In: _____. **Quimera**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986. p. 7-49.

_____. The literature of the exhaustion. In: _____. **The Friday book: essays and other non-fiction**. London: The John Hopkins University, 1984.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa, PT: Relógio d'Água, 1991.

_____. **A troca simbólica e a morte**. Trad. Maria S. Gonçalves e Adail U. Sobral. São Paulo, SP: Ed. Loyolla, 1996.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7.a ed. Brasiliense: São Paulo, 1994. p. 197-221.

_____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. Col. Biblioteca Tempo Universitário, p. 41.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica**. Brasília, DF: Brasiliense, 1994.

BERTENS, H. **The idea of the postmodern: a history**. New York, USA: Routledge, 1996.

BIRMAN, J. A mais-valia vai acabar, seu Joaquim – Sobre o mal-estar da psicanálise. IV. Modernidade e pós-modernidade. In: _____. **Mal-estar na atualidade**. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 73-93.

_____. As figuras do analista no cinema. Sobre a psicanálise, a modernidade e as novas formas de saber sobre o psíquico. In: _____. **Por uma estilística da existência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 133-170.

BLOOM, H. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias**. Trad. Alípio C. de Franca Neto e Heitor F. da Costa. São Paulo: SP, Companhia das Letras, 1993.

_____. **A angústia da influência** – uma teoria da poesia. Trad. e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. Pierre Menard, autor de Quixote. In:_____. **Ficções**. Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre, RS: Ed. Globo, 1970. p. 29-38.

BOSI, A. Os estudos literários na era dos extremos. In:_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 248 – 256.

BURGESS, A. **Homem comum enfim**: uma introdução a James Joyce para o leitor comum. Trad. José A. Arantes. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.

BURROWS, J; WIFFEN, C. **Guia de música clássica**. Trad. André Telles. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

BUZZATI, D. **O deserto dos tártaros**. Trad. de Aurora Fornani Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **In quel preciso momento**. Milano: A. Mondadori, 1979.

_____. **Naquele exato momento**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Un amore**. 19ª r. Milano: A. Mondadori, 1987.

CALVINO, I. La tradizione popolare nelle fiabe. In:_____. **Sulla fiaba**. (Org. M. Lavagetto). Torino: Einaudi, 1988, p. 109-128.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.

_____. Quatro esperas. In:_____. **O discurso e a cidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 135-163.

COETZEE, J. M. **Desonra**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COMPAGNON, A. O mundo. In:_____. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 95-135.

_____. **O trabalho da citação**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 11-36.

CONNOR, S. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. 3.a ed. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo, SP: Loyola, 1996.

DOODY, M. Dar um rosto ao personagem. In:_____. **A cultura do romance**. Franco Moretti (Org). Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FERNANDES, M. L. **O Narciso no labirinto de espelhos**: perspectivas pós-modernas na ficção de Robeto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FISCHER, L. A. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

GALLAND, A. [versão de]. **As mil e uma noites**. Trad. de Alberto Diniz; apresentação de Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GARCIA MÁRQUEZ, G. **Ninguém escreve ao coronel**. 17ª t. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Ed. Arcádia, 1979.

_____. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

HARVEY, D. Pós-modernismo. In:_____. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2006.

HOLZBERG, N. The fable as exemplum in poetry and prose. In:_____. **The ancient fable: an introduction**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2002.

HUYSEN, A. Mapeando o Pós-Moderno. In:_____. **Pós-Modernismo e política**. Org. de Heloise Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In:_____. **Novos estudos Cebrap** – 06/1985, nº 12”. Trad. Vinícius Dantas. , 1985.

_____. **Pós-Modernismo**. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

_____. **Virada Cultural**: Reflexões sobre o Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOLLES, A. **Formas simples**. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

JOYCE, J. **Dublinenses**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

KAFKA, F. **O processo**. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAPLANCHE, J. **Vocabulário de psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In:_____. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Leandro Konder. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1965. p. 43-94.

MANN, T. **A montanha mágica**. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MOISÉS, M. **A Criação Literária**. Prosa - I. Formas em prosa. O conto. A novela. O romance. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.

MORETTI, F. O século sério. In:_____. **A cultura do romance**. Trad. de Alípio Correa e Sandra Correa. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

- MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2003.
- MOSER, W. Spätzeit. In:_____. **Narrativas da modernidade**. Org. de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autentica, 1999. p. 33-54.
- MOTTA, S. V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais**: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Trad. Marcps Santarrita. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1992.
- PIGLIA, R. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- PLATÃO. **A república**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In:_____. **Ficção completa**: poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/contexto**; ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.
- ROTH, P. **O complexo de Portnoy**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In:_____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.
- SCHOLES, R; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SLOTERDIJK, P. **Crítica da razão cínica**. Trad. Marco Casanova e outros. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- TCHEKHOV, A. A cigarra. In:_____. **A noiva e outros contos**. Rio de Janeiro: Primeira Linha, 1999.
- _____. Os mujiques. In:_____. **O assassinato e outras histórias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- TODOROV, T. A origem dos gêneros. In:_____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-58.
- VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade**; Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VIEIRA, M. A. **O catálogo e a chave**: sujeito da ciência e sujeito do inconsciente. Opção Lacaniana 21. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise: Abril, 1998.
- VILLAÇA, N. **Paradoxos do Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- WATT, I. P. **A ascensão do romance**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1997.

WILLEMART, P. **Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?** Trad. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Col. Criação & Crítica, 13.

YUDICE, G. **O pós-moderno em debate**. Entrevista: Ciência hoje. São Paulo: SBPC, v. 11, n. 62, p. 46-57, mar. 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (ATUAL)

ARSLAN, A. **Dino Buzzati tra fantastico e realistico**. Modena: Mucchi Editore, 1993.

ASQUER, R. **La grande torre: vita e morte di Dino Buzzati**. Lecce: Manni, 2002.

BAUMAN, Z. O pavor da morte. In:_____. **Medo líquido**. Trad. Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 35-73.

BOSI, A. Narrativa e resistência. In:_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BOTTING, F. Introduction: gothic excess and transgression. In:_____. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996. p. 1-20.

BUZZATI, D. **O deserto dos tártaros**. Trad. de Aurora Fornani Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAMPBELL, J. Epílogo: mito e sociedade. In:_____. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009. Col. Debates.

CARAMANI, A. L. S. Introdução. In:_____. **A literatura fantástica**. Caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 7-9.

COMPAGNON, A. O mundo. In:_____. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 95-135.

GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. **Revista Desenredo**, 2009. P. 123-131.

FISCHER, L. A. **Dicionário de palavras & expressões estrangeiras**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KAFKA, F. **O castelo**. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MIRA Y LÓPEZ, E. O medo. In:_____. **Quatro gigantes da alma: o medo, a ira, o amor, o dever**. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 21-106.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2003.

MOSER, W. Spätzeit. In:_____. **Narrativas da modernidade**. Org. de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autentica, 1999. p. 33-54.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. **Texto/contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4^a ed. 2^a reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A CONSTRUÇÃO DA IRONIA E DA HISTORICIDADE NOS CONTOS DE GUERRA DE MAUPASSANT: *BOULE DE SUIF*; *MADEMOISELLE FIFI*; *DEUX AMIS*; *L'AVENTURE DE WALTER SCHNAFFS*; *LE PÈRE MILON*.

Clarissa Navarro Conceição Lima
Mestrado em andamento
Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

Este trabalho propõe desvendarmos os efeitos de sentido da construção da ironia e da historicidade dos principais contos de Guerra de Maupassant. O momento histórico é crucial na construção de todas essas narrativas, e a ironia parece ser o ponto central dessas obras. Objetiva-se verificar o quão é importante a História na análise destes contos, como a ironia é construída nos contos, como o autor se utiliza da memória histórica e da memória particular para a construção da ficção e como sua ficção também pode ser uma espécie de testemunho de guerra.

A pesquisa em questão é uma continuação de um trabalho anteriormente feito na Graduação em Licenciatura em Letras. Foi pesquisado o conto *Boule de Suif* e realizado um artigo tendo como foco a construção da personagem feminina Élisabeth Rousset e a historicidade do conto. O projeto para a dissertação vai além e propõe a análise de mais quatro contos, tendo outro foco: a ironia e a historicidade das narrativas de guerra.

A análise do conto *L'aventure de Walter Schnaffs* foi apresentada em forma de comunicação oral no SELL – Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, no dia 16 de maio de 2015; realizamos, ainda, o estudo da questão do testemunho de guerra nos contos propostos pela pesquisa, tornando-a um artigo para publicação já aceito pela Revista *Lettres Françaises*.

A Guerra franco-prussiana deixou marca notável na história dos franceses, que por sua vez, tendo o território brutalmente invadido e bombardeado, tiveram por muito tempo sentimentos de asco e rancor pelos alemães. O conflito ocorrido de 1870 a 1871, apesar de curto, acarretou muitas mortes e muita destruição. Segundo o estudo de Ruth Putnam (1915, p.199), os franceses nunca se renderam aos alemães e sempre tiveram um forte sentimento patriota, como cita em seu livro, os poemas de Edmond About: *Vous avez pu germaniser la plaine/Mais notre coeur, vous ne l'aurez jamais.*"

Guy de Maupassant, célebre autor francês do século XIX, participou da guerra quando jovem e, cerca de dez anos mais tarde, produziu diversos contos relacionados ao conflito. De acordo

com as pesquisas biográficas sobre o autor, o fato de o autor ter sido um soldado teve um grande impacto sobre ele, como podemos ver em seus relatos de viagem: “*quand je songe seulement à ce mot, la guerre, il me vient un effarement comme si l’on me parlait de sorcellerie, d’inquisition, d’une chose lointaine, finie, abominable, monstrueuse, contre nature*” (2013, p.115). Percebemos este abalo causado pelas crueldades e atrocidades que viu e viveu em todos os seus contos de guerra. Segundo Pogolotti: “*de su experiencia militar muy breve extraerá sobre todo el aprendizaje de muchas miserias humanas*” (1974, p.XI).

O momento histórico é, assim, a base na construção das narrativas, pois ele oferece suporte para a construção da verossimilhança dos contos. O pano de fundo está preenchido pela memória histórica e por fatos verossímeis, o que nos leva a perceber o efeito do real que Maupassant transmite para o enredo e para as personagens. Nos contos, pode-se perceber que tanto para o narrador como para o autor, a guerra é ilógica e incoerente. Cria-se uma atmosfera irracional, um certo submundo temporário em que os papéis se invertem, as leis naturais são pisoteadas, a justiça torna-se dominação, o homem torna-se um animal brutal e inconsequente. A razão do homem, em tempos de guerra, transforma-se em uma arma irracional, em uma verdadeira desrazão. Entrematam-se cegamente, vive-se uma atmosfera inumana, como se o tempo parasse e toda barbárie fosse permitida. O homem torna-se animal do próprio homem.

Hábil escritor, Maupassant oferece seu testemunho, ainda que encoberto por outras vozes, de como foi a Guerra franco-prussiana. A partir da leitura de seus contos, percebe-se a constante presença de seus questionamentos quanto à guerra: o autor reflete sobre temas como a loucura, a vingança, a morte de inocentes, a miséria, a fome e a crueldade. As experiências vividas por Maupassant também vão lhe acirrando a crítica social e lapidando sua ironia fina e ácida.

Maupassant, a partir de seu olhar sobre a sociedade e sobre a guerra, soube produzir narrativas fieis à realidade, soube ressaltar os pequenos detalhes de cada episódio narrado. É interessante ressaltar como, nele, a ideia de fatalidade predomina. Em todos os contos, não há uma ideia de esperança vã ou alguma centelha de otimismo gratuito, uma vez que talvez a realidade não permitisse grandes idealismos. Não se fala somente de violência da guerra, mas também da violência moral que os invasores cometem sobre os invadidos, ou até, que os próprios franceses cometem contra eles mesmos.

A ironia toma espaço do início ao fim dos contos. Muecke (1995) propõe alguns tipos de ironia, dentre elas a ironia observável. Esta não é usada como um instrumento para ironizar, ela é uma situação irônica em si, é constitutiva do próprio “eu” ou da própria situação. Em *A aventura de*

Walter Schnaffs, percebemos esse tipo de ironia no decorrer de todo o conto. Já no primeiro parágrafo, a personagem se considera *le plus malheureux des hommes*, o que nos parece uma irônica inversão de papéis. Como Sempère (2002) afirma, este conto é um “*texte ludique qui renverse les valeurs et brouille les cartes du conflit*” (p.150). No conto *Bola de Sebo*, a personagem é representada por um contraste entre o aspecto físico e o moral, preenchido de ironias. Ora ela é perturbadora da sociedade e da moral, ora ela é o símbolo de salvação. Como afirma Lukács: “em relação à vida, a arte é sempre um “apesar de tudo”; a criação das formas confirma da maneira mais profunda a existência dessa dissonância.” (s/d, p.71). A heroína, Élisabeth Rousset, é dissonância, falta de harmonia, ironia.

Na pesquisa, refletimos ainda sobre a questão do testemunho em forma de literatura, um tipo de testemunho talvez ainda pouco colocado em questão, uma vez que não temos a figura da testemunha. Não se trata de um “eu” que tudo viu e tudo viveu, mas de um “eu” encoberto pela sua imaginação, pela sua criação de imagens e comparações, ou seja, por suas histórias motivadas pela catástrofe com que teve algum contato. Trabalhamos ainda a questão da necessidade de narrar, de contar, por meio de outras histórias, que não a de um “eu”, como se deu o conflito. Tentaremos exemplificar como os contos de guerra de Maupassant também poderiam ser considerados uma espécie de testemunho, a partir de seus relatos em cartas, dos estudos sobre sua vida e de seus contos. Buscamos provar que o testemunho a partir da ficção também pode ser autêntico, uma vez que, segundo Seligmann-Silva e Octavio Paz, toda verdade é histórica, toda literatura é testemunhal e todo testemunho tem o crédito máximo da verdade.

De acordo com Machado (1995, p.1), “não é possível ver sua obra senão dentro da atmosfera de seu tempo e sua preocupação com o efeito do real”. A autora lembra que Maupassant sempre volta ao passado e oferece vários detalhes das personagens e do momento histórico a fim de que a narrativa tenha o efeito de parecer ter sido realidade, o efeito de verossimilhança.

É pertinente estudar Maupassant, pois o autor francês se diferenciou do Realismo/Naturalismo, enquanto programas, e preocupou-se não só em dissecar o mundo e os homens, mas delatar a realidade de forma parcial a partir de suas opiniões sobre a natureza humana: o autor oferece seu testemunho de guerra aos leitores, expõe seus questionamentos e utiliza-se da literatura para falar tanto da memória histórica como de sua memória particular. Além disso, a obra de Maupassant, como a de todos os grandes escritores da literatura, é atemporal, ou seja, ao mesmo tempo em que discute as questões de sua época, discorre e problematiza as questões da humanidade.

Nesta pesquisa, partimos da leitura e análise da obra de Maupassant, focando a estrutura e suas relações com a História e com a Ironia. O foco nas personagens principais e na Guerra de 1970 é fundamental para a proposta, uma vez que é por essa via que a ironia é construída, e a partir dela, a crítica mordaz à sociedade e aos valores da época. Ademais, propomos analisar a obra a partir do original. Sabe-se que com a tradução, perde-se um pouco da ironia e da singular ridicularização e repulsa pelos alemães inimigos. Um exemplo vivo dessa perda dá-se na mofa que o narrador faz ao “imitar” o sotaque dos inimigos em francês.

Para análise e aprofundamento teórico iniciais, utilizamos *Teoria e Política da Ironia*, de Linda Hutcheon, *História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes*, de Márcio Seligmann-Silva (org.); *Literatura e Resistência*, de Alfredo Bosi; entre outros.

REFERÊNCIAS

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. . Tradução de Alfredo Margarido. Editorial Presença: Lisboa, sin data.

MAUPASSANT, Guy. **Boule de suif et autres nouvelles de guerres**. Col. Petits Classiques Larousse. Édition commentée par Emmanuelle SEMPÈRE. Paris: Larousse, 2002.

MAUPASSANT, Guy. **Tous les récits de voyage de Guy de Maupassant**: Au soleil - Sur l'eau - La vie errante. E-artnow, 2013. Disponível em: <<https://play.google.com/store/books>>. Acesso em: ago/2015.

MACHADO, Guacira Marcondes. **O discurso realista em Guy de Maupassant**. Revista Lettres Françaises, nº1. UNESP-Araraquara, São Paulo,1995.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Col. Debates – Crítica. Perspectiva: São Paulo, 1995.

NEVES, A. das. **A volta do Horla: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil**. 2007. 288 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NEVES, A. das. **Guy de Maupassant, Um Ilusionista das Letras Francesas**. São Paulo: Mackenzie, s/d. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/Pos/Cadernos_texto_2.pdf

PAZ, OCTAVIO. **O Arco e a Lira**. Trad. de Olga Savary Col. Logos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

POGOLOTTI, Graziella. Al lector. In: MAUPASSANT, Guy. *Cuentos de Guy de Maupassant*. Series Biblioteca del Pueblo. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974. P.XII – XXVI.

PUTNAM, Ruth. **Alsace and Lorraine from Caesar to Kaiser – 58 B.C. – 1871 A.D.** New York: The Knickerbocker press, 1915.

PLINVAL, Georges de. **História da literatura francesa.** Tradução de Ilídia Ribeiro Pinto Portela. Lisboa: Editora Presença, 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Apresentação da questão: A literatura do trauma.** IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes.* Editora Unicamp: Campinas, 2013. p. 45-58.

_____. **Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória.** IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes.* Editora Unicamp: Campinas, 2013. p. 387-413.

_____. **Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção.** LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM, Rio Grande do Sul, jan/junho, p.9-37, 1998.

_____. **Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas.** Revista Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008.

_____. **O testemunho : entre a ficção e o “real”.** IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes.* Editora Unicamp: Campinas, 2013. p. 371-385.

_____. **Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento.** IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes.* Editora Unicamp: Campinas, 2013. p. 59-88.

SEMPÈRE, Emmanuelle. **Boule de suif et autres nouvelles.** In : MAUPASSANT, Guy de. *Boule de suif et autres nouvelles de guerres.* Col. Petits Classiques Larousse. Paris: Larousse, 2002.

SOUTO MAIOR, A. **História Geral.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

SCHIMIT, Albert-Marie. **Maupassant par lui-même.** Col. Microcosme : Écrivains de toujours. France : Éditions du Seuil, 1962.

THIBAUDET, Albert. **História da Literatura Francesa.** Tradução de Vinícius Meyer. São Paulo: Ed. Martins, 1951.

TROYAT, Henri. **Maupassant.** Col. Grandes Biographies. France: Flammarion, 1989.

ZOLA, Émile. O Senso do Real. In: _____. **Do romance:** Stendhal, Flaubert e os Goncourt. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995. P.23-48.

**O POETA DAS PRIMEIRAS MUSAS:
MACHADO DE ASSIS E SEUS *DISPERSOS***

Cristiane Nascimento Rodrigues
Mestrado em andamento – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Wilton José Marques (Or.)

O poeta das primeiras musas: Machado de Assis e seus *Dispersos*

O escritor Machado de Assis começou como poeta, pois seu início literário de experimentação foi marcado pela tentativa de escrever poemas. No Brasil, na segunda metade do século XIX, o Romantismo político e literário reinava fortemente entre os escritores que brincavam com a palavra poética e publicavam seus versos nas revistas e jornais especializados. Além disso, já estava formada uma forte tradição romântica, representada por poetas consagrados como Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre, Torres-Homem, Gonçalves Dias, entre outros. A literatura brasileira em formação recebia principalmente a influência literária portuguesa e francesa, e assim, os poetas aprendizes não podiam ignorar a maneira poética clássica e romântica de cânones como Camões, Garret, Lamartine, Chateaubriand, Victor Hugo, etc., com os quais intensamente dialogavam e até mesmo imitavam.

Nesse sentido, Machado de Assis, diante de seu momento histórico e cultural, passou a estudar o modo de compor de seus antecessores e contemporâneos, como se pode ver em seus primeiros versos estampados nas revistas. E assim, estreou como poeta em outubro de 1854 no *Periódico dos Pobres*, com o poema “Soneto” e com a seguinte dedicatória “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”. A revista era modesta e o poema pouco agradou ao público, passando quase despercebido pela crítica já que apresentava uma estrutura um pouco dura. O ritmo não era constante e musical, as rimas eram pobres e as imagens se desvincilhavam do gosto dos leitores. E mesmo após essa estreia não muito promissora, o aprendiz passou a frequentar a livraria do editor Francisco de Paula Brito, localizada na Praça da Constituição, no centro da cidade. E em 6 de janeiro de 1855 publicou na revista literária *Marmota Fluminense* o poema “A palmeira”, e no decorrer desse ano vê-se a intensificação de sua atividade, pois foram estampados na revista de Paula Brito dezenove poemas seus sobre variados temas, o que mostra seu intuito de experimentar e evidencia seu processo de aprendizado como poeta.

Na livraria ocorria, semanalmente, o encontro de homens de variadas profissões a fim de discutir política, literatura, teatro, os fatos cotidianos, entre outros assuntos. Era a denominada

Petalógica, a qual muitos poetas participaram e Machado de Assis fez muitas amizades literárias que obviamente repercutiram na produção de seus primeiros poemas. E conforme Massa, “Em 1855, desde há dois anos pelo menos, reunia-se a *Petalógica*, sociedade literária e artística, de que ele [Francisco de Paula Brito] fora um dos primeiros batalhadores. (...). Em certo sentido, a *Marmota Fluminense* e a *Petalógica* são as duas faces da mesma realidade.”². Dentre os homens que participavam das reuniões, alguns eram tocados ou se sentiam motivados a compor versos, como modo de se entreter e desfrutar, ou até mesmo como experimentação poética para os mais interessados na carreira literária. E assim publicavam na revista, a qual reunia artigos diversos e tinha como objetivo o entretenimento e instrução de seus leitores.

O aprendizado de Machado de Assis, então, ocorreu através do contato com outros escritores da época, tanto brasileiros como estrangeiros, e principalmente portugueses. Jean Michel Massa nos conta sobre sua primeira amizade literária com o português Francisco Gonçalves Braga, autor juntamente com Machado de Assis, de diversos poemas sobre a “saudade”. Além disso, no Rio de Janeiro do século XIX os portugueses enchiam a cidade no comércio, assim como nos meios artísticos. A Europa, e principalmente França, ditavam as modas no país, pois os teatros recebiam as cantoras líricas, as lojas tinham os modelos conforme estavam em uso, os costumes de civilidade eram medidos conforme os europeus. Assim, o centro fluminense se modernizava e o florescimento cultural e literário se expandia devido à explosão da imprensa e da urbanização da cidade.

Especula-se que a partir de 1857, Machado tenha passado a frequentar o *Grupo dos Cinco*, reunido no escritório do advogado Caetano Filgueiras.³ Era um momento de reunião, após o expediente, para discutir literatura, e participavam os poetas Casimiro de Abreu, José Joaquim Cândido de Macedo e Gonçalves Braga. Logo, tais contatos devem ter propiciado ao nosso poeta e prosador uma maior reflexão sobre suas composições, já que a partir desse ano seu modo de compor se tornou mais elaborado e seus poemas evidenciam um maior apuro na escolha dos temas e formas poéticas. Já não publicava tanto como nos anos anteriores e apresentava ao público leitor ensaios sobre literatura. E nos anos que se seguiram, até 1862, continuou publicando poemas em diversas revistas, além de contos, traduções e crônicas, o que mostra seu interesse em ser um escritor que buscava plenamente experimentar os diversos gêneros para o enriquecimento de seu aprendizado e desenvolvimento de sua capacidade.

Logo, observa-se que entre os anos de 1854 e 1862, Machado de Assis publicou de forma assídua em muitos periódicos da época: *Periódico dos Pobres*, *Marmota Fluminense*, *Correio*

² MASSA, 2009, p.85.

³ PUJOL, 2007, p.10-11.

Mercantil, Diário do Rio de Janeiro, O Paraíba, O Espelho, O Futuro, A Primavera e O Binóculo. E os temas escolhidos para sua composição foram vários, de acordo claramente com o ambiente romântico: o amor; a saudade; a natureza; a religiosidade; a melancolia de um ultrarromantismo à maneira de Álvares de Azevedo; um nacionalismo não indianista, no sentido de ser mais um engajamento político e literário, também expresso em seus textos de crítica dessa época; sua própria poesia como tema; e poemas compostos para serem dedicados à amigos e figuras importantes, figurando alguns em álbuns.

Estado atual da pesquisa

Inicialmente, esta pesquisa propunha o estudo e análise de alguns poemas de Machado de Assis, publicados entre os anos de 1854 e 1859 em periódicos da época. E esta seleção deveria somente corresponder aos seus primeiros experimentos poéticos de temática amorosa. Por isso, tal leitura pretendia verificar de que maneira as musas apareciam e eram cantadas, além de averiguar a evolução composicional das imagens dessas figuras femininas dentro do período romântico brasileiro, o qual já possuía uma forte tradição poética.

No entanto, após a leitura dos textos teóricos-críticos a respeito da poesia dispersa de Machado de Assis, e de seus poemas, observou-se que seria mais proveitoso ampliar o olhar sobre a obra machadiana não publicada em livro, dando destaque à vários temas e ampliando o raio da pesquisa até 1862, pois a partir desse ano se percebe uma mudança no modo de compor do poeta que começa a pensar em seus poemas a serem reunidos no seu primeiro livro de poemas: *Crisálidas* (1864). Nesse sentido, pretende-se conhecer somente os poemas dispersos, mantendo o objetivo inicial e acrescentando outros.

As disciplinas cursadas no primeiro semestre de 2015 - *Mito e Poesia* e *Poesia e Vanguarda* - ajudaram a pensar os problemas em torno da temática escolhida pelo jovem estreante na poesia. E assim, já foram identificados os setenta e um poemas publicados nesse período de acordo com seus temas e características formais mais salientes. E nesse momento, procura-se eleger alguns poemas (menos de vinte) para uma análise e comentário, a partir de seus temas. Assim, há uma ideia em estruturar a tese da seguinte maneira: um capítulo introdutório sobre a formação do poeta Machado de Assis, identificando os passos de seu aprendizado, um segundo capítulo contendo um comentário geral sobre o perfil dos periódicos utilizados pelo poeta para publicar seus versos, um terceiro e mais extenso capítulo com a análise e comentário dos poemas distribuídos entre os temas: amor, saudade, religião, ultrarromantismo, nacionalismo, metapoesia e composições para figurarem em álbuns, dedicados à amigos e pessoas influentes.

Portanto, o objetivo desse trabalho é evidenciar toda a escolha temática e formal machadiana na composição dos seus poemas excluídos de suas obras *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias Completas* (1908). E para tanto, será necessário então escolher dois poemas de cada tema com a finalidade de desenvolver uma leitura mais completa sobre toda a poesia dispersa, contribuindo sobre o conhecimento de como se formou o poeta Machado de Assis, menosprezado por uma grande parte da crítica que privilegia sua genialidade na prosa. E que por outro lado, mostra-se tão vangloriado entre os seus no período de sua publicação nos periódicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Francisco Gonçalves. **Tentativas Poéticas**. Rio de Janeiro: Tip. Nicolau Lobo Vianna e Filhos, 1856.

CHAMIE, Mário. **A poesia de Machado de Assis**. Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras: Machado de Assis cronista e poeta. 05/12/2000. Disponível via: <http://www.machadodeassis.org.br/depoimentos>.

CURVELLO, Mario. “Falsete a poesia de Machado de Assis”. In: BOSI, A. CALLADO. **Machado de Assis**. Coleção escritores brasileiros. Editora ática, 1982, p.457-496.

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)**. São Paulo: Mercado de Letras: FAPESP, 2000.

LEAL, Cláudio Murilo. “A poesia de Machado de Assis”. In: **Toda poesia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.13-21.

_____. **Machado de Assis poeta e crítico de poesia**. Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras. 21/11/2000.

_____. **Anexo à tese doutoral: A poesia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1958.

_____. **Machado de Assis: desconhecido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. **Machado de Assis: Vida e Obra**. V.1. Aprendizado. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MASSA, Jean Michel. **A Juventude de Machado de Assis**. 1839-1870. Ensaio de biografia intelectual. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1965.

REIS, Rutzkaya Queiroz dos. **Machado de Assis – A poesia Completa**. São Paulo: Nankin Editorial, 2009.

SIMIONATO, Juliana Sioni. **A Marmota e seu perfil editorial: Contribuição para Edição e**

Estudo dos Textos Machadianos publicados nesse periódico (1855-1861). Dissertação de mestrado, 2009.

VERISSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira.** 4ª série. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. **História da literatura brasileira.** 5 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

NATIVISMO E O MITO DO BRASIL EM MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA

Daniel de Assis Furtado
Mestrado em andamento
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Or.)

Estágio atual da pesquisa

Os objetivos específicos deste projeto são: a) traçar o panorama histórico-literário em que a obra de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711) foi composta; b) revelar alguns aspectos biográficos do autor, com ênfase na importância do mesmo para a literatura brasileira então nascente; c) analisar os aspectos nativistas presentes na obra do autor, em especial na silva *À ilha de Maré*; e d) analisar a possível contribuição desses aspectos para a formação da identidade brasileira. Para tanto, a metodologia adotada é a da revisão bibliográfica da fortuna crítica do autor, da problemática do nativismo na literatura brasileira e das teorias e crítica da poesia lírica no que diz respeito à “silva”; também a análise pontual dos poemas de Manoel Botelho de Oliveira, com ênfase nas camadas constitutivas e nas relações e correlações destas entre si. Especialmente como fundamentação teórica, temos: a) para o *panorama histórico* as leituras das obras de Antônio Cândido (*Formação da literatura brasileira*), de José Aderaldo Castello (*A literatura brasileira: manifestações literárias do período colonial*), de Afrânio Coutinho (*O barroco*) e de Alfredo Bosi (*História concisa da literatura brasileira*); b) para os *aspectos biográficos* de Manuel Botelho de Oliveira, a importante síntese trabalhada por Milton Marques Júnior e Fabricio Possebon (*Dois textos fundadores do nativismo brasileiro*) e a obra de Roberto de Oliveira Brandão (*Poética e poesia no Brasil (Colônia)*); c) para a *análise* específica da silva *À ilha de Maré*, a obra de Sérgio Buarque de Holanda (*Capítulos de literatura colonial*); e d) para os *aspectos nativistas* e sua relação com a formação da identidade brasileira, os trabalhos de Eugênio Gomes (*O mito do ufanismo*) e de Sérgio Buarque de Holanda (*Visão do paraíso*) – esse *corpus* teórico, de um modo geral, está sendo aproveitado em todas os momentos da pesquisa, atendendo a cada um dos respectivos objetivos. Esperamos com este projeto não somente divulgar a obra de um poeta geralmente ofuscado por seus contemporâneos (Gregório de Matos e Pe. Antônio Vieira), mas também propor um olhar mais atento a um período histórico-literário cuja importância na formação da identidade brasileira é, por vezes, menosprezada.

Foram cursadas duas disciplinas – *Mito e Poesia*, ministrada pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, e *A literatura contemporânea e suas tendências*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Natalia

Corrêa Porto Fadel Barcellos, ambas na Faculdade de Ciências de Letras da Unesp de Araraquara – cujos créditos totais (16) ainda não foram integralizados. Como resultado do curso dessas disciplinas foram produzidas duas monografias – *Nativismo e o mito do Brasil em Manuel Botelho de Oliveira* e *Sobre “A volta para casa”: Bildungsroman de Bernhard Schlink*, respectivamente. A produção da primeira nos levou a repensar o projeto no sentido de delimitar melhor o que ele, de início, se propunha. Em reunião com o orientador, Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, o projeto foi então reformulado, diminuindo o escopo da literatura comparativa, originalmente proposto, para uma visão mais centrada na obra de Manuel Botelho de Oliveira e seus possíveis reflexos na literatura brasileira, tendo sido alterado também o nome do projeto para o próprio título daquela monografia produzida. Em meio a esses trabalhos, conforme previsto no cronograma proposto, foram realizados o levantamento bibliográfico, a consulta, a leitura e o fichamento das obras de referência. Neste semestre está prevista a apresentação do andamento dos trabalhos no XVI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp/Araraquara e no III Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp/São José do Rio Preto, concomitante ao XVI Seminário de Pesquisa em Estudos Literários da mesma instituição. Além disso, para integralização dos créditos, está sendo cursada uma disciplina – *Poesia e Filosofia*, ministrada pelo Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos.

BIBLIOGRAFIA

a) Obras já consultadas e fichadas:

BANDEIRA, Manuel. **Seleção de prosa**. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poética e poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial/INEP, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1969. 2 v.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: manifestações literárias do período colonial**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

COUTINHO, Afrânio. **Do barroco: ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ: Tempo brasileiro, 1994.

_____. O barroco. In: _____. (Org.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 2. cap. 10.

DONATO, Hernâni. **Dicionário das mitologias americanas**. São Paulo: Cultrix, 1973.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **Características da literatura portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica, 1923.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil e História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

GOMES, Eugênio. O mito do ufanismo. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 2. cap. 15.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução de Antônio Cândido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LEVI, Lucio. Nacionalismo. In: BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco (Org.). **Dicionário de política**. 12. ed. Tradução de Carmen C. Varriale et al. Brasília: UnB, 1999. v. 2.

MARQUES JR., Milton; POSSEBON, Fabricio. **Dois textos fundadores do nativismo brasileiro**. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2006.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis**. Prefácio, tradução e notas de Estêvão Pinto. 2. ed. São Paulo: Nacional/Edusp, 1979.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de; NASCENTES, Antenor (Org.). **Música do Parnasso**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1953.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil em 1587**. 3. ed. Comentada por Francisco Adolfo Varnhagen. São Paulo: Nacional, 1938. (Brasílica, série 5ª volume 117.)

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **Florilégio da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. tomo I.

VIRGÍLIO. **As Geórgicas**. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Comentado por Othoniel Mota. São Paulo: Nacional, 1938.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Organização e introdução de Stephen G. Nichols Jr. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

b) Obras a serem consultadas e fichadas:

ANDRADE, Goulart de, **Poesias: 1900-1905**, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907

_____, **Poesias**: 2ª série - 1908-1909, Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994 (Debates, 35).

BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e artifício**: iberismo e barroco na formação americana. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/IUPERJ, 2000.

BAZIN, Germain. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____, (org. e introd.). **Padre Antônio Vieira essencial**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

CALMON, Pedro. **A vida espantosa de Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: INL(MEC), 1983 (Col. Documentos Brasileiros).

CAMPOS, Geir, **Pequeno dicionário de Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, 4ª ed. revista e aumentada

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. 2ª ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP), 1997.

_____, et CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: das origens ao Realismo (História e antologia). 6ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994 (volume I).

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 2. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: Alhambra, 1980 (volumes 3 e 4).

CARVALHO, Amorim de, **Tratado de versificação portuguesa**. Porto: Edições do Autor, 1941

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura no Brasil**: origens e unidade. São Paulo: EDUSP, 1999 (volume 1).

CHOCIAY, Rogério Elpídio, **Três vertentes métricas na poesia de Manuel Botelho de Oliveira**. Revista de Letras (São Paulo), São Paulo, v. 32, p. 207-221, 1992.

COUTINHO, Afrânio. **O processo de descolonização literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____, et, COUTINHO, Eduardo de Faria (diretores). **A literatura no Brasil**: Era Barroca. Era Neoclássica (vários autores). 3ª ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986 (Volume 2).

COSTA LIMA, João Pereira da, **Dicionário de rimas para uso de Portugueses e Brasileiros**, Porto: Livraria Lello & Irmão, 1952

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural**, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006

DOMINGUES, Teresa C. A. **O discurso polifônico de Antônio Vieira: estudo dos sermões indigenistas**. Brasília: Thesaurus, 1995.

FERNANDES, Maria da Penha Campos. **Poética e metapoéticas**, Porto: Edições Ecopy, 2011

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil**. São Paulo: EDUSP/FAPESP/EDUC, 1998.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**; tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988 (Stylus 6).

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**; tradução J.Guinzburg e Magda França. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Stylus 2).

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. Tradução Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Debates 92).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. (org.). **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Textos, 2).

LÔBO, Danilo (dir.). **Introdução à estética parnasiana**. Brasília: Thesaurus, 1994

LOPES, Hélio. **Letras de Minas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 1997

LOUREIRO, Maria Carlos. (Org.). **Breve antologia poética do período barroco**. Lisboa: Contexto, 1997.

MACHADO, Lourival G. Teorias do Barroco. In:_____. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1969 (Debates 11).

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARQUES JR., Milton. **As manifestações literárias no Brasil do período colonial**. João Pessoa: UFPB, 1997.

MATOS, Eusébio de. **A paixão de Cristo senhor nosso: desde a instituição do Sacramento na ceia até a lastimosa soledade de Maria Santíssima**. Apresentação e notas de José Américo Miranda. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1993.

MELLO NÓBREGA, Humberto. **Rima e poesia**, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1965

MENDES, Cleise Furtado. (Seleção e introdução). **Senhora dona Bahia**: poesia satírica de Gregório de Matos. Salvador: UFBA, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIRANDA, José Américo (org.). **Eusébio de Matos**: A paixão de Cristo Senhor Nosso, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**, 25ª ed., São Paulo: Cultrix, 2000

_____. **Dicionário de termos literários**. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. **História da literatura brasileira**: Origens, Barroco, Arcadismo. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997 (volume I).

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, s/d.

MOREIRA, Zenóbia Collares. (Org.). **A poesia maneirista portuguesa**. Natal: EDUFRN, 1999.

MUHANA, Adma Fadul, A “**maravilha**” na poesia de Manuel Botelho de Oliveira. Per Musi (UFMG), v. 24, p. 35-42, 2011.

_____. **A epopeia em prosa seiscentista**. São Paulo: EDUNESP, 1997.

_____. **Gregório de Matos, beato**. Estudos portugueses e africanos. Campinas: IEL/UNICAMP, n. 27, p. 47 – 60, 1º semestre de 1996.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Leya, 2011

PALACIN, Luís. **Vieira e a visão trágica do Barroco**. São Paulo/Brasília: HUCITEC/INL (MEC), 1986.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Política do céu, política de obras**. Estudos portugueses e africanos, Campinas: IEL/UNICAMP, n. 27, p. 5 - 22, 1º semestre de 1996.

_____. **Teatro do sacramento**: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. Campinas, SP: UNICAMP; São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. **O mistério eficaz (Uma análise do “Sermão do Santíssimo Sacramento” (1645) de Vieira)**. Estudos portugueses e africanos, Campinas: IEL/ UNICAMP, n. 10, p. 77 – 87, 2º semestre de 1987.

_____, (org.). **Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo**. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.

PEIXOTO, Sergio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira**: Do barroco ao simbolismo. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/UFMG, 1999.

PERES, Fernando da Rocha. **Gregório de Matos e Guerra: uma revisão biográfica**. Salvador: Macunaíma, 1983.

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

PIRES, Antônio Donizeti. **Personas gregorianas: a poesia de Gregório de Matos e as convenções retóricas**. Itinerários, Araraquara, n. 13, p. 163 – 183, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 15ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. (Org.). **Poesia barroca**. 2. ed., revista e aumentada. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/INL (MEC), 1977.

ROUANET, S. P. et al. Barroco. In: JUNQUEIRA, I. (Coord.). **Escolas literárias no Brasil**. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p.1-116 (Tomo I).

SANTOS, Beatriz Catão Cruz. **O pináculo do temp(l)o: o sermão do Pe. Antônio Vieira e O Maranhão do século XVII**. Brasília: UnB, 1997.

SCHÜLER, D.; PAVANI, C. F. (Orgs.). **Gregório de Matos: texto e hipertexto**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

SILVA, José Pereira da. **Sonetos de Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Botelho, 2008.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1996

TEIXEIRA, Ivan (org.). **Manuel Botelho de Oliveira: Música do Parnaso**, Cotia: Ateliê Editorial, 2006, ed. fac-similar

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 1994.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**; org., revisão de textos e notas de Luiz Roberto S. S. Malta. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. São Paulo: Editora Três, 1974.

_____. **Sermões escolhidos**. Seleção, introdução e notas de Maria das Graças Moreira de Sá. Lisboa: Ulisséia, 1984.

_____. **A arte de morrer**. Organização e apresentação de Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **Sermão do mandato**. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989 (Stylus, 7).

A PROTAGONISTA LEITORA E O LEITOR PROTAGONISTA NA OBRA TUDO QUE É SÓLIDO PODE DERRETER: REFLEXÕES ACERCA DA FRUIÇÃO LITERÁRIA

Daniel Ricardo Vícola
Mestrado em andamento – Bolsista CAPES
Profa. Dra. Karin Volobuef (Or.)

A presente pesquisa encontra-se, neste primeiro ano de mestrado, em sua fase inicial. Neste momento, nossa preocupação se volta, principalmente, para o cumprimento dos créditos obrigatórios em disciplinas e demais atividades do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Com relação ao desenvolvimento do projeto, foram realizadas leituras e fichamentos de textos teóricos que fazem parte da nossa bibliografia inicial e também de outros, pesquisados e encontrados posteriormente, que serão incorporados a ela. Cumpre registrar também que, como consequência natural do acréscimo reflexivo proporcionado pelas matérias cursadas e pelas leituras efetivadas no período, passamos a repensar alguns pontos do nosso projeto que, por tal razão, consideraremos em fase de reestruturação e ajustes.

Breve descrição do Projeto de pesquisa

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. (CANDIDO, 1995)

Diante das dificuldades encontradas, dentro e fora das salas de aula, para a consolidação do hábito da leitura – sobretudo a das obras literárias clássicas, componente tradicional do currículo do EM e dos exames vestibulares de todo o Brasil – encontramos na obra juvenil contemporânea *Tudo que é sólido pode derreter*, de Rafael Gomes, uma interessante forma de repensarmos o contato do jovem leitor com essa literatura a partir da análise da trajetória da protagonista do romance, Thereza, uma leitora contumaz que, ao ler tais clássicos, atribui a eles significado diferenciado, tomando-os como parâmetro de autoconhecimento e amadurecimento.

Por sua postura e experiência, essa protagonista leitora consubstancia, na narrativa, o tipo de leitor pretendido/defendido pelo letramento literário: aquele que efetivamente interage com o texto, reconstruindo-o, extraindo dele o máximo, porque enxergando, em sua constituição, como matéria-prima, para além da construção estética, tão automaticamente trabalhada na escola, a própria vida e seus meandros: sentimentos e situações universais, capazes de tocar e transformar o bom leitor.

Ancorados na perspectiva defendida por Todorov (2014) em *A literatura em perigo*, somada às contribuições da estética da recepção e à proposta de letramento literário, buscamos frisar quanto o leitor, por meio da fruição literária, pode encontrar elementos fundamentais para o seu desenvolvimento pessoal, psicossocial e para a construção de sua identidade de maneira global, o que nos leva a repensar, na prática docente, nossos métodos e objetivos enquanto mediadores e fomentadores da leitura.

Falar sobre leitura é algo muito amplo e complexo, no entanto, tal tarefa se nos apresenta como um grande e prazeroso desafio, visto ser esse um objeto que sempre pode ser retomado, a partir de diferentes perspectivas. No nosso caso, interessa-nos pensar a questão da formação do jovem leitor e do fomento do hábito da leitura também como temas literários, uma vez que é sobre eles que se constrói, entre outros, a narrativa do romance *Tudo que é sólido pode derreter* (GOMES, 2011).

Falamos, então, não apenas de práticas pedagógicas destinadas ao incentivo da leitura, mas de um texto narrativo literário que nos mostra, concretamente, em ação, uma protagonista leitora que exemplifica e inspira um contato mais humanizador com as obras literárias clássicas, proporcionando-nos a oportunidade de revermos nossos conceitos acerca do ensino e da apresentação de tais textos aos jovens leitores que, não raro, manifestam pouco ou nenhum interesse por eles.

Trata-se da literatura que inspira a ler literatura. Um primeiro contato instigante com o cânone por meio de uma roupagem contemporânea, que dialoga de perto com o universo, com a linguagem e com o mundo do adolescente de nossos dias. Uma porta de acesso aos grandes nomes da literatura em língua portuguesa que ultrapassa os limites do didatismo automático e desprovido de sentido, configurando-se numa abordagem que tem como princípio a obra literária como ato de comunicação que requer algum preparo, entusiasmo e interesse que precisam ser oferecidos, não só mas sobretudo pela escola e pelo professor, como agentes privilegiados da leitura e sua prática.

Em face de desafios como o dos novos suportes para o texto literário, a concorrência das mídias e mesmo da literatura de entretenimento, tão em voga e tão ao gosto da faixa etária com que estamos trabalhando, propomos uma reflexão sobre como reconduzir o jovem leitor ao hábito da leitura em meio a tantas possibilidades pelo fortalecimento do seu senso crítico e pela apresentação do material literário como importante recurso humanizador.

Objetivos

a) Demonstrar como a personagem Thereza, protagonista da obra, ilustra, a nosso ver, de maneira exemplar, o conceito de leitor defendido pela Estética da Recepção: aquele que é também o criador do sentido, funcionando como um coautor, que preenche as lacunas deixadas pelo texto, desenvolvendo, a partir daquilo que recebe, no momento em que recebe, reflexões e contribuições que ampliam os significados originais contidos nas obras;

b) Pontuar de que forma a protagonista do romance, com o seu olhar diferenciado de leitora ativa, vai experimentando e atualizando os temas abordados pelas obras clássicas, abrindo espaço, por meio de sucessivos estímulos, para o convite à leitura dos originais, razão pela qual poderíamos pensar a obra *Tudo que é sólido pode derreter* como uma espécie de “romance de degustação” de vários autores e obras importantes da nossa literatura;

c) Pretendemos também, por meio da exposição e estudo desse diálogo estabelecido com obras clássicas pelo romance, contribuir para a construção de uma prática pedagógica diferenciada em sala de aula, que vise não somente à transmissão do conteúdo programático tradicional, mas também ao desenvolvimento de uma visão mais ampla, crítica e dialógica de qual seria, hoje, o real papel e a importância do texto literário na formação escolar e pessoal do jovem leitor;

d) Por fim, focando na importância e na relevância do leitor dentro do ato comunicativo representado pela obra literária, à luz da estética da recepção e do conceito de letramento literário de Cosson (2006), vamos apontar como uma abordagem nesses moldes pode se configurar numa alternativa interessante e profícua a ser aplicada e experimentada em sala de aula, contribuindo para a consolidação do hábito da leitura entre os jovens aprendizes.

Metodologia

De acordo com os objetivos já mencionados no item anterior e atentando para a necessidade de um embasamento teórico que nos permita alcançá-los, vamos buscar aporte, inicial e principalmente, nos conhecimentos oriundos da Estética da Recepção, colhidos, sobretudo, a JAUSS (1994), ZILBERMAN (1989) e LIMA (1979), que nos permitirão uma análise mais aprofundada do papel do leitor dentro no processo dialógico representado pela obra literária.

Tratando da leitura pedagógica da obra, que nos possibilitará tecer reflexões sobre o ensino mesmo da Literatura e os desafios que lhe são impostos na atualidade, recorreremos principalmente à concepção de letramento literário, descrita e defendida por COSSON (2006), bem como a estudos

que consideramos sobremaneira relevantes acerca da prática do ensino literário, dentre os quais destacamos os de autoria de TODOROV (2014), MACHADO (2002, 2007, 2009, 2011), CADERMATORI (2012), CAVALCANTI (2002), COELHO (2011), LAJOLO (2001), dentre vários outros correlacionados, devidamente listados em nossa bibliografia.

Frisamos, aqui, que o nosso embasamento teórico se expandirá naturalmente conforme forem identificadas novas necessidades ao longo do desenvolvimento de nosso trabalho, ficando aqui descrita, portanto, apenas a parte inicial do que consideramos necessário para alcançarmos nossos objetivos.

Justificativa

Embora muito se discuta e se teorize, em ambiente acadêmico, sobre obras consideradas clássicas e seus respectivos autores, tão vasta e amplamente submetidos a tantas e diferentes linhas de análise, percebemos, empiricamente, quão escassas ainda são, em contrapartida, as pesquisas que se dedicam a, na prática, observar como tais autores e obras são apresentados e recebidos, dentro e fora da sala de aula, pelas novas gerações de leitores e como nós, profissionais da área de Letras, podemos contribuir de forma significativa, enquanto mediadores, para o desenvolvimento do importante hábito da leitura, não só como fonte de conhecimento formal, mas também como valioso instrumento de autoconhecimento, fortalecimento de valores, apreensão de dados culturais e de reconhecimento e respeito às diferenças.

O presente projeto de pesquisa, então, voltando seu olhar para a importância da fruição literária, justifica-se, sobretudo, pelo olhar atencioso e solícito às necessidades práticas de transmissão do conhecimento literário para além do conteúdo programático, chegando à esfera do leitor e do seu contato com as obras, da sua experiência de atualização dos textos considerados clássicos e do subsequente acréscimo pessoal que lhe é proporcionado por meio dela.

Tal experiência reveladora e ampliadora de horizontes a partir da leitura dos textos literários é exatamente a que vivencia a jovem Thereza, protagonista do romance que serve de base para o nosso estudo. É por meio da identificação com essa jovem e a sua instigadora incursão ao universo dos livros que o jovem leitor, mergulhado nessa dinâmica, encontrará, talvez, se bem conduzido, a oportunidade de lançar um novo e diferenciado olhar para aquilo que as aulas de literatura, muitas vezes de maneira ineficaz ou insuficiente, tentam lhe transmitir.

Percorrer a trajetória (a nosso ver, exemplar) da leitora-personagem Thereza, assim, é uma forma de refletirmos sobre a importância da experiência do leitor no processo de aprendizagem e apreensão do conteúdo literário ministrado nas escolas, em sala de aula.

Propomos, aqui, a apresentação de uma abordagem diferenciada dos clássicos, calcada no dialogismo e na atualização daquilo que tais obras têm de mais pulsante, cativante (porque encantador) e atemporal; daquilo a que pontualmente se refere Tzvetan Todorov (2012)⁴ quando declara:

A importância da Literatura não é o método ou teoria com a qual a estudamos, mas é a própria Literatura. Porque ela fala de nós mesmos, da condição humana, da nossa sociedade. Ela nos permite compreender melhor o mundo. Quando lemos um livro, está lá o que é mais importante. Quando eu leio a *Flor do Mal*, de Baudelaire, a importância não é a metáfora nem as figuras retóricas, e sim o motivo pelo qual continuamos a ler esse poema. É a imagem que nos dá do mundo e de nós mesmos. A Literatura nos ajuda a viver por um enriquecimento de nosso mundo interior.

Fazendo eco ao pensamento do autor, dirigimos a nossa atenção, em nosso estudo, ao impacto modificador e revelador da obra literária no jovem aprendiz, alvo mais imediato da obra *Tudo que é sólido pode derreter*.

Encontrar o caminho que nos possibilite resgatar o interesse do jovem para a leitura dos clássicos e não somente a produção cultural contemporânea, tão a seu gosto, é um dos maiores desafios que se coloca, hoje, ao professor de Literatura, como sabemos.

Assim, pelo fortalecimento das relações de alteridade, num processo dialógico com as grandes obras, atentando para o papel importantíssimo do leitor na construção do significado dos textos, vai-se descobrindo um caminho interessante e muito rico em possibilidades a ser trilhado que, a nosso ver, pode e deve ser explorado com entusiasmo e critério por professores e alunos como mais uma produtiva ferramenta de ensino e aprendizagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

AGUIAR, Vera Teixeira de.; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. (orgs) **Territórios da leitura: da leitura aos leitores**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006.

_____. **Literatura infantil e juvenil: leituras plurais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

⁴ Em entrevista à Revista de História, publicada em 01/01/2012, acessada, em 22/08/2014, por meio da versão digital da revista em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/tzvetan-todorov>

AMARILHA, Marly. **Alice que não foi ao país das maravilhas: educar para ler ficção na escola.** São Paulo: Editora Livraria da Física, 2013.

AVERBUCK, Lígia (Org.) **Literatura em tempo de cultura de massa.** São Paulo: Nobel, 1984.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, T. W. et al. **Teoria da cultura de massa.** 8.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p.239-283.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

CADEMARTORI, Ligia. **O professor e a Literatura para pequenos, médios e grandes.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CALLIGARIS, Contardo. **A adolescência.** São Paulo: Publifolha, 2014.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **Vários escritos.** 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CAVALCANTI, Joana. **Caminhos da literatura Infantil e Juvenil. Dinâmicas e vivências na ação pedagógica.** São Paulo: Paulus, 2002.

CECCANTINI, João Luís; PEREIRA, Rony Farto (orgs). **Narrativas juvenis: outros modos de ler.** São Paulo: Editora Unesp, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. Panorama Histórico da **Literatura Infantil / Juvenil. Das origens indoeuropeias ao Brasil Contemporâneo.** Barueri, SP: Manole, 2010.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário.** Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Andar entre livros: a leitura literária na escola.** Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática.** São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Círculos de leitura e letramento literário.** São Paulo: Contexto, 2014.

CURTO, L.M.; MORILLO, M.M. e TEIXIDÓ, M.M. **Escrever e ler: como as crianças aprendem e como o professor pode ensiná-las a escrever e a ler.** Porto Alegre: Artmed, 2000, v. I.

DIAS, Maria Heloísa Martins; PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo (orgs.) **A literatura do outro e os outros da literatura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

EVANGELISTA, A. A. M.; BRANDÃO, H. M. B.; MACHADO, M. Z. V. (orgs.) **A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 51 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Educação e mudança**. 36 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 51 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GOMES, Rafael. **Tudo que é sólido pode derreter**. São Paulo: Leya, 2011.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores**. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

GROSSI, E. (org); GEROLDO, N.; BAFFA, A. M. **Diálogos Bakhtianos. Bakhtin no texto, na Literatura e na sala de aula**. São Paulo: Porto de Ideias, 2011.

HARGREAVES, Andy. **O ensino na sociedade de conhecimento: educação na era da insegurança**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IMBERNÓN, Francisco. **A educação no século XXI: os desafios do futuro imediato**. 2 ed. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**, 6.ed. São Paulo: Ática, 2001.

LERNER, Delia. **Ler e escrever na escola: o real, o possível e o necessário**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____(Org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LUFT, Gabriela Fernanda Cé. Literatura juvenil brasileira no início do século XXI. In: _____. **Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI**. 2010. 178 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Capítulo 1. p. 13-32.

MACHADO, Ana Maria. **Balaio: livros e leituras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. **Contracorrente: conversas sobre leitura e política**. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. **Leitura, Literatura e Escola**. Sobre a formação do gosto. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORICONI, Italo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de síntese e vocabulário). In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra. **50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. (p. 57-66)

MÜGGE, Ernani & SARAIVA, Juracy Assman. **Literatura na Escola: proposta para o ensino fundamental**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

OLIVEIRA, Ieda de. **O contrato de comunicação da Literatura Infantil e Juvenil**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

OLIVEIRA, Maria Alexandre de. **A literatura para crianças e jovens no Brasil de ontem e de hoje: caminhos do ensino**. São Paulo: Paulinas, 2008.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Fundamental, 1998.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da ficção brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RESENDE, Vânia Maria. **Literatura Infantil e Juvenil. Vivências de Leitura e Expressão criadora**. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

RODARI, Gianni. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Summus Editorial, 1982.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **O ato de ler – fundamentos psicológicos para uma nova pedagogia brasileira**. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1981.

SOUZA, Malu Zoega de. **Literatura juvenil em questão: a aventura e desventura de heróis menores**. São Paulo: Cortez, 2001.

SOUZA, Vera Maria Tiezmann. **Literatura Infantil Brasileira**: um guia para professores de leitura. 2. ed. rev. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

TERRA, Ernani. **Leitura do texto literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

TOLEDO, E. L. S.; SPERA, J. M. S. (org.) **Linguística textual: Literatura, relações textuais, ensino**. São Paulo: Arte & Cirência, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 1991.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Teodoro da (org.). **Leitura**: perspectivas interdisciplinares. 5 ed. São Paulo: Ática, 2004.

**O UNIVERSO AUTOFICCIONAL DE LE CLÉZIO: VOYAGE À RODRIGUES,
L'AFRICAIN, ONITSHA, RITOURNELLE DE LA FAIM E DIEGO ET FRIDA**

Islene França de Assunção
Doutorado em andamento – Bolsista CNPq
Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Silva Camarani

Descrição do estágio atual da pesquisa

Dominique Viart e Bruno Vercier, na obra intitulada *La littérature française au présent* (2008), procuram distinguir os contornos que caracterizam a literatura francesa contemporânea, mostrando seus traços distintivos, tendências e fenômenos característicos de um período que abrange, aproximadamente, 25 anos (de 1980 a 2005). Os autores mencionam livros e escritores que se inserem nas novas formas literárias identificadas por eles, tais como os “*récits de filiation*”, as “*fictions biographiques*”, a “*poésie prosaïque*” etc.

De acordo com os autores, o leitor sente que alguma coisa mudou a respeito dessa literatura:

Aux enjeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux “récits de vie” qui connaissent alors un véritable succès. (VIART; VERCIER, 2008, p. 7, 8)

Dessa forma, os escritores vão mergulhar em um real do qual a literatura havia se distanciado e o passado volta a ser revisitado, esboçando-se, assim, um novo período estético de que vários escritores farão parte e em que novas noções, como a da “autoficção” e a do “neolirismo”, passam a fazer parte dos debates. Segundo Viart e Vercier, essa é uma literatura que, explicitamente ou não, pensa a si mesma como atividade crítica e gera ao leitor interrogações que nela estão presentes.

Assim, a época é singular antes pelos temas de escrita, que coloca em discussão as experiências individuais e as questões coletivas e afirmam o desejo de escrever em torno do sujeito, do real, da memória histórica ou pessoal, objetos dos quais a literatura havia se privado. Diante das pressões do mundo, “[...] *la littérature doit alors sortir de sa propre tour d'ivoire, ouvrir les fenêtres sur l'extérieur.*” (VIART; VERCIER, 2008, p.17).

Conforme os autores, a literatura francesa, em suas referências ao passado e em sua preocupação de interrogar suas práticas e empregos, vai exprimir a desordem do presente que procura se compreender por meio de um diálogo restabelecido com o passado. Porém, não há nenhum retorno à tradição, nenhum retorno formal nessa literatura, e quando se fala em “retorno ao sujeito” (cuja prova é o sucesso da autoficção) ou “retorno à narrativa” para caracterizar essa época, não se trata das formas literárias tradicionais, pois, na verdade, as noções de “sujeito” e “narrativa” retornam à cena, mas sob a forma de questões insistentes, de problemas sem solução, de necessidades imperiosas.

Viart e Vercier (2008) afirmam que os escritores dessa época revelam, então, a consciência de uma herança e a necessidade de interrogar o passado, não para imitá-lo, como na estética clássica, nem para jogar com ele, como na postura pós-moderna, mas para se conhecer através dele, em uma espécie de diálogo que revitaliza curiosidades que a modernidade havia desfeito.

Nesse sentido, as questões se renovam e vemos surgir novas formas, que passam a ganhar importância no domínio da literatura, como a escrita de si (autobiografias e suas variantes, narrativas de filiação e ficções biográficas e novos usos do diário e da agenda), a escrita da História (dando ênfase à memória da Segunda Guerra Mundial, à literatura dos campos de concentração) e a escrita do mundo (em que o real, os *fait divers*, o engajamento etc. ganham um lugar de destaque).

Le Clézio é um dos escritores destacados por Viart e Vercier (2008), inscrevendo-se na literatura francesa atual ao fazer parte de algumas dessas tendências, como escrever narrativas de filiação e ficções autobiográficas, fazer uso do *fait divers* como forma de representação do real, associar literatura e imagem (fotografia), entre outras. Além disso, a obra lecléziana apresenta o que Roussel-Gillet (2010, p. 39) chama de uma “*nostalgie d’origine*”, configurando um movimento em direção ao passado, às origens.

Percebe-se que, intimamente associada à necessidade de retorno ao passado expressa pelos escritores contemporâneos está a importância alcançada pela escrita de si na literatura contemporânea. A autobiografia, por exemplo, que passou por uma fase cuja questão maior era saber se o gênero era legítimo ou não, teve um outro período “[...] *beaucoup plus brève mais très intense, qui lui donne une extension jamais vue, au point de la placer depuis le milieu des années 1970 au coeur de la vie littéraire*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 27).

Desse modo, vemos que o desejo de tomar a si mesmo como objeto de escrita é forte, porém, uma vez que ainda restam algumas reservas em torno do gênero, é preciso buscar outras

vias, indiretas e híbridas que possibilitarão a prática do gênero, como as variações da autobiografia e, sobretudo, o surgimento de novas formas, como as narrativas de filiação e as ficções biográficas.

O principal teórico dos princípios da autobiografia será Philippe Lejeune, com suas obras *L'Autobiographie*, de 1971, e *Le Pacte Autobiographique*, de 1975. Em seu livro de 1975, Lejeune define a autobiografia como “[...] *récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*” (p. 14). Para o teórico, o princípio essencial para que haja autobiografia é que haja a relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem. Ou seja, a autobiografia é fundamentada no que ele chama de “pacto autobiográfico”, que se resume da seguinte maneira:

Ce qui définit l'autobiographie pour celui que la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui écrit le texte. Si j'écris l'histoire de ma vie sans y dire mon nom, comment mon lecteur saura-t-il que c'était moi? Il est impossible que la vocation autobiographique et la passion de l'anonymat coexistent dans le même être. (LEJEUNE, 1975, p. 33, grifo do autor).

A autobiografia está, portanto, num universo caracterizado por um “pacto de verdade”, de confissão. Os escritores contemporâneos, no entanto, vão além da teoria de Lejeune e, de acordo com Viart e Vercier (p. 29, 30), entre todas as variações vistas da autobiografia, a autoficção foi a que obteve a primazia. Lançada por Doubrovsky em 1977, teve tanto sucesso que a imprensa não hesitou em utilizá-la para qualificar a maior parte das narrativas pessoais mais ou menos fictícias que apareciam, apesar das reservas por parte de alguns escritores.

Le Clézio é um desses escritores que voltam aos seus textos antigos, para se “reler” e se “reescrever”. Desse modo, em 1986, ele publica *Voyage à Rodrigues*, viagem empreendida sobre as pegadas de seu avô, cuja história inspirou-lhe *Le Chercheur d'or*, de 1985, que, segundo o próprio escritor, foi a única narrativa autobiográfica que ele teve vontade de escrever.

A aparição de *Voyage à Rodrigues* confirmará a obstinação de Le Clézio em reencontrar a herança perdida, que vai constituir sua esperança de evitar a irremediável passagem do tempo. A fascinação do escritor pela história familiar começa com a figura de Alexis, um de seus ancestrais e protagonista do livro. O livro se apresenta como um diário, e o narrador adota o pronome “je”, assumindo claramente a perspectiva autobiográfica e estabelecendo o pacto biográfico.

Outro exemplo dessa atitude de reescrever a si mesmo é o romance *L'Africain*, de 2004, que Le Clézio consagra a seu pai e no qual fornece a “verdadeira versão” dos romances *Onitsha*, de 1991, e *Révolutions*, de 2003. Em *L'Africain*, o escritor apresenta sua infância na cidade francesa de

Nice, a viagem para a África com sua mãe para encontrar seu pai, que ali trabalhava como médico, e a chegada no continente africano, cuja experiência foi destacada como de grande importância para o escritor.

A necessidade de se compreender liga-se, desse modo, a uma interrogação sobre a origem e sobre a filiação. A questão da herança vai se impor de forma essencial e a narrativa se encarrega de estabelecer um *continuum* familiar, restituindo uma experiência em que o “eu” é o produto. “*L’autobiographie [...] impose, au-delà de l’impossible récit de soi, le nécessaire récit des autres avant soi. Le récit de filiation, qu’il prenne forme autobiographique ou fictive, est donc le mode privilégié d’écriture du sujet [...].*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 91, 92, grifo dos autores).

No romance *Ritournelle de la faim*, publicado em 2008, encontramos outro exemplo de narrativa de restituição. O livro relata a história de Ethel (personagem inspirada na mãe do escritor) e de sua família, que se estabelecem na França, vindas da ilha Maurício. Adolescente, de família burguesa que possuía uma casa na cidade de Paris, ocupada pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, a heroína lecléziana assemelha-se de fato à mãe do escritor, que ali viveu nessa época.

Outra vertente das escritas de si são as ficções biográficas, que mostram que o sujeito contemporâneo compreende a si mesmo em sua relação com o outro. Esse outro, no entanto, pode não ser tão próximo como um pai e uma mãe. Assim, as narrativas pertencentes a esse domínio são essencialmente dedicadas à evocação de um personagem conhecido, seja um escritor, um pintor, um músico, um intelectual, entre outros. É o que ocorre no romance *Diego et Frida* (1993), obra de Le Clézio sobre os pintores Frida Kahlo e Diego Rivera.

As narrativas de filiação e as ficções biográficas, consideradas “desvios” que a autobiografia inventou para melhor sobreviver, estão, assim, estreitamente ligadas. Conforme Viart e Vercier (2008, p. 128), tais ficções, graças aos encontros que instauram com o Outro, permitem uma nova consciência das vicissitudes humanas.

Com *Voyage à Rodrigues, L’Africain, Onitsha, Ritournelle de la faim, Diego et Frida*, entre outros romances, Le Clézio entra nessa corrente da autobiografia que marca a literatura contemporânea francesa. No entanto, sua escrita demonstra essa potência de que nos falamos Viart e Vercier, como bem salienta SALLES (2010, p. 27) ao afirmar que “[...] *il garde toutefois une très forte distance avec les codes classiques de l’autobiographie et même de ce qu’on appelle l’autofiction.* [Entretien Livres hebdo (MONTREMY, 2008)].”

BIBLIOGRAFIA

AURFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLANCKEMAN, B.; MILLOIS, J.-C. (Org.). **Le roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies**. Paris: Prétexte, 2004.

BRÉE, G. **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

BURGELIN, C.; GREIL, I.; ROCHE, R.-Y. **Autofiction(s)**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010.

CAMARANI, A. L. S. Em busca do tempo passado. **Anais XI Seminário de Pesquisa / V Simpósio de Literatura do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Questões Literárias Contemporâneas (1980-2010)**. Araraquara, 2010. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/StrictoSensu/EstudosLiterarios/anais_seminario_2010.pdf

_____. Procedimentos narrativos em Onitsha. **Lettres Françaises**. n. 7. Araraquara, 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2019>

CAVALLERO, C. L'Étoile J.-M. G. Le Clézio. **Europe**: Le Clézio, p. 3-7, 2009.

DI SCANNO, T. **La vision du monde chez Le Clézio**: cinq études sur l'oeuvre. Nizet: 1983.

DREVE, R.-E. Les récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction. In: **Carnets, D'un Nobel l'autre...** 2010-2011, p. 133-144. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>

GALLE, Helmut et al. (Org.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Anna Blume, 2009.

GASPARINI, P. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

FOREST, P. **Le Roman, le réel et autres essais**. Nantes: Cécile Defaut, 2007.

JOLLIN-BERTOCCHI, S.; THIBAUT, B. (Org.). Introdução. In: _____. **Lectures d'une oeuvre**: J.-M. G. Le Clézio. Nantes: Édition du Temps, p. 7-15, 2004.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Ritournelle de la faim**. Paris: Gallimard, 2008. (Blanche)

_____. **L'Africain**. Paris: Mercure de France, 2004. (Folio)

_____. **Diego et Frida**. Paris: Gallimard, 1993.

_____. **Onitsha**. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **Voyage à Rodrigues**. Paris: Gallimard, 1986.

_____. **L'extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967. (Folio Essais).

LEJEUNE, P. **Je est un autre**: l'autobiographie, de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

_____. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Considerações sobre autobiografia. In: LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. Série "Estudos Literários". n. 13. P. 187-207.

ONIMUS, J. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994. (Écrivains).

ROUSSEL-GILLET, I. Le Clézio, l'écrivain métisserrand – pour une nécessaire interculturalité. **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.33-57, Jul./Dez. 2010.

SALLES, M. Le Clézio, un écrivain de la rupture? **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.15-31, Jul./Dez. 2010.

SUZUKI, M. De la claustromanie au nomadisme. **Europe**: Le Clézio, Paris, n. 957-958, p. 69-81, jan./fev. 2009.

THIBAUT, B. La ville de Nice en mots et en images. In : **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. n. 1. Paris: Éditions Complicités, 2008, p. 83-99.

VIART, D; VERCIER, B. **La littérature française au présent**: héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2008.

VIART, D. (Org.). **Écritures contemporaines 1**. Mémoires du récit. Paris: Éditions Minard – Lettres Modernes, 1998.

PROPÉRCIO, POUND E FAUSTINO: TRADIÇÃO CLÁSSICA E TRADUÇÃO CRIATIVA

Jessica Romanin Mattus
Mestrado em andamento – Bolsista CAPES
Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira (Or.)

Três diferentes poetas são abordados nesta pesquisa, sendo eles: Propércio, Ezra Pound e Mário Faustino. O texto que motivou e que constitui parte do *cópus* é uma coletânea de poesia intitulada *Homage to Sextus Propertius*, uma tradução chamada criativa feita pelo norte-americano Pound de algumas elegias do poeta latino Propércio.

Ezra Pound é um poeta norte-americano (1885 - 1972) que dedicou toda sua vida às artes. Morou na Inglaterra, na França e na Itália, tendo seu primeiro livro de poesias publicado em Veneza, em 1908. Foi acusado de traição pelo governo americano, pois participava de transmissões de rádio que denunciavam as ações dos EUA na guerra contra o Eixo, e, assim, a grande quantidade de julgamento que sofreu era muito mais fruto da crítica sobre suas experiências pessoais que por suas ideias e produção poéticas. Independentemente da época, a qual movimento estava vinculado e se estava obtendo ou não sucesso em seus projetos, Pound nunca parou de escrever, e era reconhecido pela sua vivacidade. Escrevia incessantemente, animadamente, tanto seus poemas como suas traduções, além de críticas, resenhas, ensaios. Encontrou na cultura chinesa características que influenciariam sua poética para sempre, extraíndo da linguagem de ideogramas as ideias de concisão, sonoridade, imagem. Foi uma figura importante nos movimentos de vanguarda do início do século XX na Inglaterra, primeiro com o Imagismo e depois com o Vorticism; ele estava entre os artistas que assinaram o manifesto vorticista de 1914, publicado pela revista *Blast*⁵.

Não só em sua poesia autoral Pound irá vincular-se as vanguardas, mas também em suas traduções está presente as ideias de concisão, do novo, tal como se dá em sua poesia autoral. *Homage to Sextus Propertius* (1917) trata-se de uma tradução não-literal, uma recriação e renovação do texto de Propércio. Eliot (SULLIVAN, 1964, p.13), também adepto ao “make it new”⁶, considera *Homage* primeiramente como paráfrase, ou “tradução” (assim, entre aspas). O

⁵ O grupo responsável pela revista era formado por Richard Aldington, Malcolm Arbuthnot, Lawrence Atkinson, Henri Gaudier-Brzeska, Jessica Dismoor, Cuthbert Hamilton, Ezra Pound, William Roberts, Helen Saunders, Edward Wadsworth e Wyndham Lewis. A intenção dos criadores de *Blast* era reunir um grupo de verdadeiros artistas que se opusessem ao tradicional e a literatura realista.

⁶Lema confuciano adotado por Pound = renovar. O tradutor como um renovador e recriador da tradição.

termo mais adequado para resolver o impasse, entre chamar de paráfrase ou adaptação, seria chamá-lo de tradução criativa. Para visualizar e melhor entender, reproduzo abaixo os versos 32-36 do VI poema de *Homage*:

“Since Adonis was gored in Idalia, and the Cytherean
Ran crying with out-spread hair,
In vain, you call back the shade,
In vain, Cynthia. Vain call to unanswering shadow,
Small talks comes from small bones.”

POUND, E. apud SULLIVAN, J. P. 1964 – p. 141

Os versos acima corresponderiam aos versos de Propércio abaixo presentes na 13ª elegia do segundo livro:

testis, cui niveum quondam percussit Adonem
venantem Idálio vértice durus aper:
illis formosum vocitasse paludibus, illuc
diceris effusa tu, Venus, isse coma.
sed frustra mutos revocabis, Cynthia, Manes:
Nam mea quid poterunt ossa minuta loqui.

PROPÉRCIO apud SULLIVAN, J. P. 1964 – p. 140

Que em uma tradução literal⁷ ficaria:

Tu a quem, outrora, o cruel javali golpeou o níveo Adonis que caçava em
Idálio cume,
foste testemunha de que tinhas chamado o formoso naqueles pântanos,
ali tu, Venus, diz-se, foste com os cabelos soltos.
Porém em vão chamarás de volta, Cíntia, os Manes silenciosos
Que coisa de fato meus pequenos ossos poderão dizer?

A versão de Pound transforma os seis versos de Propércio em cinco, e a redução não se dá apenas na extensão, mas também no conteúdo. No poema de Pound não está presente quem chifrou Adonis, nem o que este último fazia no monte Idálio. Também o pântano não é citado. Em contrapartida, a parte dos Manes é mais trabalhada, pois Cíntia faz um chamado inútil, e Pound utiliza “shade”(sombra) e “unanswering shadow”(sombra que não responde), que no texto latino era “mutos Manes”, Manes silenciosos. Outra modificação é a pergunta do ultimo verso de Propércio, que no texto em inglês se torna uma afirmação categórica.

Vemos que permanece aqui de alguma maneira a concisão que Pound defendia desde o Imagismo. Outro aspecto que também se pode aferir é a atenção que o poeta dá ao ritmo, como está comprometido a fazer com que o poema de expresse de forma eficiente também no inglês; assim, ao invés de manter o nome de Venus, traduz pelo seu epíteto de Citereia, criando uma aliteração em 'r'

⁷ A tradução literal é nossa primeira tradução, aquela chamada tradução de serviço.

composta pelas palavras "gored" e "Cytherean" no primeiro verso e em seguida começando o segundo com "ran", e também "crying" e "spread". A escolha de Citeréia no lugar de Vênus e de se alocar próximas as palavras "Cytherean" e "ran" deixa clara uma intencionalidade do poeta, e talvez seja a razão pela qual suprime em sua tradução um trecho do poema original. Também a repetição de "vain", "call" e "small" ajudam na sonoridade do poema. Sobre as traduções poundianas, Augusto de Campos vai dizer que:

Estas e outras liberdades fizeram com que E. P. criasse uma arte ativa [sic] traduzir, onde a tradução é colocada em pé de igualdade com a criação e com esta se identifica.[...]Em resumo, tradução e criação confundidas num único objetivo: RENOVAR, "MAKE IT NEW". (POUND, 1983, p.21)

Vale notar ainda que seu interesse em Propércio está muito relacionado a seu interesse pessoal. Nele Pound encontrou características que se assemelham as suas próprias e, assim, ele se apropria do que o outro poeta disse para expressar seus próprios sentimentos e ideias. É como uma máscara, como um *alterego*, que permite que ele refaça sua própria imagem e que estenda o alcance de sua personalidade poética (SULLIVAN, 1964, p.26-28). Jauss (1996, p. 50) vai dizer que "Do ponto de vista estético, "moderno", para nós, já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo", e é esse pensamento que existe em Pound, como quando enxergou aspectos modernos na poesia de Propércio, pois entende que o poeta latino trata a poesia (mais especificamente a poesia elegíaca) de maneira não tradicional, inovadora.

Poeta, jornalista e crítico que publicou um só livro em vida (*O homem e sua hora*), Mário Faustino, ao traduzir *Homage*, segue a teoria de tradução como crítica e seleciona cinco dos doze poemas, dois deles sendo apenas excertos. Não faz tantas mudanças com os poemas de Pound como este último fez com os de Propércio; apesar de a seleção e a tradução criativa estarem presentes, o brasileiro reproduz visualmente o poema, se aproximando da disposição dos versos no original. Reproduz, então, sua versão dos cinco versos já citados acima:

“Já que Adônis foi chifrado na Itália, e a Citeréia
Correu gritando de cabelos soltos,
Em vão, tu chamarás de volta a chama,
Cíntia, em vão. Chamado inútil à sombra sem resposta,
Banais palavras de ossos banais.”

FAUSTINO, M. 1983 – p. 111

A tradução do poema de Pound feita por Mário Faustino não modifica de maneira tão significativa o texto em inglês. Mantém-se o número de versos, e pode-se perceber que tanto ele quanto os outros poetas que traduziram *Poesia* (1983) tiveram uma maneira de traduzir comum, que está descrita ao final do livro:

“palavra de ordem: economia, concentração ao máximo do texto português em equivalência ao original, rejeição dos modos de dizer que alonguem demasiadamente o verso traduzido, adoção de formas correntias de linguagem apanhada viva, respeito à empostação do segmento de poema considerado (...)” (CAMPOS et al. 1983, p. 209-210).

Metodologia e estágio atual da pesquisa

Através do estudo comparativo entre o texto de Propércio e suas apropriações/traduições por Pound e Faustino, procuraremos erigir uma análise que busca avaliar o quanto do original latino se perdeu na tradução, mas também o quanto foi recriado e reinventado na tradução, uma vez que se trata de tradução criativa. Será possível, também, inferir o que o envolvimento de Pound com a poesia latina resultou nos estudos clássicos, uma vez que o poeta norte-americano inclui no seu *paideuma* apenas alguns nomes latinos, dentre eles o de Propércio, e além disso, como as ideias foram recebidas no Brasil. Em se tratando de Pound, estudamos o envolvimento do poeta norte-americano com as vanguardas europeias do início do século XX, a fim de obter uma visão mais abrangente do poeta, para além do tradutor, e entender melhor o período em que a obra que estudamos foi escrita. Já em Propércio, estudamos a influência do mito em suas elegias, além dos aspectos formais e contedísticos desse gênero.

A etapa seguinte será a tradução de serviço do texto latino, a fim de posteriormente utilizá-la em análise comparativa, seguindo para a tradução da coletânea poundiana. Teremos, dessa forma, quatro textos a serem comparados e analisados: 1) o texto latino, 2) a tradução feita por Pound, 3) a tradução de Pound feita por Faustino e 4) a nossa tradução de serviço. A partir delas, procuraremos erigir uma análise que busca avaliar o quanto do original latino se perdeu na tradução, mas também o quanto foi recriado e reinventado na tradução, uma vez que se trata de tradução criativa, possibilitando a reflexão sobre a experiência tradutória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKROYD, P. **Ezra Pound**. Trad. E.F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ALBRECHT, M. **Historia de la Literatura Romana**: Desde Andrónico hasta Boécio. v.1 Trad. D. Estefanía e A. P. Pérez. Barcelona: Herder, 1997.

BUSH, D. **English Poetry**: the main currents from Chaucer to the present. London, Methuen & CO. LTD. 1952.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.31-48.

CANDIDO, A. Notas sobre Ezra Pound. In: _____. **O Observador Literário**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.p. 63-68.

CARDOSO, Z. de A. **A Literatura Latina**.3 ed.São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DAVIDSON, P. **Ezra Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey**. Amsterdam: Rodopi, 1995.

DAVIE, D. **Ezra Pound**. New York: The Viking Press, 1975.

FAUSTINO, M. **Cinco ensaios sobre poesia**. Introdução e organização de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

_____. O maior *verse maker*.In: _____. **Artesanatos de poesia**: fontes e correntes da poesia ocidental. Org. M. E. Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.p. 465-559.

_____. **Poesia Completa - Poesia Traduzida**. Introdução e organização de Benedito Nunes. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.

_____. **Poesia-experiência**. Introdução e organização de Benedito Nunes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

FLORES, G. G. **A diversão tradutória**: uma tradução das elegias de Sexto Propércio. 2008. 138 p. Dissertação (mestrado em Estudos Literários – Clássicos). Belo Horizonte, Faculdade de Letras, UFMG.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H.K. (org). **Histórias de Literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. P. 47-100.

JOHNSON, W.R. **A Latin Lover in Ancient Rome**: Readings in Propertius and his genre. Columbus: The Ohio State University Press, 2009.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na Área de Tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, 13-22, 2003.

MARTINS, P. **Elegia Romana**: Construção e Efeito. São Paulo: Humanitas, 2009.

PERLOFF, M. **O Momento Futurista**: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura. Trad. S. Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

POUND, E. Como ler. In: _____. **A Arte da Poesia**: ensaios escolhidos. Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1976. P. 25-56.

_____. **A Collection of Critical Essays**. Edited by W. Sutton. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

_____. **ABC da Literatura.** Trad. A. de Campos e J. P. Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006 [1934].

_____. **Cantares.** Trad. D. Pignatari, A. Campos e H. Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

_____. Ezra Pound. In: MAFFEI, M. **Os escritores:** as históricas entrevistas da Paris review. Trad. A. A. Martins. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 67-86.

_____. **Poesia.** Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos...(ET AL.); textos críticos de Haroldo de Campos. – São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

_____. **Selected Poems.** Introdução de T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1948.

PROPÉRCIO, S. **Elegias.** Organização e Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica Editora, 2014

_____. **Elegías.** Tradução de Francisca Moya e Antonio Ruiz de Elvira. Madrid:Ed. Cátedra, 2001.

SULLIVAN, J.P. **Ezra Pound and Sextus Propertius:** A Study in Creative Translation. Austin: University of Texas Press, 1964.

THAMOS, M. Propércio I 1; I 2; I 7; I 12 – Algumas elegias do livro de Cíntia. **Letras Clássicas.** São Paulo, n. 10, p. 215-224, 2006.

VEYNE, P. **A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente.** Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** Trad. Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

A MÁQUINA DO MUNDO REQUEBRADA: POÉTICA, METAPOESIA E INTERTEXTUALIDADE EM GERALDO CARNEIRO

Leonardo Vicente Vivaldo
Doutorado em andamento
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Or.)

I

O projeto apresentado para o doutorado, durante o processo de seleção, dava continuidade ao tema estudado em nosso mestrado: a poética de Augusto dos Anjos, mas agora em comparação com a poética do alagoano Lêdo Ivo – e ambas mediadas pelo fenômeno do niilismo. Contudo, posteriormente, já matriculado no programa, e em conversa com o orientador, foi decidido uma drástica mudança – pois achamos que acrescentaríamos pouco à problemática “Augusto dos Anjos-niilismo”; e, sobre Lêdo Ivo, por outro lado, necessitaríamos iniciar uma pesquisa praticamente do zero⁸.

Desta forma, embora daquele projeto ainda persista uma inquietação acerca da poesia de Lêdo Ivo, outra se apresentou mais urgente: desvendar a labiríntica e ressonante poesia do “mineiro-carioca” **Geraldo Carneiro**. Embora destoe do trabalho realizado no mestrado, foi justamente durante ele que surgiu o interesse pela poesia contemporânea e, especialmente, pela poesia de Carneiro – interesse este que acabou por render alguns textos já apresentados e publicados⁹.

E foi deste tortuoso, mas rico, percurso que surgiu este novo projeto: o estudo – completamente inédito – da poesia de Geraldo Carneiro.

II

Geraldo Eduardo Carneiro nasceu “como muitos dos melhores cariocas, em Minas” (ASCHER, 2010, p.32) no ano de 1952, na cidade de Belo Horizonte, embora logo a família tenha se mudado para o Rio de Janeiro. Tendo visto o surgimento da Bossa Nova e apesar do interesse pela música popular (onde teve parcerias com Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Francis Hime,

⁸ Todavia, a comparação segue interessante e aberta. E, mais que isso, a obra poética de Lêdo Ivo merece ser, sim, revista de maneira mais profunda pelos meios acadêmicos – principalmente sem o estigma da “Geração de 45”.

⁹ Como dispostos na Bibliografia – dois textos, uma resenha e uma comunicação, além de um trabalho inédito, feito recentemente, para a disciplina “Poesia e Vanguarda”, ministrada pelo Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente.

Wagner Tiso, etc); pelo cinema e pela televisão (com roteiros e produções); passando pela tradução (sobretudo de peças e poemas de William Shakespeare); foi na poesia que Geraldo Carneiro encontrou o verdadeiro “samba-enredo” para sua vida.

O livro *Poemas Reunidos* (2010), última publicação do poeta, e obra com a qual vamos trabalhar, não apenas engloba os mais de 36 anos da poesia de Geraldo Carneiro, e seus oito livros¹⁰, mas, por suposto, sublinha o seu merecido destaque por dentre uma poesia bem humorada e que nunca deixou de lado a reflexão da própria poesia – como “corpo em si”, estrutura; e da “alma” da poesia, como “voz(es)”, tradição, ruptura.

De modo geral, na poesia de Geraldo Carneiro notamos a consciência da forma, herança das vanguardas, sobretudo do Concretismo, já em seus primeiros livros: “em busca do sete-estrela” (1974) e “verão Vagabundo” (1980) – mesmo que, a respeito deles, Geraldo ainda usasse a “fantasia”, e a “eros-dicção”, do “poeta marginal”. O livro “na busca do sete-estrela”, primeiro livro de Carneiro, foi lançado junto com os poetas Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Cacaso, através da coleção “Frenesi” – batizada assim pelo próprio Carneiro.

Mas, como já fora dito, embora contaminado por todo esse *underground* marginal que ali se firmava na década de 70, e as historietas que permeiam o livro, os aspectos sonoros e visuais de alguns poemas, ao lado de suas topografias, também são realçados.

Estas (abre)alas parecem coexistir de maneira (relativamente) harmoniosa – mesmo que nitidamente ainda não de maneira “madura”. Em princípio, a marginalidade destas produções acabou dando vazão a uma maior consciência – já anunciada, portanto. No segundo e terceiro livro, “verão vagabundo” (1980) e “piquenique em xanadú” (1988), prêmio Lei Sarney de melhor livro de poesia do ano – com júri presidido por Antônio Cândido – já notamos tal mudança: não só através das inúmeras referências a outros poetas (como Bandeira, Baudelaire e Camões – este último, sobretudo, lhe será, posteriormente, muito caro) como pela recorrência de certos temas e escolhas que vem para adensar a sua poesia – criando uma poética onde desfila, com a mesma “ginga”, a mitologia e o carnaval. Enroscados, vez ou outra, pela língua inglesa – praticamente, a segunda língua do poeta – e em, no mais das vezes, “pelo formol formal dos decassílabos” (CARNEIRO, 2010, p. 105). Um bom exemplo é o poema “Eu, Orfeu, me demito” do livro “piquenique em xanadú” (1988):

¹⁰ A disposição estrutural de *Poemas Reunidos*, que se apresenta do último para o primeiro livro de Geraldo Carneiro, é, portanto, a seguinte: *balada do impostor* (2006); *lira dos cinquent’anos* (2002); *por mares nunca dantes* (2000); *folias metafísicas* (1995); *pandemônio* (1993); *piquenique em xanadú* (1988); *verão vagabundo* (1980); e *na busca do sete-estrela* (1974). Contudo, em nosso texto levamos os livros entre aspas, pois os consideramos, primeiros, partes de um todo – capítulos – de *Poemas Reunidos*.

eu, Orfeu, me demito
não tenho gás nem savoir-faire de mito
a musa me deixou no rádio-táxi
bandeira 2 na porta do Parnaso
 (chamei o Criador ao telefone:
 oh Zeus: what the Hell
 am I doing in Paradise?)
perdi meus verdes anos na ilusão
de ser o mais perfeito semideus
da nova geração: e agora, Orfeu?
Eurídice partiu com o Minotauro
e se perdeu no carnaval de Creta
Penélope, a paixão secreta,
não esperou o The End da Odisséia
e foi passar o último week-end
 nos subúrbios de Pompéia
e agora, Orfeu?
o que fazer senão esparecer
ser e não ser o coração romântico
 de Tróia
sonhando precipícios
ao sol de um balneário de quimeras?

(CARNEIRO, 2010, p. 345)

O canto de Orfeu, que ameniza a ferocidade dos animais, a natureza e o próprio destino trágico ao qual o músico é submetido, possui, sempre, um resultado transformador. Seja como aquele que encanta ou como o amante que sofre, o motor de seu canto é o desejo de paz ou consolo; é o querer – este impulso de vida, causa da primeira inspiração –, força constante a nortear esta espécie de arquétipo dos cantores e poetas de sempre. Orfeu é mortal, mas seu canto, ressoando o sofrimento da busca fracassada, enfrenta e resiste à morte, portanto, ao Tempo. Contudo, na poesia de Carneiro, Orfeu, reatualizado, se mostra sem os possíveis conhecimentos que o poderia fazer maior que mero mortal, pois ele já afirma que “não tenho gás nem savoir-faire de mito”, inclusive sendo abandonado pela musa – que até mesmo cobra dele “bandeira 2”, ou seja: o dobro do valor normal de uma corrida de táxi (talvez porque, agora, na “modernidade”, principalmente depois de Freud, a corrida para qualquer arquétipo seja mais cara...). E mesmo a conversa “globalizada”, em inglês, com Zeus, não destitui Orfeu da desilusão de seu posto de “semideus” num mundo onde Eurídice não desceu ao Hades, mas sim fugiu com o Minotauro, e também Penélope não ficou a esperar a volta do marido, Odisseu – que ecoa de maneira discreta pelo poema, pois está igualmente envolto pelo “eu” (do poeta e, claro, de Orfeu – e inclusive da própria Eurídice). Além disso, Orfeu não apenas tem seu mundo original (que apesar das várias versões e hipóteses sobre sua história, sobre seu mito, conseguem manter certa unidade) dessacralizado e reescrito, mas também sua figura se confunde com a imagem de outros poetas, pois rememora tanto um Drummond, “E agora,

José?”, como um William Shakespeare através de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão?” – e é bom que se diga, também o herói Páris: “o coração romântico/de Tróia”.

A poética, e trágica, figura de Orfeu seguirá dando nome a algumas outras seções de livros posteriores como “desinvenção de Orfeu”, do livro “pandemônio” (1993), além de “Orfeu e Eurídice”, de “lira dos xinqüent’anos” (2002) e “Orfeu contra Odisseu”, de “balada do impostor” (2006) – (des)construindo e/ou (des)inventando o mito órfico:

Carneiro faz exatamente isso com um mito, o de Orfeu, que ele não tanto reconta como quase que conta pela primeira vez numa linguagem de verbetista cansado de enciclopédia. O resultado do recurso à antipoesia acaba sendo o de anular as camadas de ferrugem e vulgarização que recobriam o mito, de modo a recuperá-lo enquanto tal na sua oblíqua distância antropológica. (ASCHER, 1995, p.8)

Além de Orfeu, o já citado Camões também ganha destaque na poesia de Carneiro, onde é o personagem principal do poema/livro (antiepopéia?) “para mares nunca dantes” (2000) – em que o nobre poeta português é jogado “por esse estranho estratagema astral” (CARNEIRO, 2010, p.184) ao Rio de Janeiro de nossos dias. Vale citar também a obsessão por Olavo Bilac que renderá seções como “i’ll be like bilac”, de “Folias metafísicas” (1995) e “olavobilaquices”, de “lira dos cinquent’anos” (2002) e “rejubilac” de “balada do impostor” (2006).

Ainda poderíamos citar William Shakespeare; Cartola e Lamartine’s (Alphonse de Lamartine, poeta francês; Lamartine Babo, sambista brasileiro); Edgar Allan Poe; Stephane Mallarmé; Dante Alighieri (entre Beatriz, paraísos, infernos, musas e “fêmeas de carne e osso”) e até mesmo referências bíblicas e a Deus – que é, nesta cosmogônica Sapucaí proto-poética, “o crupiê do acaso” (CARNEIRO, 2010, p.156). Portanto, um “degrau a mais” no lance de dados de Mallarmé e/ou Einstein a mover os carros (alegóricos?) das esferas divinas, ou nem tanto, de uma **Máquina do Mundo** (literalmente) **requebrada**: cultura “erudita”; cultura de massa, samba, poesia, táxis e caravelas: tudo faz parte do mesmo desfile.

Seus dois últimos livros, “lira dos cinquent’anos” (2002) e “balada do impostor” (2006), sobretudo este último, parecem ser os que melhor condensam todas essas referências e que, mais maduramente, consegue equilibrá-las juntos as mais “palavras-amém” (CARNEIRO, 2010, p. 52). Por conta deste movimento, “balada do impostor” (2006), último livro de Geraldo Carneiro, seria, em princípio, aquele que mais agregaria as reminiscências de seus anteriores (de livros e outros poetas?) – e, claro, de maneira mais lúcida. A “balada do impostor” está dividido em quatro partes: “orfeu contra odisseu”, duas figuras que refletem, de toda forma, o poeta, pois abarcam circunscritos em seus nomes o “eu”; “rejubilac”, mais uma vez ele, que caminha entre o exemplo e

a obsessão – além de pobre mortal com suas taras e manias (“o. bilac, segundo as boas línguas,/ tinha paixão pelas deusas defuntas[...] admirava a defunta ainda esplendente,/ assim, como se diz na Itália: al dente”) (CARNEIRO, 2010, p.132); e “invenção da rosa”, onde a rosa se confunde com a poesia num movimento de reinterpretação do signo poético e de seus consequentes estilhaços, ecos: amor, morte, vida.

III

Desta forma, as estruturas poéticas que ressoam na poesia e, por conseguinte, na construção poética de um poeta como Geraldo Carneiro, parece reafirmar um mar caótico de assonâncias e ressonâncias tanto sonoras, quanto imagéticas e temáticas, porém, sobretudo, intertextuais. O que faz não descartar que exista, nos vestígios desta constante, não somente a trilha da fragmentação moderno-contemporânea, mas também o esforço para uma **poética**¹¹ (e metapoesia). Em outras palavras, é algo que parece contribuir, conscientemente ou não, para que as fixações/(in)coerências do poeta fiquem cada vez mais nítidas, mais fortes – portanto, dando consistência e coerência ao conjunto de sua **Obra poética**.

Tal relação com a tradição, ou poderíamos dizer, a obsessão com o outro (poético), constante em Carneiro, é, neste primeiro momento, foco de nossa pesquisa. Em resumo: o estudo do caos de referências e como isso se perfaz por dentro da linguagem da poesia formando, portanto, mais uma vez, vestígios para uma poética.

Neste jogo de (aparente) contradição, a tradição é constantemente revisitada por Geraldo Carneiro instituindo, assim, uma poética rica de detalhes e que, de toda maneira, pela citação de outros autores (e mesmo a auto-citação), (re)cria um universo, aparentemente coerente e que, mais do que isso, reverbera harmônico – tal quais as baterias “nota 10” que enchem a avenida.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

ASCHER, Nelson. “Defesa e ilustração da modernidade”. In CARNEIRO, Geraldo. **Folias Metafísicas**. RJ: Relume Dumará, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

¹¹ Entendendo que o termo, poética, nesse caso, não coincide, necessariamente, com um projeto consciente do poeta, mas, apenas, denuncia uma pista de algumas recorrências temático-estruturais que alicerçaria sua(s) obra(s) de maneira geral.

BAUMAN, Zygmund. *A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda*. In _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama; Cláudia Gama. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

BILAC, Olavo. **Obra Poética**. Disponível em: < <http://migre.me/rs1W6> >. Acesso em: 15 ago. 2015.

CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade: Modernidade; Vanguarda; Decadência; Kitsch; Pós-modernismo**. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos - 1950-1960**. Livraria Duas cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CÍCERO, Antônio. **As vanguardas e a tradição**. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. E14, 19 abr. 2008.

CÍCERO, Antônio. **O sentido das vanguardas**. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. E13, 3 mai. 2008.

CARNEIRO, Geraldo. **Poemas reunidos**. RJ: Nova Fronteira: Fundação da Biblioteca Nacional, 2010.

DUARTE, Lélia Parreira Duarte. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. 4º ed. ampliada. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Prefácio”. In _____. (Org.). **26 poetas hoje**. 6º ed. RJ: Aeroplano, 2007.

JESI, Furio. **Literatura y mito**. Ed. Barral, Barcelona, 1972.

VIVALDO, L. V. **A máquina do mundo (re)quebrada: Poemas Reunidos de Geraldo Carneiro**. Disponível em: < <http://migre.me/rs2Hp> >. Acesso em: 02 set. 2015.

_____. **A máquina do mundo (re)quebrada: poesia e língua em por mares nunca Dante de Geraldo Carneiro** Disponível em: < <http://migre.me/rs2Jf> >. Acesso em: 02 set. 2015.

_____. **A máquina do mundo (re)quebrada: lírica e épica em por mares nunca Dante de Geraldo Carneiro** Disponível em: < <http://migre.me/rsumo> >. Acesso em: 02 set. 2015.

_____. **"Mitologias": por dentro o Tempo e o Mito (uma leitura de Poemas Reunidos de Geraldo Carneiro)**. II Encontro Nacional do GT Teoria do Texto poético/ANPOLL: “Cartografias da Poesia Moderna e Contemporânea”, Cidade de Goiás, UFG, 2011.

MOISÉS, Carlos Felipe. “A máquina do mundo.” In _____. **O desconcerto do mundo do Renascimento ao Surrealismo**. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 23-57.

NUNES, Benedito. “A máquina do poema.” In _____. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 265-275.

PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIRES, Antônio Donizeti Pires. **A Máquina do Poema & A Máquina do Mundo: Primeiro Esboço para uma Poética**. Disponível em: < <http://migre.me/rs1Zo> >. Acesso em: 02 set. 2015.

PROENÇA FILHO, Domício. “Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão”. In ____ (Org.). **Concerto a quatro vozes**: Adriano Espínola, Antônio Cícero, Marco Luchesi, Salgado Maranhão. RJ/SP: Record, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 17ª edição, 2002.

SHAKESPEARE, William. **O discurso do amor rasgado – poemas, cenas e fragmentos de William Shakespeare**. Tradução de Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

SOARES, Débora Racy. **Frenesi: 5 poetas, 1 coleção: impressões de leitura. Revista Crioula**. Disponível em: < <http://migre.me/rs22f> >. Acesso em: 29 ago. 2015.

**AS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS EM SALOMÉ:
UM ESTUDO SOBRE A PEÇA WILDEANA E AS ILUSTRAÇÕES DE BEARDSLEY**

Lívia Maria Zocca
Mestrado em andamento
Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

O mito de Salomé surge pela primeira vez na Bíblia, no Novo Testamento, registrado nos evangelhos de Mateus (capítulo XIX) e Marcos (capítulo VI); fazendo referência à uma bailarina, filha de Herodíades e enteada de Herodes, porém, sem nomeá-la.

Com o passar de anos e épocas, a figura mítica de Salomé ganha atenção dos artistas franceses, e volta marcante entre a passagem do século XIX para o século XX, povoando o imaginário cultural e sendo encontrada em várias formas de arte. Simbolizando ao mesmo tempo diversas características paradoxais, a personagem revive as contradições e problematizações do período Simbolista/Decadentista – surgido em reação a um cientificismo que oprimia as questões subjetivas e transcendentais.

Dentre todos os diversos perfis literários de Salomé feitos durante essa época, foi o da obra de Oscar Wilde, de mesmo nome da personagem, e influenciada pelas pinturas de Gustave Moreau, que obteve maior sucesso e deu à personagem maior destaque. Após fazer um panorama sobre a influência do escritor nos países da Europa – França, Alemanha, Portugal, Espanha – e América, Gentil Farias (1988, p. 53) comenta: “Analisando o quadro impressionante da presença de Oscar Wilde no mundo ocidental, o estudioso ficará surpreso ao constatar como um escritor menor, segundo os padrões da crítica, tenha conseguido tantos seguidores.”.

Escrita em francês e publicada em 1893, a peça representa uma revisão, ao estilo do decadentismo do fim do século XIX, da passagem bíblica da bela princesa Salomé. Sua versão inglesa, publicada em 1894, conta com as ilustrações do inglês Aubrey Beardsley. A relação do artista com a obra de Wilde começou quando Beardsley fez algumas ilustrações de Salomé para acompanhar o artigo sobre a peça, na primeira edição da revista *The Savory*. Não se contentando apenas com arte, o ilustrador expressou a Wilde seu desejo de traduzir a obra para o inglês – o que acabou não acontecendo. Entretanto, o escritor irlandês em resposta ao entusiasmo de Beardsley, enviou-lhe uma cópia do drama assinada, reconhecendo o talento do jovem inglês: “*Para Aubrey: para o único artista que, além de mim, sabe o que é a dança dos véus e que pode ver está dança invisível.*” (WILDE, 2001, p. 42).

O relacionamento texto-ilustração, independente do público a que o livro se destina, é bastante complexo. A imagem conjugada ao texto pode alterar consideravelmente os significados, já que exerce uma forte influência na construção de referentes. (CLÜVER, C, 1997). A função primeira da ilustração é a de traduzir o texto (ou as partes mais sugestivas dele) visivelmente, sendo, então, não apenas a duplicação do texto verbal, mas também seu complemento, podendo ser fiel ou não a ele, trazendo-lhe ou não novos elementos. Uma vez ilustrado, a obra adquire uma unidade que dificilmente pode ser desfeita. Se o ilustrador é outro, o livro também se torna outro (NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C, 2011).

Sendo assim, tal trabalho justifica-se pelo fato de ser possível um estudo comparativo entre as artes, analisando como se dão as relações intersemióticas e quais efeitos provocam, compreendendo que a dissociação das mesmas acarretaria na perda e alteração de valores artísticos e culturais, visto que Wilde e Beardsley estão inseridos dentro de um mesmo período e, por isso, o compreendem de modo diferente que outros artistas não contemporâneos.

Considerando, então, a ligação das ilustrações com a peça, o projeto preocupa-se em entender de que modo Beardsley se apropria do texto literário e o traduz para a pintura, observando como se dá o processo de transposição para esse outro gênero que é a imagem e que, tal como o drama, também tem suas características próprias e obedece as regras de produção de seu período.

Além de analisar a relação texto-imagem, procura-se verificar também os efeitos dessa ligação na obra e, como ela, conseqüentemente, deu forma a um novo perfil da personagem Salomé, que repercutiu pelos séculos.

Há que se pensar que a Salomé wildeana é uma personagem feminina muito forte em meio à uma sociedade que reprimia o papel das mulheres, além de ter sido retirada de um mito bíblico em que sua presença era meramente mencionada. Encontra-se, portanto, toda uma importante questão ideológica e cultural circundando o mito de Salomé – talvez um dos maiores da produção do fim do século XIX - e que inspirou vários artistas, incluindo não só poetas e escritores, mas pintores e músicos, o que faz dele um rico objeto semiótico e cultural.

No presente momento, o projeto encontra-se em fase de revisão e levantamento bibliográfico acerca do Simbolismo/Decadentismo, produção wildeana, relação texto/ilustração, Art Nouveau, Aubrey Beardsley e o mito de Salomé através das épocas.

Feitas essas pesquisas e, partindo de como Beardsley ilustra o drama e o relacionamento das imagens com o mesmo, em uma análise comparativa das obras, será feita a dissertação de mestrado.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATTERSBY, M. **Art Nouveau**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S. A, 1985.
- CLÜVER, C. “Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e sociedade** (revista de teoria literária e literatura comparada)”, nº 2. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. “Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media”. In: **ALETRIA**: revista de estudos de literatura, v.6, 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p11- 41.
- FARIA, G. **A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira**. São Paulo: Pannartz, 1988.
- GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. 2a ed. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- McGrath, M. **The life of Audrey Beardsley**. In: Victorian Web [homepage na internet], 2006. Acessado em: 22 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/beardsley/bio1.html>
- MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: **ALETRIA**: revista de estudos de literatura. v.14, 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.
- NIKOLAJEVA, M. e SCOTT, C. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996, cap. 5.
- RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2a ed. Trad. Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.
- WILDE, O. **Salomé**. São Paulo: Landy, 2002.
- WILDE, O. **Sempre seu, Oscar** – uma biografia epistolar. Organização, tradução e apresentação Marcello Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- WILSON, Edmund. O Simbolismo. In: **O Castelo de Axel**. Trad. De José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A AUTOFIÇÃO CONTEMPORÂNEA: ENCONTROS E DIVERGÊNCIAS

Luís Cláudio Ferreira da Silva
Doutorado em andamento
Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (Or.)

Contando com apenas seis meses dentro do programa e cursando as disciplinas, referentes aos créditos obrigatórios, sem contemplação de bolsa de estudos, a pesquisa está ainda na sua fase embrionária. Algumas leituras foram feitas e o esqueleto do projeto foi montado. As leituras foram importantes para o entendimento de conceitos básicos sobre ficção e sua evolução ao longo da história, cujo entendimento é de extrema importância para a problematização da autoficção no contexto contemporâneo.

Entendendo a mudança de conceitos do termo, é possível discutir o novo conceito. Partindo dos gregos e passando pela concepção medieval, chegamos à modernidade e à revolução industrial, período sobre o qual discorrem dois teóricos muito importantes: Gallagher (2009) e Ian Watt (1990). No século XVII, por exemplo, na Inglaterra, para que uma narrativa fosse considerada “ficcional”, deveria ser absurdamente impossível de existir em um mundo real: histórias que dialogassem com elementos fantásticos, como contos de fadas ou fábulas, por exemplo, enquadravam-se nessa categoria. Em outras palavras, elas deveriam ser completamente inverossímeis, segundo Catherine Gallagher (2009), em seu ensaio *Ficção*. Caso alguma história tivesse personagens que se parecessem com seres da vida real, elas eram confundidas e lidas como verdadeiras. A interpretação dessas obras ainda estava presa à dualidade: verdade *versus* mentira.

Segundo Gallagher (2009), o *novel* tem fundamental importância para essa mudança de pensamento. O novo gênero, ao invés de retratar seres completamente imaginados e inverossímeis em relação ao mundo real, fala de indivíduos perfeitamente possíveis. Ian Watt (1990), no mesmo sentido, afirma que os primeiros três responsáveis por representar essa grande mudança na arte de narrar são os escritores Defoe, Richardson e Henry Fielding. Seus personagens não são nomeados a partir de nomes clássicos que tinham alguma significação maior e que poderia remeter a algum fato histórico ou heroico. São personagens com nomes comuns, representando indivíduos particulares, que não remetem a nada além deles mesmos. Isso não havia acontecido até então. Como diz Watt, “nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como identidades

inteiramente individualizadas” (WATT, 1990, p. 19). Em outras palavras, a ideia é mostrar um personagem particular, individual, tentando fugir de tipos.

Segundo Galagher (2009), isso só foi possível na Inglaterra do começo de setecentos devido a várias razões, tais como o Iluminismo científico, o empirismo, o materialismo, a ascensão da burguesia, entre outros. São burgueses que não desejam mais encontrar, nas narrativas, seres que lhe são estranhos, mas pretendem ver a si mesmos representados e ver o próprio mundo descrito nas obras que leem, sem necessariamente verem seres absolutamente reais e existentes na vida real.

Essa relação entre leitor e obra se cristalizou durante os séculos seguintes, pois com a consolidação do romance burguês, mais e mais livros foram publicados mostrando personagens que eram possíveis na vida e real, mas nem por isso eram, de fato, reais, correspondentes exatos a alguém que existia fora da obra. A compreensão e o entendimento do que é ficção é de extrema importância para se falar da autoficção contemporânea, onde os campos, que outrora pareciam já estanques, acabam por se entrecruzar e dar origem a um termo meio.

Na produção literária contemporânea, entre outras reflexões que fazemos, é a questão da imposição mercadológica. *A Civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura* (2013), de Mário Vargas Llosa, é uma das referências que nos ajudam a dar base à pesquisa. Nesse livro, Llosa afirma que a civilização atual é um mundo no qual se preza o entretenimento acima de qualquer outro valor e que nesse universo há, além de outras características peculiares, a proliferação de uma espécie de jornalismo irresponsável que adota a bisbilhotice, a mentira e o escândalo acima de qualquer coisa. Não é difícil encontrar tabloides pelo mundo afora que se especializam em publicar matérias sobre escândalos de políticos, artistas e outras figuras públicas.

Sobre essas últimas, há uma proliferação desenfreada de revistas que têm como característica principal bisbilhotar sua vida privada. Há um interesse enorme em saber, por exemplo, seus hobbies, sua casa, onde passam as férias, a roupa que uma determinada figura pública usou no casamento da melhor amiga, a suposta traição dentro de um casal de artistas da televisão etc. Talvez essa bisbilhotice alcance seu nível máximo nos *reality shows*, onde uma câmera acompanha todos os passos da vida privada de determinada pessoa – isso quando não são confinadas em uma casa com câmeras que os monitorem vinte e quatro horas por dia.

Nesse momento histórico, onde a espetacularização dominaria o mercado, a arte não poderia passar completamente incólume. A figura do autor passa a ter, na literatura contemporânea, uma força maior do que em tempos passados. Sérgio de Sá afirma, em *A Reinvenção do escritor* –

literatura e mass media (2010), que o escritor contemporâneo vive menos do livro do que em torno do livro. Em outras palavras, o escritor é uma figura pública que entendeu que a imagem do autor isolado e misterioso já não é tão aceita pelas pessoas. O autor precisa ter um rosto, uma voz, ser uma figura que esteja em evidência, um sujeito disposto a ser performático, a ter que participar de eventos, programas de tevê, bem como ter um perfil nas redes sociais. De certo modo, o autor deve ser um ícone midiático, algo perfeitamente plausível para essa sociedade do espetáculo.

Porém, a exibição excessiva da figura do autor parece não se limitar fora da obra de arte, e sim dentro dela. Há um grande número de obras que estão sendo chamadas de autoficcionais, termo cunhado pelo francês Doubrovsky em 1977. Segundo ele, a autoficção seria uma forma de ficção na qual o escritor decide apresentar de si mesmo por si mesmo, incorporando a experiência de análise na temática e na produção do texto. Mas a obra que prefere falar especificamente de si não estaria dialogando fortemente com a autobiografia?

Klinger (2007) acredita que na autoficção há uma relação tênue entre o sujeito real e o sujeito ficcional em um jogo que brinca com essas duas noções aparentemente contraditórias e estanques. O pensamento de Lejeune (2008) vai para o mesmo caminho quando afirma a autoficção é um tipo de obra que não pode ser caracterizada nem como biografia nem como ficção, pois reside justamente na ambiguidade entre essas dois polos. Logo, essa escrita de si consegue transitar entre esses dois lados, sem nenhum compromisso com a realidade e a verdade histórica, não podendo ser chamada de autobiográfica.

Entretanto, esse tipo de texto autoficcional poderia ser confundido com aquela antiga noção entre verdade e mentira que existiu no momento da transição para a noção moderna de ficção. Essa última teria então uma nova significação na contemporaneidade? Ficção e realidade se fundiriam completamente em uma nova categoria ou apenas estamos dentro daquele jogo ambivalente definido por Lejeune, preservando as modalidades distintas de cada polo? Garramuño (2014) nos dá a resposta.

É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma (GARRAMUÑO, 2014, p. 21-22).

Não só a questão da autoficção será trabalhada, mas também as definições sobre contemporâneo dadas pelo filósofo italiano Agamben (2009). Faremos um diálogo para ver se os romances autoficcionais escolhidos para compor o trabalho são contemporâneos, segundo as

definições dadas por ele. Para ele, contemporâneo é aquele que por uma defasagem ou um avanço destoa do tempo presente. Como ser contemporâneo nesse sentido se a autoficção é um dos caminhos encontrados pelo mercado?

Além disso a base teórica para o presente trabalho será estruturada também a partir de trabalhos relevantes de estudiosos que desenvolvem reflexões acerca das características da literatura contemporânea, bem como da arte em geral e da sociedade no século XXI, dando ênfase ao trabalho desenvolvido pela estudiosa argentina Florencia Garramuño, sobre o inespecífico. Tentaremos entender que esses romances trabalham com discursos inespecíficos de arte, bem como descontroem um discurso específico de autoficção. Também haverá, caso necessário, uma busca por recursos disponíveis na internet, sejam entrevistas, artigos, matérias, perfis e interação de escritores em redes sociais, consideradas relevantes para complementação do escopo inicial do trabalho.

Então, sob essa égide, haverá a leitura e análises dos romances *Flores artificiais* (2014) de Luiz Ruffato, *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, *Berkeley em Bellagio* (2003), de João Gilberto Noll, *Ribamar* (2010), de José Castello, *Vermelho amargo* (2013), de Bartolomeu Campos de Queirós, *Opsanie Świata* (2013), de Verônica Stigger, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Levy Salem, *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, *Caderno de um ausente* (2014), de João Anzanello Carrascoza, *K. – Relato de um busca* (2014), de Bernardo Kucinski, *Na escuridão, amanhã* (2014), de Rogério Pereira, *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza, *Divórcio* (2013) de Ricardo Lísias e *Nove Noites* (2006), de Bernardo Carvalho, articulando as obras com as teorias escolhidas para o trabalho.

A avaliação deste trabalho se dará mediante envio dos capítulos à orientadora para acompanhamento e para apreciação do andamento da pesquisa. A participação em congressos nacionais e internacionais também está prevista, pois, além de favorecer o intercâmbio de ideias e opiniões com outros pesquisadores, possibilita que se tenha uma avaliação parcial de resultados. Não descartamos também a possibilidade de publicar artigos científicos em periódicos da área ou como capítulos de livro. Com relação aos prazos, as experiências anteriores, a saber, iniciação científica, monografia e mestrado, prognostica um resultado promissor para mais essa tarefa.

O resultado esperado é que todos esses romances, ou ao menos boa parte deles, mesmo sendo autoficcionais, um gênero bem requisitado e imposto pelo mercado, conseguem, ao mesmo tempo em que vão ao encontro, fugir dele, construindo um discurso inespecífico, retomando as definições de Garramuño (2014), dentro um modelo pré-estabelecido. Se assim for provado, tais

romances seriam exemplos que se encaixariam perfeitamente com a definição de contemporâneo dada por Agamben (2009).

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA DE LIVROS TEÓRICOS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **Os rumores da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3 Edição. Tradução: Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

GALLAGHER, Catherine. **Ficção**. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEUJENE, Phillippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LLOSA, Mário Vargas. **A Civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Tradução: Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. **Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura?** Maringá: Acta Scientiarum, 23(1): 79-86, 2001.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira contemporânea no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor – Literatura e mass media**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **A ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance – estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIBLIOGRAFIA DE ROMANCES

CARVALHO, Bernardo. **Nove Noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MUTARELLI, Lourenço. **Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. São Paulo: Francis, 2003.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. **Flores artificiais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHROEDER, Carlos Henrique. **As Fantasias eletivas**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TEZZA, Cristóvão. **O filho eterno**. São Paulo: Record, 2008.

OUTRAS REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bernardo. Paiol Literário. **Rascunho**. Disponível em http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras_secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1504. Curitiba, ago, 2007. Acessado em 14 de julho de 2015.

MARTINS, Anna Faedrich. **Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristóvão Tezza**. *Letrônica* v. 4, n. 1, p. 181 - 195, junho 2011. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984/6398>. Acessado em 17 de julho de 2015.

LÍSIAS, Ricardo. **Revista Brasileiros**. São Paulo, 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uRwkaVfGZu4>. Acessado em 05 de julho de 2015.

OLIVEIRA, Bruno Lima. **A autoficção no campo da escrita de si: a construção do mito do escritor em Nove noites, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcionais na prosa brasileira contemporânea**. 107 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

TEZZA, Cristóvão: **Conexão Lisboa**. Lisboa, 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mj54OSwad2Y>. Acessado em 17 de julho de 2015.

AS TRÊS FACES DO DESTINO: CASTIGO, REDENÇÃO E TRANSCENDÊNCIA EM GUIMARÃES ROSA

Luisa Fernandes Vital
Mestrado em andamento – Bolsista CNPq
Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

1. Objetivos

Pretende-se com este estudo tecer uma mitocrítica em três contos de Guimarães Rosa - "Conversa de bois" e "A hora e vez de Augusto Matraga", ambos publicados em *Sagarana*, e "A menina de lá", pertencente ao livro *Primeiras estórias* - a partir do mito de Er, descrito por Platão, no "livro X" d'A *república*. Considerando os mitemas do destino e do julgamento final, estabelece-se uma comparação entre a forma de tratamento platônica dada aos dois mitemas, bem como o modo com que Guimarães Rosa consegue, sob os motivos simbólicos da viagem e da morte, trabalhá-los nos três contos mencionados acima utilizando-se do conceito de "deslocamento" elaborado por Northop Frye.

2. Metodologia

A metodologia desta pesquisa consiste na leitura e fichamento dos estudos desenvolvidos sobre mitologia, trabalhos acerca de Platão e suas obras, assim como a fortuna crítica de Guimarães Rosa. Apoiando-se neste material fichado, inicia-se a análise dos contos para, em seguida, a elaboração da dissertação. Desse modo, a pesquisa parte de um âmbito geral sobre os mitos e seu funcionamento, para depois restringir-se ao contexto grego, no qual os mitos terão um determinado papel na criação da filosofia platônica, finalizando no universo de Rosa e sua forma particular de trabalhar o material mítico em suas narrativas.

3. Embasamento Teórico

Pode-se dividir o embasamento teórico em três grupos: o primeiro consiste nos estudos desenvolvidos sobre mitologia; em segundo lugar, os trabalhos sobre Platão e suas obras serão enfocados para, finalmente, concentrar-se na fortuna crítica de Guimarães Rosa.

No que concerne ao campo da mitologia, será utilizado: *As razões do mito* organizado por Régis Morais (1988); *Aspectos do mito* de Mircea Eliade (1989) *Imagens e simbolismos*: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso também de Mircea Eliade (1991); *Campos do imaginário* de

Gilbert Durand (1996); "Mito, ficção e deslocamento" de Northop Frye (2000); *Breve história do mito* de Karen Armstrong (2005); *Dicionário de mitos literários* de Pierre Brunel (2005); *O cru e o cozido* de Lévi-Strauss (2005); *O homem e seus símbolos* de Carl Gustav Jung (2008);

Entre os trabalhos sobre Platão e sua obra pode-se destacar o texto "A maravilhosa viagem de Er, o Panfilio" escrito por José Penedos (1992), *Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy* de Andrea Nightingale (1995); *Myth and philosophy from the presocratics to Plato* de Kathryn Morgan (2000); *A república* de Platão (2006); *Plato and Myth: studies on the use and status of platonic myths* de Catherine Collobert, Pierre Destrée e Francisco Gonzalez (2012).

Da fortuna crítica sobre Guimarães Rosa tem-se "O homem dos avessos" de Antonio Candido (1957); "Guimarães Rosa" de Franklin Oliveira (1970); *Caos e cosmos: leituras sobre Guimarães Rosa* de Suzy Sperber (1976); *João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular* de Lenira Covizzi e Edna Nascimento (1988); "Céu, inferno" de Alfredo Bosi (1988); *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa* de Walnice Galvão (2008); *A providência nos interstícios das histórias rosianas* de Vanessa Liporaci (2008) e *Benedito Nunes: A Rosa o que é de Rosa. Literatura e filosofia em Guimarães Rosa* organizado por Victor Pinheiros (2013).

4. Estágio atual da pesquisa

Esse é o segundo semestre do primeiro ano do curso de mestrado e, até o presente momento, o principal enfoque tem sido as disciplinas obrigatórias para a integralização dos créditos exigidos. No primeiro semestre de 2015, as disciplinas cursadas foram Mito e poesia a qual, mesmo não sendo do campo da narrativa, foi de grande relevância para a sistematização das diferentes teorias acerca do mito. A outra disciplina, Aspectos intergenéricos nos discursos platônicos, cursada no mesmo período como aluna especial, na Universidade de São Paulo, no Programa de pós graduação em Letras Clássicas, também mostrou-se importante na medida em que contribuiu com uma bibliografia mais atualizada sobre Platão e seus mitos. Nesse segundo semestre, dada a ausência de disciplinas que se alinham de forma mais próxima ao que esta pesquisa se propõe, optou-se pela disciplina Perspectivas pós modernas na literatura contemporânea que se mostra igualmente valorosa para a formação acadêmica na área dos estudos literários.

Em relação a pesquisa em si, toda a bibliografia sobre mitologia está sendo lida e fichada. Vale ressaltar também que foi realizado o fichamento dos três contos selecionados: a) "Conversa de bois", detalhado logo em seguida como exemplo da mitocrítica deste estudo; b) "A hora e vez de

Augusto Matraga", em que se vê um valentão percorrendo seu caminho para a redenção; e c) "A menina de lá", história de uma criança tão pura que não pertencia a este mundo.

No que tange à parte sobre mitologia, alguns títulos já foram selecionados e estão sendo fichados. O intuito é mostrar, assim como defende Karen Armstrong (2005), que os mitos eram algo indispensável para o entendimento do mundo. De acordo com ela, a capacidade imaginativa do homem seria responsável pela produção tanto da religião como da mitologia. No anseio de busca de um sentido para a vida, nós, seres humanos, “[...] desde a origem mais remota inventamos histórias que nos permitem situar nossas vidas num cenário mais amplo e nos dão a sensação de que a vida, apesar de todas as provas caóticas e arrasadoras em contrário, possui valor e significado” (ARMSTRONG, 2005, p.8). Essas histórias apresentam seu conteúdo de maneira sutil e poética, utilizando-se de uma simbologia inesgotável para representar as experiências humanas. Dessa forma, baseando-se no estudo de Gilbert Durand (1996, p. 246), que defende que

O mito seria, de algum modo, o ‘modelo’ matricial de toda narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa. É portanto necessário, procurar qual (ou quais) o mito mais ou menos explícito (ou latente) que anima a expressão de uma ‘linguagem’ segunda, não mítica. Por que? Porque uma obra, um autor, uma época – ou, pelo menos, um ‘momento’ de uma época – está ‘obcecada’ de forma explícita ou implícita por um (ou mais do que um) mito que dá conta de modo paradigmático da suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores.

estabelece-se uma leitura dos contos de Guimarães Rosa em que se busca localizar uma simbologia criada pelo autor - a viagem e a morte - para ilustrar os esquemas do destino e do julgamento final já apresentados por Platão no mito de Er.

Por exemplo, no conto “Conversa de bois”, temos a história de Tiãozinho e Agenor Soronho junto ao carro de bois, levando o falecido pai do menino carreiro sobre a rapadura, desenrolar-se durante o trajeto da viagem. Esta se torna palco para as peripécias do destino, e “[...] se apresenta como a primeira camada da criação romanesca, intermediária da descoberta do mundo natural e humano.” (NUNES, 2013, p.78). Tiãozinho, ao longo do caminho, lembra dos sofrimentos do pai e das malvadezas de Soronho e pensa: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não [...] Há de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai! Há de tirar desforra boa, que Deus é grande!...” (ROSA, 2001, p.339-341). Concomitantemente, estão os bois, ao lado do menino, em uma espécie de transe durante a viagem. Eles conversam entre si sobre outras histórias, dormem e expõem o seu medo: “[...] o bezerro-de-homem sabe mais às vezes... Ele vive muito perto de nós e ainda é bezerro... Tem

horas em que ele fica ainda mais perto de nós... [...] Tenho medo de que ele entenda nossa conversa...” (ROSA, 2001, p.358).

O grupo faz a travessia do rio e Tiãozinho, então, começa a imaginar que Agenor Soronho poderia cair do carro quando este estivesse em movimento, mas ele era o melhor carreiro de sua terra, o que denota que a queda seria uma impossibilidade. Ao se depararem com outro carreiro, João Bala, que havia sofrido um acidente e seu carro havia descarrilado, tudo começa a mudar. Bala explica sua situação, mostrando que sua salvação só poderia ter sido por uma força maior que havia ajudado seus bois e termina por indagar Soronho: “O que eu podia fazer, seu Agenor, de melhor?” (ROSA, 2001 p.355). Com toda sua prepotência, Agenor Soronho decide se exhibir, mostrando que sabe subir o morro. Em seguida, acaba adormecendo na ponta do carro. Os bois e Tiãozinho, em uma relação de unidade de consciências - "Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos..." (ROSA, 2001, p. 359) - acabam por dar uma arrancada, o que faz com que Agenor Soronho, por ordem do destino, seja morto, estrangulado pela roda do carro. No caso de Agenor Soronho, através do pensamento de Tiãozinho e da caracterização pelo narrador, homem ruivo e mal encarado, fica fácil constatar que se trata de uma pessoa ruim. Ele maltrata Tiãozinho, machuca os bois, causou sofrimento ao pai do menino carreiro, é prepotente e cheio de si. Como uma regulação no equilíbrio da vida, o destino parece consertar aquilo que está errado. E, de forma totalmente improvável, já que se tratava do melhor carreiro, Agenor Soronho é morto pela roda do carro. Neste ponto, é interessante lembrar que para a tradição oriental, o *karma*, referente ao efeito que nossas ações geram no futuro, até mesmo em próximas reencarnações, é representado pela roda como aponta Sperber (1976, p. 83). Assim, Agenor Soronho teria sido castigado por suas ações maléficas. Seria o destino arrumando, julgando e equilibrando os pesos nessa história.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, K. **Breve história do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Coleção MITOS).

BOSI, A. Céu, inferno. In: _____. Céu, Inferno. São Paulo: Ática, 1988. p.11-32.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CANDIDO, A. **O homem dos avessos**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/101667851/Antonio-Candido-O-Homem-Dos-Avesos-Estudo-de-Grande-Sertao-Veredas-De-Guimaraes-Rosa> Acessado em: dezembro 2013.

COLLOBERT, C., DESTRÉE, P., GONZALEZ, F. J. **Plato and myth: studies on the use and status of platonic myths**. Boston: Brill, 2012.

COVIZZI, L. M., NASCIMENTO, E. M. F. S. **João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular.** São Paulo: Atual, 1988 (Série Lendo).

DURAND, G. **Campos do imaginário.** Lisboa: Instituto Piaget, 1996 (Coleção Teoria das Artes e Literatura).

ELIADE, M. **Imagens e símbolos.** Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. **Aspectos do mito.** Lisboa: Edições 70, 1989. (Coleção Perspectivas do Homem).

FRYE, N. Mito, ficção e deslocamento. In: _____. **Fábulas de identidade.** São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p. 28-47.

GALVÃO, W. N. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 41-46.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido.** São Paulo: Cosac Naify, 2005

LIPORACI, V. C. **A providência nos interstícios das histórias rosianas.** 2008. 104 f. (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

MORAIS, R. de (org.). **As razões do mito.** Campinas, SP: Papirus, 1988.

MORGAN, A. K. **Myth and philosophy from the presocratics to Plato.** Cambridge University Press, 2000.

NIGHTINGALE, A. **Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy.** Cambridge University Press, 1995.

OLIVEIRA, F. de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A. (Org.) **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. v. 5, p. 476-526.

PENEDOS, A. J dos. A maravilhosa viagem de Er, o Panfílio: a República revisitada. **Revista da Faculdade de Letras – Série de Filosofia (Segunda Série).** Portugal, Porto, 1992. v. 9. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1781.pdf> . Acessado em 30/04/2014.

PINHEIROS, V. S. (org.) **Benedito Nunes: a Rosa o que é de Rosa.** Literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Diefel, 2013.

PLATÃO. Livro X. In:_____. **A república.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v. 2. p. 218-260.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. **Sagarana.** 61ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa.** São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

UNE SAISON EN ENFER: A POESIA SATÂNICA DE ARTHUR RIMBAUD

Marcela de Oliveira Gabriel
Mestrado em andamento – Bolsista CNPq
Prof.^a Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira (Or.)

1. Introdução e objetivos

O presente projeto de pesquisa visa analisar, a partir de uma abordagem teórico-crítica de *Une Saison en Enfer* (1873) do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891), a temática satânica contida nesta obra, relacionando-a com as concepções poéticas da Modernidade e, mais especificamente, com o modelo estético proposto por Rimbaud nas famosas “Cartas do Vidente”. De tal modo, pretende-se, em primeiro lugar, realizar uma breve contextualização histórico-teórica da Modernidade, bem como uma apresentação à poética rimbaudiana. Em seguida, se mostrará um breve panorama acerca da presença do mito de Satã na literatura ocidental, sobretudo na poesia de fins do século XIX, a qual Rimbaud está vinculado. Por fim, far-se-á a análise dos poemas do objeto de estudo visando a temática escolhida.

2. Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Em *Une Saison En Enfer*, obra de tom confessional, o eu-lírico desce à “Mansão dos Mortos” e apresenta a Satã “as páginas odientas” de seu “caderno de maldito”. A descida, ou “catábase”, é entendida aqui como um processo análogo ao da interiorização e da busca por autoconhecimento, como descrito nas cartas. Essa viagem dantesca é, portanto, necessária àquele que deseja tornar-se um “vidente” e, assim, trazer à luz as visões engendradas nas profundezas do *Desconhecido*, ou seja, nas profundezas da inexaurível imaginação do próprio poeta: o inferno de *Une Saison*.

Na poesia rimbaudiana, este lado subterrâneo expressa não apenas a rebeldia contra as convenções sociais, mas, também, o desejo de criar uma poesia nova que rompa com as concepções estabelecidas em matéria de estética poética. Deste modo, é possível estabelecer a relação entre a temática infernal da obra e o modelo proposto por Rimbaud, pois uma nova forma de pensar exige uma linguagem igualmente nova, transgressora e, portanto, satânica, que dê maior liberdade à criação artística.

Para tal análise, é imprescindível a leitura, como suporte teórico-metodológico, sobre a teoria da poesia e sobre a literatura da modernidade (Friedrich, Balakian, Wilson, Raymond, Bosi, Paz, entre outros), bem como dos estudos e reflexões feitos sobre os mitos (Mielietinski, Eliade, Cassirer, etc.) e ainda, mais especificamente, sobre o mito judaico-cristão de Satã na literatura, como na obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, de Mario Praz.

Até o presente momento, leu-se tanto a obra completa de Rimbaud como a maioria dos textos teóricos que constam nas referências bibliográficas do presente projeto, à exceção daqueles que deverão ser lidos no segundo semestre de 2015. Além disso, foi realizado um relatório sobre a obra de estudo escolhida, apresentado à professora orientadora como parte do cumprimento das atividades referentes ao plano de trabalho.

Durante o curso, no primeiro semestre, puderam-se aproveitar as teorias apresentadas pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado na disciplina *Mito e Poesia* no que tange às diversas abordagens referentes aos mitos. Tais teorias foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, e serão aproveitadas no intuito de analisar o mito judaico-cristão na obra de estudo. Do mesmo modo, a disciplina *Poesia e Vanguarda*, ministrada pelo Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente, foi igualmente crucial para um melhor entendimento da estética moderna e da obra rimbaudiana como um todo.

No segundo semestre de 2015, serão cursadas as seguintes disciplinas: *A estética simbolista - antecedentes e repercussões*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira, e *Poesia, magia e religião*, ministrada pelo Prof. Dr. Fábio Gerônimo Mota Diniz, ambas na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara. Espera-se que tais disciplinas contribuam para o aprofundamento das teorias que serão utilizadas na dissertação no decorrer de 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, W. **A Modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun k. Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jabotá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BÍBLIA SAGRADA, N.T. **Isaiás**. São Paulo: Paulus, 1990. Cap. 14, vers. 11-14.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia – histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17.ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorincini e Ana Arnichard. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

COHEN-SACALI, S. **Arthur Rimbaud – Le voleur de feu**. Paris: Hachette Livre, 1994.

COMPAGON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Humanitas, 2010.

EIGELDINGER, M. L'imagination, ce soleil de l'esprit. In *Jean- Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*. Neuchâtel: Baconnière, 1962.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

MACHADO, G. M. A modernidade de Rimbaud: revolta, vidência, vanguarda. In **Lettres Françaises** – Revista da Área de Língua e Literatura Francesa. Araraquara, n. 6, p. 51- 60, 2005.

MAYER, H. El escándalo: Verlaine y Rimbaud en el infierno. In **Historia maldita de la literatura**. Madrid: Taurus, 1982.

MELLO, A.M.L. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memórias das Letras 11)

MIELIETÍNSKI, E.M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MORAIS, R. (org.) **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.

MUCHEMBLED, R. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRAZ, M. As Metamorfoses de Satanás. In **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

RAYMOND, M. Introdução. In **De Baudelaire ao surrealismo**. Tradução de Fúlvia M. Z. Moretto e Guacira M. Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RIMBAUD, A. **Oeuvres**. Paris: Pocket, 1990.

_____. **Poesia completa**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. **Uma estadia no Inferno / Une saison en enfer**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ROBICHEZ, J. **Panorama du XIX ème siècle français**. Paris: Éditions Seghers, 1962.

TADIÉ, J. Y. **Introduction à la vie littéraire du XIX ème siècle**. Paris: Bordas, 1984.

TORRES, M.H.C. **Cruz e Sousa e Baudelaire : satanismo poético**. Florianópolis :Ed. Da UFSC,1998.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud**. São Paulo: Unesp, 2010.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

BAUDELAIRE, DRUMMOND E A FIGURA FEMININA

Mariana Alves de Faria
Mestrado em andamento
Prof.^a Dr.^a Guacira Marcondes Machado Leite (Or.)

1. Introdução e objetivos

Ao desenvolver esta pesquisa, temos como objetivo aproximar o poeta do século XIX, criador do termo Modernidade, Charles Baudelaire, do poeta modernista brasileiro do século XX, Carlos Drummond de Andrade. Para evidenciar a relevância em conhecer não só a influência que continuam exercendo na poética de tantos outros poetas ainda nos dias de hoje, mas também a repercussão do primeiro sobre o segundo, analisaremos qual a relação desses dois Carlos com a palavra, com a linguagem no fazer poético, e, nesse processo de criação/construção, como se dá a imagem da mulher, como ambos retratavam a mulher da Modernidade. Para alcançarmos tal objetivo, voltaremos nossos olhares especificamente para a comparação entre *As flores do mal* (1857), de Baudelaire, e *Alguma poesia* (1930), primeira obra poética de Drummond, *A Rosa do povo* (1945), obra mais desiludida, e *Claro enigma* (1951), obra mais madura desse mesmo autor.

2. Fundamentação teórica e estágio atual da pesquisa

Para analisar a imagem da mulher em Baudelaire e Drummond, é importante verificar de que maneira ambos se aproximam não só em relação ao conteúdo, mas também em relação à forma de suas poesias. Ou seja, para que se entenda porque Drummond dialoga com Baudelaire, faz-se necessário analisar de modo crítico como se dá a influência da poética de Baudelaire na poesia drummoniana. Só então, após ser feito este estudo comparativo, será interessante trazer à tona a análise comparativa sobre a imagem feminina em seus poemas, fazendo um retrospecto sobre tal visão logo nos primeiros momentos da Modernidade, com Baudelaire, partindo para o século XX, com Drummond, e verificando se a visão dos dois poetas se mantém atualizada no século XXI diante dos grandes avanços do pensamento sobre o lugar da mulher na sociedade.

O caminho durante tal estudo culmina na comparação entre os dois poetas em relação ao estudo do feminino visto que o feminismo vem se tornando uma luta notória dos tempos modernos e que vem ganhando cada vez mais força nos últimos anos. Assim, é imprescindível, além da comparação do fazer poético, observar como os poetas trabalham a imagem da mulher em seus poemas, o que serve tanto para uma visão da transformação da imagem da mulher na sociedade

refletida em suas obras, quanto para focalizar um aspecto menos estudado em Baudelaire e/ou Drummond e que precisa de mais atenção.

Para desenvolver a pesquisa, é completamente necessária a leitura de obras de real importância para a compreensão da Teoria da Poesia, tanto nacionais, como Bosi e Antonio Candido, quanto nomes de referência internacional para a compreensão da poesia, como Aristóteles, Jakobson, Schiller, Staiger, Todorov. Para complementar essa base literária, partimos para a escolha de obras mais específicas na análise do tema escolhido tanto referentes a Baudelaire quanto a Drummond para que, assim, possa-se compreender a trajetória feminina dentro do universo literário e na sociedade. Até o atual momento grande parte da bibliografia foi lida e será dada continuidade à leitura no segundo semestre de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural (col. Os pensadores), 1979.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Coração partido** – uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BAUDELAIRE, Chales. **A modernidade de Baudelaire** / apresentação de Teixeira Coelho; tradução, Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librio, 2003.

_____. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora** / Charles Baudelaire; tradução, Edison Darci Heldt. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 5.ed. SP: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal: Textos e imagens da misoginia Fin-de-Siècle.** Trad. Ana Maria Schreber. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.** 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

JAKOBSON, Roman. **Poética em ação.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1998.

PERROT, Michelle e Duby, George. **História das mulheres no Ocidente – século XIX.** Porto: Edições Afrontamento. 1991.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas.** Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição.** Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond, o “gauche” no tempo.** Rio de Janeiro: Lia, 1972.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental.** Trad. e estudo Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **História da mulher no Brasil: tendências e perspectivas.** In Rev Inst Est Bras São Paulo: 1987.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SZKLO, Gilda Salem. **As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond.** Rio de Janeiro: Agir, 1995.

TODOROV, T. **Estruturalismo e poética.** São Paulo: Cultrix, 1971.

VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

A AUSÊNCIA NA POESIA DE CECÍLIA MEIRELES

Marina Bariani Trava
Mestrado em andamento – Bolsista CAPES
Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Or.)

Descrição do relatório de pesquisa

O projeto de mestrado inicial, intitulado “A poética da ausência na poesia infantil de Cecília Meireles e de Henriqueta Lisboa” e apresentado à banca de seleção para ingresso no programa de pós-graduação em Estudos Literários, pretendia analisar comparativamente as obras infantis das poetisas supracitadas. Este projeto era um desdobramento da iniciação científica, que resultou na monografia de conclusão de curso, intitulada “*Ou isto ou Aquilo: a poesia (não tão) infantil de Cecília Meireles*”.

Porém, durante a primeira reunião com a orientadora, decidiu-se redefinir a pesquisa, posto que um dos objetivos principais era, precisamente, estabelecer um conceito de Ausência que não estivesse restrito ao universo da literatura infantil. Como tal reflexão partiu, sobretudo, da leitura da obra de Cecília, optou-se por estender o estudo para a obra completa da autora, o que consequentemente inviabilizaria a comparação com a obra de Henriqueta Lisboa, devido à extensão da produção de Cecília.

A partir disso, elaborou-se um novo projeto, cujo título provisório é “A Ausência na poesia de Cecília Meireles”. Inicialmente, fez-se a leitura do volume da obra completa de Cecília Meireles, organizada por Darcy Damasceno. O estudioso, em sua introdução à obra, observa que a autora aprofunda-se nas reflexões existenciais do ser, devidas sobretudo a uma “[...] melancolia face à impossibilidade de se reter o fruto dos instantes [que] leva à nostálgica e desalentada interrogação ante o passado, à visão retrospectiva de fatos, coisas, acontecimentos, e à dor de sua ausência [...]”. (DAMASCENO, 1967, p. 43-44).

Além disso, em uma entrevista mencionada pelo crítico Alfredo Bosi em seu livro *Céu, Inferno* (2003), Cecília comenta sobre o que ela considera ser o seu maior defeito: “uma certa ausência do mundo”. Bosi parte de tal afirmação para identificar a existência de uma unidade na obra da autora (2003, p. 123): “Aceitemos a expressão da autora, que é sugestiva; e se a confidente

a julgava um defeito, invertamos o juízo e a consideremos uma qualidade e até mesmo uma pista para compreender a densidade e a estranha beleza da sua poesia”.

Acreditamos, de tal modo, que tal ausência do mundo não apenas permeia grande parte da obra da poeta carioca, como é fundamental para uma compreensão mais aprofundada de sua poesia. Logo, considerando-se que a ausência pode se apresentar nos poemas sob diversos aspectos – tais como a ausência de si, do outro, de um ser amado, dos entes queridos, de uma divindade, etc. –, pretende-se debruçar, na pesquisa em andamento, sobre a delimitação da temática da ausência e seus desdobramentos na poesia de Cecília Meireles. Em suma, como objetivos gerais da pesquisa, tencionamos, em primeiro lugar, investigar de que forma a ausência se manifesta nos poemas de Cecília para, em seguida, delimitar tanto o conceito quanto os aspectos aos quais tal ausência se refere, buscando desvelar novas possibilidades de análise.

Tendo em vista de que se trata de um trabalho majoritariamente imanentista, a metodologia se centra na revisão bibliográfica da autora e, em especial, na análise de alguns poemas selecionados a partir do recorte temático estabelecido. Como embasamento teórico inicial, partimos, além dos supracitados textos de Alfredo Bosi e Darcy Damasceno, das considerações do filósofo francês Gaston Bachelard, que tece uma profunda análise do fenômeno poético, principalmente em sua obra *A poética do devaneio* (1961). Ademais, nos direcionaremos, ao longo da pesquisa, para uma abordagem mais filosófica, que contemple os questionamentos existenciais, em especial aqueles relacionados à Ausência enquanto um conceito que pretendemos estabelecer.

Em relação às disciplinas cursadas no primeiro semestre de 2015, optou-se por “Mito e Poesia”, ministrada pelo Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, e “Poesia e Vanguarda”, ministrada pelo Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente. Ambas as disciplinas foram de extrema valia para a minha formação enquanto pesquisadora, posto que apresentaram um repertório teórico diversificado e bastante significativo para a pesquisa. As monografias apresentadas como avaliação para as disciplinas versaram, respectivamente, sobre os temas “Ausência e Mito” e “Ausência, Tempo e Modernidade”. Foram escolhidos poemas dos livros *Viagem e Vaga Música*, de Cecília Meireles, para comporem as análises para as monografias.

No segundo semestre de 2015, optou-se pelas seguintes disciplinas: “Poesia e Filosofia”, ministrada pelo Prof. Dr. Alcides dos Santos Cardoso, que foi selecionada tendo em vista um aporte teórico que permita a delimitação do conceito de Ausência sob um viés filosófico; “A Estética Simbolista: antecedentes e repercussões”, ministrada pela Prof. Dra. Andressa Cristina de Oliveira, devido à relação íntima de Cecília Meireles e o movimento simbolista; e “Poesia, Magia e

Religião”, ministrada pelo Prof. Dr. Fábio Gerônimo Mota Diniz, para compreensão mais profícua e aprofundada acerca do fenômeno poético.

Além disso, delimitou-se, junto à orientadora, um calendário de atividades a serem cumpridas até a qualificação. Pretende-se, para esse segundo semestre, a retomada das leituras e fichamento dos textos teóricos selecionados para a pesquisa, bem como para as disciplinas cursadas atualmente, e o planejamento das respectivas avaliações. Espera-se que o desenvolvimento da pesquisa, destinado à Ausência na poesia de Cecília Meireles, possa não apenas destacar a importância que o tema adquire na obra, mas também jogar uma nova luz sobre a produção desta autora, tão importante para a literatura brasileira.

BIBLIOGRAFIA DA PESQUISA

ANDRÉ, Carlos Ascenso. **Mal de ausência**: o canto do exílio na lírica do humanismo português. Coimbra: Minerva, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Nota sobre Cecília”. In: _____. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 67-71.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3. Ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2002.

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: _____. **Céu, inferno**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 123-144.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. 4. edição. São Paulo: Editorial Humanitas, 2004.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COELHO, Nelly Nevaes. “O ‘eterno instante’ na poesia de Cecília Meireles.” In: _____. **Tempo, solidão e morte**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

FRANCHETTI, Paulo Elias Allane. **Nostalgia, exílio e melancolia**: leituras de Camilo Pessanha. São Paulo, EDUSP, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GENS, Rosa (Org.). **Cecília Meireles: o desenho da vida**. Rio de Janeiro: NIELM/UFRJ, 2003.

GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: FAPESP/Humanitas (FFLCH-USP), 2007.

_____. **Pensamento e lirismo puro em Cecília Meireles**. São Paulo: EDUSP, 2008.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÔBO, Danilo. **Cecília Meireles: o espelho e o retrato**. Brasília: UnB/Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

LOPES, Delvanir. **A poética de Cecília Meireles e a relação com a filosofia da existência: ou da angústia e transcendência em Metal Rosicler**. Araraquara: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2004.

MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles”. **Cerrados**, Brasília, n. 6, a. 6, p. 77-88, 1997.

_____. “Viagem aos confins da noite: *Solombra*”. In: _____. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 191-239.

MILANESI, Vera Márcia P. S. V. “Cecília Meireles: momentos e canções”. **Itinerários**, Araraquara, n. 19, p. 155-169, 2002.

MONTEIRO, Adolfo Casais. “Cecília Meireles”. In: _____. **Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: IEB/USP, 1972. p. 139-144.

NUNES, Helen Ferreira. **Memória da ausência em Cecília Meireles**. Mariana: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, 2015.

PARAENSE, Sílvia. **Cecília Meireles: mito e poesia**. Santa Maria, RS: UFSM, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZOS, Vanda Inês da Silva. “Cecília Meireles: libérrima e exata”. **Água viva**, Brasília, n. 2, a. 2, p. 59 – 66, janeiro/junho de 2003.

PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (Org.). **Poetas mulheres que pensaram o século XX**. Curitiba: UFPR, 2008.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo**. São Paulo: Secretaria da Cultura, 1967.

ROSA, Luciano. “Anatomia da ausência: Corporeidades, finitude e permanência na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. **Vereadas**, n. 13, p. 101-124, Santiago de Compostela, 2010.

ROSEMBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SECCHIN, Antônio Carlos. “Uma obra em trânsito. Cecília: a incessante canção. Poesia completa, de Cecília Meireles: a edição do centenário”. *In*:_____. **Escritos sobre poesia & alguma ficção**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. p. 151-162.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência, ou, A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

A CRÍTICA LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS: CONTRIBUIÇÕES PARA A LITERATURA OITOCENTISTA E A CONFIGURAÇÃO DE UM PROJETO LITERÁRIO MACHADIANO

Marina Venâncio Grandolpho
Doutorado em andamento
Prof. Dr. Wilton José Marques (Or.)

Pesquisa bibliográfica, leitura e fichamento

A pesquisa bibliográfica tem sido realizada com o intuito de levantar mais textos que abordem a temática em questão. A fortuna crítica sobre Machado de Assis é imensurável, entretanto não há muita bibliografia que trate de sua crítica literária, por isso a pesquisa precisa ser muito cautelosa e detalhada, a fim de encontrar textos que realmente possam contribuir com o desenvolvimento do projeto. Por esse motivo, temos dado atenção especial a esse trabalho, e à leitura e ao fichamento dos textos levantados, que auxiliam na sistematização do que será ou não aproveitado ao longo da pesquisa.

Reelaboração do Projeto de Pesquisa

Devido à amplitude do projeto de pesquisa apresentado no processo seletivo reconhecemos a necessidade de sua reelaboração e reorganização. Assim, além do levantamento bibliográfico, das leituras e dos fichamentos, temos trabalhado na possibilidade de um novo recorte temático do projeto, de modo que a pesquisa torne-se exequível.

O trabalho em andamento visa a readequação do projeto a partir do seguinte recorte: Machado de Assis, leitor e crítico de poesia. Procurar-se-á, a partir dessa proposta, focalizar o gênero poético, pensar o projeto poético machadiano e promover uma reflexão sobre o fazer poético – teorizado e praticado por Machado.

Nesse sentido, o levantamento bibliográfica e a leitura e o fichamento dos textos pesquisados têm possibilitado o encontro com aspectos que estão colaborando com a reelaboração do projeto.

Integralização de créditos em disciplinas

Além disso, a realização de disciplinas – por ora, como aluna especial na Unicamp – e

participação em eventos tem auxiliado na sistematização metodológica da pesquisa e na contextualização de pontos importantes para a consolidação do projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARARIPE JÚNIOR. Machado de Assis. In: **Obra crítica de Araripe Júnior**. (Dir. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1963, v.3. A REFORMA. Rio de Janeiro, n. 285, 21 de janeiro de 1875.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Crítica e variedades**. São Paulo: Editora Globo, 1997 (Obras Completas de Machado de Assis).

AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. **Machado de Assis. Crítica Literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AZEVEDO, Sílvia Maria. A formação de um escritor: Machado de Assis da “1ª fase”. In: **Proleitura**. Assis, ago/1998, Ano 5, Nº. 21, p. 8.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BROCA, Brito. **Machado de Assis e a política: mais outros estudos**. São Paulo: Polis, 1983.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 17-39.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1959.

_____. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Nacional, 1973.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CARVALHO, José Murilo de (Org.). **Pontos e bordados: escritos de história e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e Críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/EDUSP, 1978.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, v.1, p. 23-65.

_____. **A tradição afortunada**. Rio de Janeiro / São Paulo: José Olympio / EDUSP, 1968.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. **Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos**. Porto Alegre: IEL: Unisinos, 1998.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX: Machado de Assis**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. **Estudos Avançados**, 2004, n. 18, pp. 299-333,

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, ano. II, n. 11, 11 de janeiro de 1876. GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRANJA, Lúcia. Machado, Moutinho, um poema e algumas considerações: homenagem aos cem anos da morte de Machado de Assis. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIARI, Francine Weiss (Orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2008, pp. 225-238.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX**. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JOBIM, José Luís. “Machado de Assis: o crítico como romancista”, **Machado de Assis em linha**, ano 3, n. 5, jun. 2010. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp.

LEAL, César. Machado de Assis poeta e crítico de poesia. Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 2000. Disponível em: http://www.academia.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&inford=264&sid=37. Acesso em: 11 de maio 2009.

MACHADO, Ubiratan. **Machado de Assis: roteiro de consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Machado de Assis – Vida e obra**. 4 v. 2 ed. São Paulo: Record, 2008.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965.

_____. **Machado de Assis tradutor**. Tradução de Oséias Silas Ferraz. São Paulo: Crisálida, 2008.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

_____. Instinto e consciência de nacionalidade. In: BOSI, Alfredo. et al. **Machado de Assis: antologia e estudos**. São Paulo: Ática, 1982, pp. 373-390.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REIS, Rutzkaya Queiroz dos. Fontes de leitura e uma biblioteca na poesia de Machado de Assis. In: **Simpósio MACHADO DE ASSIS E A LITERATURA MUNDIAL**

PERSPECTIVAS E CONFRONTAÇÕES do **I Seminário Machado de Assis**, 2008, Rio de Janeiro.

RICIERI, Francine Weiss. Machado de Assis e o cânone poético. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (Orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: UNESP, 2008, pp. 65-82.

RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico** – aproximações e afastamentos. São Paulo: Editora Unesp/Cultura acadêmica, 2012.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. 6. ed. Rio: José Olympio, 1960. v.1.

_____. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira**. Campinas-SP: UNICAMP, 1992.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em Berço Esplêndido: a fundação de uma literatura nacional**. São Paulo: Siciliano, 1991.

SOUSA, José Galante. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1955.

_____. **Fontes para o estudo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1958.

_____. **Machado de Assis e outros estudos**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL/MEC, 1979.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008a.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008b.

TELLES, Lygia Fagundes. Apresentação de Machado de Assis. In: SECCHIN, Antonio Carlos. et al (Orgs.). **Machado de Assis: uma revisão**. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes** – O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2008.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

A SERIEDADE DO RISO: OS SIGNIFICADOS DO HUMOR NAS NARRATIVAS DE JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO

Naiara Alberti Moreno
Doutorado em andamento – Bolsista CAPES
Prof.^a Dr.^a Juliana Santini (Or.)

O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos.
Minois

A obra de José Cândido de Carvalho apresenta questões profícuas à compreensão de um momento fecundo e pouco debatido da literatura brasileira do século XX. Tendo isso em vista, foi com a finalidade de saldar minimamente essa dívida e romper, dentro das possibilidades de um trabalho acadêmico, com o silêncio incômodo da crítica, que propusemos esta pesquisa.

Em contraste com a recepção pouco calorosa da estreia literária de José Cândido de Carvalho com o livro *Olha para o céu, Frederico!*, de 1939, seu romance *O coronel e o lobisomem* obteve, desde o lançamento, em 1964, o reconhecimento tanto do público quanto da crítica, que logo o consagraram como uma “obra-prima” da literatura brasileira. Chamou-nos a atenção, ao analisar ambos os romances durante a pesquisa desenvolvida no mestrado (MORENO, 2014), o fato de que, apesar do sucesso do segundo livro, ou justamente em função dele, o restante de sua obra ficou ofuscada, de modo que se tornou conhecido apenas como o “autor de *O coronel e o lobisomem*”. Assim, após o sucesso efervescente na década de 1970 e o falecimento do autor, em 1989, seu nome e o restante de sua produção ficcional, correspondente a narrativas curtas, como minicontos e crônicas, sofreram um aparente processo de apagamento, responsável, em parte, por intensificar a injusta marca que levaria de “escritor de uma obra só”. Desse modo, o recorte aqui proposto se volta, em especial, a essa parte de sua obra marginalizada pela crítica.

Convém assinalar que “o autor de *O coronel e o lobisomem*”, ao longo de toda sua trajetória, atuou não apenas como romancista e homem de Letras, como costuma ser lembrado, mas também, e principalmente, como homem de imprensa, participando ativamente da vida jornalística do país, tanto que, mesmo após a consagração por seu premiado livro, José Cândido de Carvalho preferia ser chamado de jornalista. De fato, José Cândido de Carvalho, fluminense da cidade de Campos dos Goytacazes, desempenhou intensa atividade jornalística, colaborando em diversos e importantes jornais e revistas, dentre os quais mencionamos: a *Gazeta do Povo*, o *Monitor Campista*, *A Noite*, *O*

Estado, revista *O Cruzeiro*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil*, *O Fluminense*, *Revista Nacional* e *Jornal do Commercio*.

Desse modo, a partir da imprensa, o escritor circulou por outros gêneros, entre os quais a crônica, a crônica política, o conto, o microconto e a biografia “estilizada”, todos eles cultivados com a linguagem e o humor que lhe eram peculiares. Alguns de seus textos nascidos no jornal ganharam o status de permanência que o suporte em livro lhes assegurou. Assim, foram publicados, a partir da década de 1970: *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon* (1971) e *Um ninho de mafagafes cheio de mafagafinhos* (1972), ambos com o subtítulo “contados, astuciados, sucedidos e acontecidos do povinho do Brasil”; *Ninguém mata o arco-íris* (1972), espécie de biografias curtas e criativas a que o autor chamou de “retratos 3x4”; *Se eu morrer telefone para o céu* (1979); e os títulos *Manequinho e o anjo de procissão* (1974) e *Os mágicos municipais* (1984), seleções de contos e crônicas já publicados nos outros livros. No entanto, há ainda muitos outros textos anteriores a esse período que, por alguma razão, não contaram com a mesma intenção, por parte do autor, de constituírem um legado à posteridade e, com isso, continuam dispersos nos jornais e revistas nos quais colaborou.

Esta pesquisa nasce, assim, da necessidade de se reavaliar essa produção, tanto a parcela já reunida em livros, quanto a que permanece em seus suportes originais, como maneira de melhor definir o projeto literário do escritor e contribuir para o delineamento estético de sua produção. Se, no entanto, num primeiro momento, o nosso foco de interesse esteve voltado aos romances, de modo que essa crônica foi tomada exclusivamente a fim de compreender o percurso de criação do livro e a sua contribuição para a formação do romancista, agora o que se propõe – como inquietação surgida, mas não desenvolvida anteriormente – é o sentido inverso, ou seja, focalizar o conjunto de seus textos oriundos da imprensa, para pensá-los em sua autonomia estética, em vista do gênero que os define, de seu contexto material (suporte físico) e das circunstâncias histórico-político-culturais de sua publicação, permitindo, assim, uma compreensão mais global de sua inscrição na obra do autor.

Para o desenvolvimento desse propósito, foi preciso estabelecer, em vista da amplitude do material mencionado, alguns critérios para a seleção do *corpus* a ser analisado. Considerou-se importante, nesse sentido, eleger para constituição do *corpus*, primeiramente, as coletâneas de contos organizadas pelo autor para publicação em livro, sendo elas *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon* (1971), *Um ninho de mafagafos cheio de mafagafinhos* (1972) e *Se eu morrer telefone para o céu* (1979). As demais compilações, *Manequinho e o anjo de procissão* (1974) e *Os mágicos municipais* (1984), não foram inclusas nesse conjunto, pois, como se explicou,

correspondem a reagrupamentos dos contos anteriormente publicados nos demais livros. Optou-se também por não integrar ao *corpus* as narrativas de *Ninguém mata o arco-íris* (1972), espécie de “biografias estilizadas”, justamente pela particularidade em relação ao gênero, o que implicaria um desvio indesejável ao foco deste trabalho, que procura se deter nos contos e crônicas do autor. Assim, a seleção destas três obras, que somam ao todo 460 minicontos, justifica-se por englobar parte significativa de sua obra, além de permitir a discussão dos critérios que o autor utiliza para suas compilações, tendo como contraponto a natureza dos textos que permanecem nos periódicos.

A seleção dos periódicos a serem examinados procurou atender à necessidade de confrontar as narrativas reunidas nos livros com suas fontes primárias. Para tanto, foram selecionados os jornais *A Noite* e *Jornal do Brasil*, e as revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*. Com a diversidade dessas fontes primárias, entre jornais e revistas, e suas especificidades materiais e diretrizes ideológicas, espera-se proporcionar uma amostra relevante da produção ficcional de José Cândido e dos sentidos que comportavam em seus contextos originais de publicação. Esses diferentes suportes permitem ainda discutir o tipo de recepção da obra, em vista das possíveis diferentes demandas de público de cada veículo.

Finalmente, a seleção desse *corpus* deve-se ainda à escassez de estudos que discutam o conjunto da produção de contos e crônicas do autor. O que se verificou, por meio de um levantamento da fortuna crítica voltada a esses materiais, foi a existência de poucos trabalhos - predominantemente na área da linguística, como o de Nascimento (2009) -, que se limitam à abordagem das publicações em livro, não discutindo a inscrição do texto em seus contextos originais e tampouco seu lugar na dinâmica da literatura brasileira do século XX. Ou seja, nossa proposta é perscrutar um terreno praticamente inexplorado por trabalhos de maior profundidade e abrangência na área dos estudos literários. Essa lacuna nos estudos acerca da obra de José Cândido talvez se deva às dificuldades inerentes a um trabalho de pesquisa nas fontes primárias, seja pelas limitações de acesso aos materiais, pelos preconceitos que rondam os gêneros literários como a crônica, não raro acusados de inferioridade em decorrência da natureza efêmera de seu suporte habitual ou, ainda, pelo desafio que tais textos impõem quando exigem a reconstituição de seu contexto histórico para serem compreendidos. Na contramão desta postura omissa, acreditamos que, providos de uma base anterior sobre as obras consideradas parte central da ficção do autor, esse seja um trabalho estimulante justamente pelos desafios e pelas descobertas que podem reservar para a compreensão tanto acerca da obra carvalhiana, quanto da poética cultural do período a que pertence.

Escolheu-se abordar o *corpus* proposto sob o prisma do humor, em vista de ser essa a tônica que parece orientar e alinhavar não apenas as crônicas e os contos do autor, textos em que sua

presença é ainda mais explícita pelo uso recorrente de outros recursos de comicidade, mas, de um modo amplo, também seus romances. Essa opção pelo viés do humor justifica-se ainda pelo fato da questão não ter sido estudada de modo satisfatório nessa parcela da produção carvalhiana. Na realidade, mesmo em relação ao romance consagrado do escritor, são raras as tentativas de investigação dessa perspectiva (Cf. CAMBOIM, 2010, p. 10; p. 16).

Essa tarefa foi empreendida, de modo mais completo, em um estudo de Juliana Santini (2007), pesquisadora que realiza uma discussão sistematizada acerca dos conceitos teóricos e das particularidades da forma humorística, para analisar a presença e os significados do humor em obras de diferentes momentos da tradição regionalista brasileira. A autora reconhece, nessa literatura, a existência de um riso melancólico e procura identificar as formas de realização desse fenômeno e os significados que adquirem em cada obra que analisa. Segundo Santini (2007), o humor cumpriria no caso do romance *O coronel e o lobisomem*, em última análise, o mesmo papel desempenhado pela fantasia na obra, correspondendo a uma forma de compensação do herói em função da perda de seu poder e de sua identidade.

Partindo dessa percepção acerca do romance de José Cândido, estamos desenvolvendo esse questionamento, no caso dos contos e crônicas, considerando os significados do humor diante das materialidades e demandas dos diferentes suportes e gêneros, bem como as implicações de sua inscrição em contextos históricos específicos, que recobrem o período entre guerras e, no caso particular do Brasil, a passagem do período populista (anos democráticos), de 1945-1964, para o período que se seguiu ao Golpe Militar. Nossa suspeita mais genérica é a de que o riso e, em específico, o humor estejam a serviço, tanto nas crônicas quanto nos contos, de uma postura questionadora do poder capitalista e do progresso que gera desigualdade e exclusão.

Para a construção dessa hipótese, estamos tomando o termo com os sentidos empregados por Minois (2003), ao tratar da literatura e outras formas de arte no século XX. Segundo o autor, o humor foi decisivo na tarefa de exorcizar as angústias do homem moderno, de modo que as tragédias do século teriam sido as responsáveis por estimular seu desenvolvimento, funcionando como uma proteção diante das agressões sofridas. Entre as considerações de Minois que importam a essa abordagem preliminar do problema, assinala-se o reconhecimento de que o choque permanente das culturas funcionaria como uma fonte essencial de riso, o que constituiria, em geral, o primeiro meio de comunicação. Essa dimensão do riso interessa à amostragem já levantada dos contos de José Cândido por suscitar uma reflexão sobre a recorrência de narrativas que retratam a modernidade sob o olhar debochado ou ingênuo, decorrente da perspectiva cultural do homem do campo. Assim, há textos em que o motivo do riso do campesino é a existência de semáforos nas

idades e a dinâmica que essa tecnologia impõe ao deslocamento das pessoas ou ainda a composição física de um computador, como sendo um “monstro de mil ferrinhos”. Daí também a percepção de que pelo riso se expõem os reveses de uma nação que se moderniza desorganizadamente. Nesse sentido, o humor poderia ser entendido como uma máscara, ao permitir confessar o inconfessável, sob uma forma socialmente aceitável, mas que resulta no questionamento da sociedade valorizada. Ao rir das próprias tragédias, como aparenta fazer José Cândido em relação aos absurdos e disparates nacionais tornados comuns, está se praticando uma espécie de exibicionismo masoquista. Para Minois, o humor ajuda o homem do século XX a sobreviver às catástrofes. Desse modo, um trabalho que se impõe ao exame das narrativas de Cândido é avaliar as forças sociais, políticas e culturais do riso, que tanto pode servir de elemento subversivo, quanto de elemento conservador, de modo que o riso se torna elemento de luta contra o poder ou em favor de sua afirmação. Essa ambivalência também estaria no fato de que “O riso é uma desforra sobre aquilo que acabrunha e fere o espírito. Ele afirma a recusa do desespero, uma maneira de crer no homem, apesar do homem” (RAFHAEL apud MINOIS, p. 585).

Finalmente, a hipótese mais específica que se pretende examinar encontra-se em um ensaio de Silvano Santiago (2002), “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64”, no qual propõe a tese de que a principal temática da literatura Pós-Golpe estará na descoberta da violência do poder e se fará, paradoxalmente, pelo riso, pela expressão da alegria. Assim, passa-se a discutir sobre a modernização do país e as figuras dos donos do poder. Talvez, não por coincidência a literatura de José Cândido retrate com frequência, políticos, empresários e administradores em situações risíveis. Segundo Santiago (2002), “a postura política na literatura pós-64 é a do total descompromisso para com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, para com todo o programa de integração ou de planificação de ordem nacional”. Enquanto a literatura anterior, correspondente ao período populista cuja marca foi Juscelino Kubitschek, carregava um otimismo social que edificava, a posterior ao golpe, não. Nela, perde-se o tom grandiloquente e deixa-se de discutir grandes temas, para dar abertura à “voz baixa e divertida, em tom menor, coloquial” (SANTIAGO, 2002).

Desse modo, procuraremos ler a ficção de José Cândido em vista dessa possibilidade de compreensão do humor na literatura do período, o que certamente contribuirá para a revisão de diálogos existentes entre autores. A verdade é que, como evidencia Santini (2007) o humor foi estudado, mas pouco sistematizado diante da produção literária nacional, tornando-se uma questão teórica a se discutir e formular, um problema que ainda exige soluções do pensamento crítico. Nesse sentido, procuraremos responder às questões como: o que esse riso, nesse momento histórico, sugere sobre o caráter brasileiro? De que modo o traço que define o humor contribui para a

construção de significados da prosa carvalhiana? Qual é a concatenação de recursos formais que em suas crônicas e contos leva ao riso? O que esse riso tem a dizer ainda hoje, quando transposto ao livro? O que significa essa produção de José Cândido no período em que se insere?

Para tanto, os procedimentos metodológicos consistem, essencialmente, no trabalho de pesquisa junto a periódicos, no estudo da bibliografia sobre o humor e sobre a fortuna crítica do autor e na análise do *corpus*.

Neste momento, estamos na etapa inicial da pesquisa, que consiste na localização, leitura e catalogação dos textos ficcionais, entre contos e crônicas, publicados por José Cândido de Carvalho nos jornais *A Noite* e *Jornal do Brasil* e nas revistas ilustradas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*. As coleções dos três primeiros periódicos mencionados encontram-se disponíveis, em formato de microfilme, no acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, enquanto o último deles pode ser consultado no acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Por ora, realizou-se um levantamento parcial deste material, mediante uma busca dos exemplares desses periódicos disponibilizados, em formato digital, nos *sites* de ambos os acervos.¹² Na sequência, os textos encontrados serão confrontados com os já recolhidos em livro pelo autor, a fim de identificar e transcrever os que se encontram apenas em seu suporte original.

Na segunda etapa, para verificar de que modo a produção de José Cândido se inscreve nesses suportes e dialoga com suas diretrizes, será preciso averiguar, por meio de pesquisa bibliográfica, as especificidades e condições de produção de cada periódico. Para tanto, será de fundamental importância o exame das cartas-programas e dos editoriais dirigidos aos seus leitores. Nesse sentido, além do grau de adequação ou afastamento das narrativas de José Cândido aos perfis dos periódicos, importa examinar a permanência ou a transformação dos sentidos desses textos quando da transição de seu veículo, da imprensa para a compilação em livro, tendo em vista as especificidades materiais e históricas dos diferentes suportes. Para tanto, contaremos com o apoio dos estudos de Pierre Bourdieu (1996; 1992), *As regras da arte* e *A economia das trocas simbólicas*, e de Dominique Maingueneau (1995; 1996), *O contexto da obra literária* e *Pragmática para o discurso literário*.

Feito isso, na terceira etapa da pesquisa, será realizada a ampliação e o estudo dos subsídios teóricos relacionados ao humor, em especial, em relação à produção literária do século XX. Desse modo, serão estudados e lidos criticamente, tendo em perspectiva o *corpus* desta pesquisa, textos

¹² http://www.arquivoestado.sp.gov.br/hemeroteca_digitalizado.php?periodico=titulo&titulo=Cigarra,%20A e <http://hemerotecadigital.bn.br>

fundamentais para a discussão dos conceitos de humor, riso e comicidade, tais como os trabalhos de Pirandello (1996), Propp (1992), Bergson (1987), Bakhtin (2002), Jolles (1976), Minois (2003), Bremmer (2000) e Alberti (1999). O desenvolvimento dessa etapa será norteadada pela discussão crítica a respeito do conceito de humor, proposta por Juliana Santini (2007), que o analisa para abordar sua presença na tradição da literatura regionalista brasileira. Além desse trabalho, que dedica um dos capítulos ao estudo do humor especificamente no romance *O coronel e o lobisomem*, serão recuperados outros textos da fortuna crítica de José Cândido de Carvalho, visando à sistematização dos modos como a questão foi compreendida em sua obra. Nessa esteira, e privilegiando as percepções que se voltam às narrativas curtas do autor, serão examinadas as leituras de Camboim (2010), Sendra (2010), Nina (2011), Bentancour (2009) e Nascimento (2008).

Em vista desse percurso, a quarta etapa compreenderá uma análise dos significados e formas do humor no conjunto das narrativas ficcionais do autor, privilegiando, sobretudo, os textos ainda inéditos em livro. Em vista da amplitude do *corpus* inicial, uma vez que somente as publicações em livro agrupam 460 minicontos no total, serão tomadas como referência, para essa análise, textos que melhor ilustrem as tendências verificadas na produção do autor. Por outro lado, serão também sinalizadas aquelas narrativas que contrastam com o conjunto, instaurando diferentes nuances ou mesmo incongruências no interior do seu projeto literário.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: _____. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imaginário, 1998.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOSI, Alfredo. Um conceito de humorismo. In: _____. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 3.ed. Introdução, organização, seleção e tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2.ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMBOIM, José Afonso de Sousa. **Língua Hilare Língua**. 2.ed. São Paulo: Plêiade, 2010.

CARVALHO, José Cândido de. **Se eu morrer telefone para o céu**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 15-22.

_____. **O coronel e o lobisomem**: deixados do Oficial Superior da Guarda Nacional, Ponciano de Azeredo Furtado, natural da Praça de São Salvador de Campos dos Goitacases. 53. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. **Um ninho de mafagafes cheio de mafagafinhos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. **Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

DEFAYS, Jean-Marc. **Le comique**: principes, procédés, processus. Paris, Seuil, 1996.

DELEUZE, Gilles. Do humor. In: _____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, Umberto. Pirandello ridens. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. O Cômico e a Regra. In: **Viagem na irrealidade cotidiana**. 4. ed. Trad. Aurora Bernadini & Homero F. De Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FANTINATI, Carlos Erivany. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. **Revista de Letras**, Assis, v. 2, p. 205-10, 1994.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HOBBS, Thomas. Riso. In: _____. **Os elementos da lei natural e política**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HUIZANGA, Johan. **Homo Ludens**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 4, n.7, p. 178-187, jan./jun. 2002.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura:** uma teoria do efeito estético, vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOLLES, Andre. **Formas simples.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEAL, José Carlos. **A natureza do conto popular.** Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. et. al. Nuances do humor na moderna literatura brasileira. **Estudos Linguísticos XXXIII**, Campinas, v. 33, p. 132-140, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária.** Trad. Marina Appenzeller; rev. da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Pragmática para o discurso literário.** Trad. Marina Appenzeller; rev. da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORENO, Naiara Alberti. **O coronel e o lobisomem nas veredas da literatura regionalista brasileira.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 2014. 220f. Araraquara: UNESP, 2014.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Elias. **Estudo das estratégias linguístico-discursivas do risível em Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon de José Cândido de Carvalho.** Mestrado (Língua Portuguesa). PUC-SP. 2008. 88f.

NINA, Cláudia. **ABC de José Cândido de Carvalho.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo:** paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo.** Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução: a materialidade da teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso:** a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – Reflexões. In: _____. **Nas malhas da letra.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13-27.

SANTINI, Juliana. **Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína**: o humor na literatura regionalista brasileira. 2007. 259f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Araraquara, 2007.

SENDRA, Arlete Parrilha. Largos risos em curtos contos: uma leitura dos textos de José Cândido de Carvalho. In: CARVALHO, José Cândido de. **Se eu morrer telefone para o céu**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 15-22.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

TODOROV, Tzvetan. O chiste. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 277-287.

TYNIANOV, Iouri. Destruction, parodie. **Change**, Paris, v. 2, p. 67-76, 1969.

PERIÓDICOS

A CIGARRA. Rio de Janeiro, 1957-1975.

A NOITE. Rio de Janeiro, 1940-1957.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1957-1959.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 1957-1975.

A DESOLAÇÃO DA CIÊNCIA EM H. P. LOVECRAFT: O COSMICISMO COMO PORTA DE ENTRADA PARA NOVOS PARADIGMAS NATURAIS

Nathalia Sorgon Scotuzzi
Mestrado em andamento
Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

O presente trabalho trata de analisar a crítica feita à ciência pelo escritor norte-americano H. P. Lovecraft, que será realizada através de análise em duas esferas: a visão de mundo do autor e como ela foi constituída, e a filosofia literária criada pelo autor denominada *cosmicismo*, propagada através de sua obra, em particular o círculo de contos intitulado *Cthulhu Mythos*. Um entendimento de universo bastante realista e aterrador pode ser encontrado em ambas as esferas. Grande parte do material a ser utilizado é de autoria do próprio Lovecraft, uma vez que o legado deixado por esse como ensaios, cartas e outros textos não-ficcionais, explicitam a visão materialista mecanicista defendida pelo autor. Assim, muito da informação a ser utilizada para a construção do argumento desse projeto será tirada das palavras do próprio HPL. Dentre esses textos encontra-se o importantíssimo ensaio “O Horror sobrenatural em literatura”, que de forma particular se apresenta como um dos primeiros textos teóricos a respeito da literatura de horror. Além desses textos, serão utilizados materiais referentes à crítica ao autor, como ensaios (e biografia) escritos por S. T. Joshi, maior especialista em H. P. Lovecraft da atualidade, além de outros trabalhos feitos por especialistas em sua obra como David E. Schultz e Robert M. Price. As leituras sobre essa questão se encontram já concluídas.

Também até o presente momento já foi feita uma análise profunda a respeito da mitologia criada pelo autor, que será trabalhada de forma implícita pelo trabalho, porém sempre presente. Sem esse entendimento a respeito dessa mitologia qualquer análise futura que envolva contos que a compõe pode facilmente demonstrar compreensões errôneas. Como ajuda fundamental para essa compreensão foi cursada uma disciplina a respeito da mitologia greco-romana, que proporcionou fundamentos teóricos que podem ser aplicados ao *Cthulhu Mythos* (disciplina “Mito e poesia”, ministrada pelo Prof. Dr. João Batista de Toledo Prado). Com a teoria ministrada durante essa disciplina, foi possível criar uma estrutura clara do funcionamento do Mythos, a partir de questões propostas por Joseph Campbell e Eudoro de Souza. Essa mitologia criada por Lovecraft promove a filosofia cosmicista que criou. Apesar de tratar de seres extraterrestres, Lovecraft explicita com essa filosofia uma espécie de nihilismo, onde esses seres extremamente poderosos servem como contraste a efêmera vida humana.

Após então ser construído esse panorama biográfico da relação de Lovecraft com a ciência durante sua infância e adolescência até o momento de consolidação de sua visão de mundo, será trabalhada a questão de seu contexto histórico, sendo adotada a perspectiva do avanço científico da época. Será feita uma breve contextualização das descobertas e aplicações tecnológicas nas primeiras décadas de século XX e como a literatura da época lidava com isso. A relação de Lovecraft com a ciência dentro de sua obra é a de total aceitação literária, sendo impossível a criação de certas tramas de seus contos sem todo um apoio científico. É através da ciência que seus personagens têm grande conhecimento e é por meio dela que descobrem verdades aterradoras. Sem a ciência o trabalho de Lovecraft não faria sentido algum. Para essa questão histórica ainda está sendo realizado levantamento bibliográfico, uma vez que o conteúdo analisado até o momento ainda não foi suficiente para uma elaboração precisa.

Também questões científicas já foram analisadas durante o primeiro semestre de leituras, com o objetivo de adotar de forma correta a visão do autor. Entre esses conceitos encontra-se o tempo profundo, termo geológico utilizado para justificar sua perspectiva. Além disso, questões linguísticas foram analisadas, como o uso frequente de termos como “inominável” e “inconcebível” em seus contos, o que, como será incluso nas futuras análises, contribuem para a criação da atmosfera pretendida pelo autor em seus textos ficcionais.

Sendo concluída por completo toda essa análise histórica e biográfica a respeito do autor, ocorrerá a imersão em sua obra. Primeiramente, será feita uma problematização a respeito do significado e da forma utilizada pelo autor ao termo *natureza* e suas implicações; também será analisada a questão do *sobrenatural* e por que esse termo não se aplica corretamente à mitologia lovecraftiana. A partir dessas conclusões, já esquematizadas no presente momento, serão analisados os dois contos propostos para esse trabalho: “Nas montanhas da loucura” e “Um sussurro nas trevas”, escritos em 1931 e 1930, respectivamente. O recorte espacial escolhido para essa análise é a universidade fictícia criada por Lovecraft denominada *Miskatonic University*, situada na também fictícia cidade de *Arkham*. Os protagonistas de ambos os contos são acadêmicos pertencentes a essa universidade; seu alto nível de conhecimento científico e erudição lhes possibilitarão alcançar conhecimentos inéditos que, por fim, não trarão nada além de desgraça para a humanidade. A história de “Nas montanhas da loucura” retrata uma expedição promovida pela *Miskatonic University* à Antártida, com o objetivo de explorar o continente. Apenas homens das ciências de altíssimo grau de conhecimento estão incluídos nessa missão, com todo o equipamento e modernidade possível à sua disposição. É ao descobrirem uma civilização alienígena e milenar inteira enterrada naquele continente que haverá esse “choque”. Todo o conhecimento com o qual

tiveram contato até aquele momento perderá seu valor, e as consequências dessa descoberta serão terríveis. Este será o conto principal da análise desse projeto. As leituras a respeito da questão do espaço estão sendo realizadas durante esse segundo semestre.

Atualmente está sendo cursada a disciplina “A narrativa fantástica”, ministrada pela Profª Drª Ana Luiza Silva Camarani. Assim como a disciplina já cursada “O gótico na literatura: Excesso, transgressão, difusão e crítica”, ministrada pelo Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi, esta disciplina é fundamental em questões de gêneros e modulações por onde a obra de Lovecraft pode ser analisada. Ainda que sem tradução ao português, Lovecraft define sua literatura como “Weird fiction”, a qual engloba elementos da Literatura Fantástica, Gótica e Ficção Científica. Defini-lo como simplesmente pertencente a qualquer uma dessas linhas exclusivamente é diminuí-lo, e como diz Fred Botting, em sua obra “Gothic”, “formas e efeitos do Gótico são limitativos demais para o modo de escrita de Lovecraft”. De forma implícita estarão, portanto, essas leituras teóricas a respeito de gêneros literários, estando entre eles o próprio Fred Botting, David Punter e Todorov.

Por fim, podemos traçar o panorama pelo qual esse trabalho percorrerá:

- 1) O resgate biográfico da relação do autor com a ciência desde sua infância e sua visão declarada de mundo;
- 2) O contexto histórico-científico vivido pelo autor e sua absorção pela literatura;
- 3) A questão da natureza no Cthulhu Mythos;
- 4) O recorte espacial na Miskatonic University e as aventuras insólitas realizadas por seus membros;
- 5) Conclusão de como a crítica à ciência surge em meio a essa relação paradoxal do autor com a mesma.

BIBLIOGRAFIA

BEZARIAS, Caio A. **A totalidade pelo horror**. São Paulo: Annablume, 2010.

BERRUTI, M. **The unnamable in Lovecraft and the Limits of Rationality**. [S.l.: s.n], 2005.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996.

_____. **Gothic**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.

BURLESON, Donald R. **Lovecraft: Disturbing the Universe**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Associação Palas Athena, 1992.

COLAVITO, J. **Atheism's Mythographer**. 2001. Disponível em: <<http://jcolavito.tripod.com/lostcivilizations/id19.html>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

CROW, Charles L. **American Gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

HOGLE, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

JOSHI, T. S.; SCHULTZ, D. E. (Ed.). **An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft**. Nova York: Hippocampus Press, 2011.

JOSHI, S. T. **The annotated H. P. Lovecraft**. New York: Dell Publishing, 1997.

_____. **A vida de H. P. Lovecraft**. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **Lovecraft and a world in transition: collected essays on H. P. Lovecraft**. Nova York: Hippocampus Press, 2014.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008.

_____. **O chamado de Cthulhu e outros contos**. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Nas montanhas da loucura**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **A sombra vinda do tempo**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Um sussurro nas trevas**. São Paulo: Hedra, 2011.

MORALES, J. H. P. **Lovecraft and the Myth of the 20th Century**. 1997. Disponível em: <<http://baharna.com/psychozoan/9701/lovecraft.htm>> Acesso em: 25 jun. 2015.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 911 – 920.

PUNTER, David. **Gothic Pathologies: the Text, the Body, and the Law**. Basingstoke, UK: Macmillan, 1998.

RICCI, D. E. (Org.). **O mundo fantástico de H. P. Lovecraft**. Jundiaí: Clock Tower, 2013.

SOUZA, E. **História e Mito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates, 98).

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

DO ROMANCE À AUTOBIOGRAFIA: O EMPENHO REMEMORATIVO EM GRACILIANO RAMOS

Pedro Barbosa Rudge Furtado
Mestrado em andamento – Bolsista CAPES
Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

1. Objetivos

Intencionamos, com nossa pesquisa, averiguar, em três obras de Graciliano Ramos – *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância*, publicados nos anos de 1934, 1936 e 1945, respectivamente – por meio de uma investigação dialética de sinais ficcionais e empíricos, as vozes sociais inseridas no processo rememorativo, verificando, ainda, a ressonância de uma obra na outra. Isso será realizado pela análise minuciosa dos textos, ou seja, de análises do modo como determinadas categorias da narrativa, priorizando-se a focalização, a narração, as personagens, a história e o tempo, corroboram a criação de obras literárias fundamentadas no ato de lembrar, que aparece distintamente em cada um desses livros.

O processo rememorativo mostra-se como aspecto marcante em praticamente toda a obra de Graciliano Ramos. Ele já é a força-motriz do satisfatório *Caetés*. O fio narrativo de *São Bernardo* também é composto através desse esforço recordativo. A estrutura temporalmente oscilante de *Angústia*, sempre em contraponto, é centrada na rememoração que se bifurca num passado mais próximo de Luís da Silva e nas micronarrativas que tratam de sua meninice. Já *Vidas secas* não nos fornece a oportunidade de estudá-lo em relação com as teorias da memória. A reconstituição do passado, em *Infância*, livro de memórias, dá-se através da composição literária que, dessa forma revisita a sua meninice ressignificando-a. Em algumas narrativas curtas de *Insônia* encontramos terreno fértil para tal análise, igualmente. Por último, *Memórias do cárcere*, autobiográfico como *Infância*, reclama por análises à luz de teorias da memória. Afirma-se, assim, a pertinência de nossa pesquisa.

2. Metodologia

A (re)leitura e fichamento de obras críticas sobre o autor, sobre as obras que compõem o *corpus* – mais precisamente –, sobre elementos da narrativa, de teorias da memória, de estudos que abordam a composição autobiográfica e suas relações com a literatura e a ficção e, por último, obras que se relacionam com a crítica marxista, constituem o primeiro passo do

nosso método de trabalho. O segundo passo é a análise dos livros com base no aproveitamento desse material. O desenvolvimento da dissertação clareia-se à medida que o progresso das atividades propostas, em concomitância com os debates suscitados pelas disciplinas atendidas, sucede.

Cada uma das obras do *corpus* – *São Bernardo*, *Angústia* e *Infância* – está sendo estudada singularmente. As reflexões trazidas à tona por esses exames individuais, irão permitir a comparação entre as obras com o intuito de identificar as relações que possuem entre si, umas em função das outras. O zelo na análise dessas relações está estritamente ligado ao bom aproveitamento tanto das balizas teóricas, das suas aplicações nas obras literárias, quanto do exame particular e detido do *corpus*.

3. Embasamento teórico

O embasamento teórico de nossa pesquisa é fundamentado em cinco linhas principais. São elas: ensaios críticos sobre o autor; balizas teóricas sobre as categorias da narrativa; estudos sobre as teorias da memória; exame de trabalhos que se ocupam da autobiografia em conjunção com a literatura e ficção; e, finalmente, textos teóricos de crítica marxista, com a função de levantar e examinar dialeticamente as vozes sociais inseridas combativamente no processo rememorativo.

A fortuna crítica sobre Graciliano Ramos é imensa, por conta disso, listamos a seguir as obras e os ensaios mais pertinentes a nossa pesquisa: *Céu, inferno* (2009) e “Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos” (2013), ambos de Alfredo Bosi; coletânea de textos organizada por Sonia Brayner denominada *Graciliano Ramos* (1977); ensaios contidos em *Ficção e confissão* (1992) de Antonio Candido; artigos, ensaios e posfácios que fazem parte da edição comemorativa de 75 anos do romance *Angústia* (2011); “Graciliano Ramos e o sentido humano” (1980) de Otávio de Faria; “O mundo à revelia” (2002) de João Luiz Lafetá; *Ideologia e realidade em Graciliano Ramos* (1976) de Letícia Malard; o volume *Conversas/Graciliano Ramos* (2014) organizado por Ieda Lebensztayn e Tiago Mio Salla; “Graciliano e a desordem” de Ana Paula Pacheco (2007); de José Paulo Paes, “O pobre-diabo no romance brasileiro” (2008); *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (2009) de Wander Melo Miranda, que também entra na quarta linha do embasamento teórico, já que Miranda, antes de repercutir os livros dos autores lidos no subtítulo de sua obra, disserta sobre a autobiografia literária.

No que tange à análise das categorias da narrativa, tomamos a obra *Pessoa e personagem*: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950 (2010) de Michel Zérafra; o texto intitulado “A personagem do romance” (2007) de Antonio Candido; *Discurso da narrativa* ([197-]) de Gérard Genette – tendo em vista o tempo, a narração e a focalização; os capítulos “Narrando” e “Personagem” incluídos em *Como funciona a ficção* (2012) de James Wood; *O foco narrativo* (1995) de Ligia Chiappini M. Leite; *O tempo na narrativa* de Benedito Nunes, e de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de teoria da narrativa* (1988).

Sobre as teorias da memória, as nossas balizas teóricas concentram-se nos seguintes estudos: *A energia espiritual* (2009) e *Matéria e memória* (1999), ambas de Henri Bergson; a dissertação de mestrado de Renata Acácio Rocha intitulada *Tempo e memória em Grande sertão: veredas* (2013); e, como obra mais pertinente em nossas investigações que concernem à memória, *A memória, a história, o esquecimento* (2007) de Paul Ricoeur.

Dos estudos sobre as escritas do eu em contexto literário, utiliza-se: *Estética da criação verbal* (2003) de Mikhail Bakhtin; *O pacto autobiográfico* (2014) de Philippe Lejeune; de Luiz Costa Lima, *História. Ficção. Literatura* (2006); “As fronteiras da literatura” (2013) de Alfredo Bosi; Umberto Eco em “Protocolos ficcionais” (1994); “Ficção, biografia e autobiografia” (2007) de Dante Moreira Leite; e, como assinalado anteriormente, *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago (2009) de Wander Melo Miranda.

Por último, no que se relaciona à crítica marxista, as obras que nos oferecem suporte teórico são dois livros estudados pontualmente de Fredric Jameson, *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992) e *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX* (1985); de Mikhail Bakhtin, ideias e conceitos encontrados em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013) e *Teoria do romance I: a estilística* (2015).

4. Estágio atual da pesquisa

Durante o primeiro semestre foram compostos dois trabalhos pertencentes à dissertação. O primeiro deles é nomeado “Vozes sociais no monólogo interior em *Angústia*, de Graciliano Ramos”, que nos permitiu abordar a rememoração pelo viés importante da crítica marxista. Houve também ampliação da fortuna crítica relacionada ao autor, e uma atualização de nossas indagações sobre o monólogo interior. Além disso, permitiu a releitura do romance *Angústia*.

Fredric Jameson (1992) em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* disserta, entre tantos assuntos, sobre o que é chamado “estratégias de contenção”; elas seriam artifícios intrínsecos ou não ao texto, desde recursos utilizados pelo autor até paratextos, por exemplo, que desviam o olhar do leitor que, preso a elas, detém-se apenas em certos aspectos da obra, nublando os antagonismos sociais que a narrativa, às vezes muito veladamente, desnuda. A partir desse conceito, surgiu a ideia de direcionar a análise do romance *Angústia* para as incongruências sociais relatadas caoticamente por Luís da Silva – narrador protagonista da obra. A narrativa especular de *Angústia* apresenta como força-motriz o vai-e-vem temporal, num monólogo interior que perscruta o sujeito transindividual (ou social) e que, assim, diagnostica dialeticamente, mais implícita do que explicitamente, as tensões latentes de uma sociedade em processo de mudança. Luís da Silva é o mediador do entrecruzamento de vozes sociais que não suportam a si mesmas: a da República Velha e a do pré-capitalismo nordestino de 30.

Sobre o monólogo interior e o seu efeito no romance supracitado, houve uma discussão sobre a validade tanto do termo “monólogo interior”, quando do “fluxo de consciência”. *Grosso modo*, abalizou-se que a escrita não dá conta da concomitância de imagens e ações; sendo assim, de qual modo ela poderia representar um fluxo contínuo de pensamentos que, sabemos como seres humanos, é dotado de simultaneidades? O que a literatura tenta realizar é um grau de simulação, escolhido pelo autor, da mente humana, que ainda é inteligível, e que nos dê a impressão de pensamentos em rebuliço e descontínuos; por conseguinte, o termo monólogo interior, que nos remete à tagarelice de uma personagem, ou o conversar consigo mesmo num contexto pré-verbal, nos parece mais preciso. Ressaltou-se, ainda, que existe a impossibilidade do sujeito se exprimir apenas por ele mesmo, isto é, sem nenhuma outra voz em seu discurso. A identidade do indivíduo se constitui tanto, mesmo que inconscientemente, pelos ecos do passado transindividual de outras pessoas e, por conseguinte, sociais, quanto pela penetração do “aqui, agora”, isto é, do lugar transindividual e também social; em outros termos, o discurso se envenena pela constituição histórica e transindividual que ele acaba por condensar em tensão.

Inserido nesse monólogo interior que Luís da Silva dá vazão aos seus contrassensos. Amalgamam-se as vozes da grande narrativa – urbana – e das micronarrativas – rurais. A força conflituosa das ideias de Luís da Silva atinge o seu auge no final do romance: o sujeito que saudosamente relembra o latifúndio, diminuído a um Luís da Silva qualquer, que ao mesmo tempo demonstra ojeriza ao dinheiro, o ambiciona, enlouquece no meio que não o enquadra, não suportando as incongruências daquele que as carrega. O capitalismo, com as suas próprias incongruências veladas, o expulsa. Desse modo, conclui-se que é no monólogo interior envenenado

por vozes avessas que encontramos o indivíduo todo fragmentado. No subtexto de *Angústia* jaz a condensação da incompatibilidade do narrador-protagonista.

Vale lembrar que, durante a graduação, foram realizadas duas pesquisas de iniciação científica – “O monólogo interior em Graciliano Ramos: de *Angústia* aos contos” (2012) e “*São Bernardo*: construção do romance pela memória” (2013). Nenhuma das duas abrangeu *Infância*, nem, por conseguinte, as particularidades das escritas do eu. Por conta disso, no outro trabalho realizado no primeiro semestre relacionado à dissertação, houve o foco no que há de novo em nossos estudos. Assim, foi escrita a monografia chamada “Graus ficcionais: como a composição autobiográfica concebe a efabulação”. O trabalho se dividiu na seguinte maneira: primeiramente, houve a discussão de teorias sobre a autobiografia e suas relações com a literatura a partir de textos que julgamos essenciais para a pertinência de nossos estudos. O segundo capítulo se concentrou na análise de um caso: à luz das balizas teóricas anteriores, examinou-se o processo de composição do romance *Angústia* e do livro de memórias *Infância*.

Exploraram-se textos relevantes para a nossa pesquisa: desde a coragem de Philippe Lejeune (*O pacto autobiográfico*) em legitimar, de maneira estruturalizante, um gênero antes periférico, passando pelos regimes importantes de escrita de Alfredo Bosi (“As fronteiras da literatura”), pontuando as reinterpretações plausíveis de teorias da escrita do eu de Wander Melo Miranda (*Corpos escritos*), até a leitura pós-moderna de Umberto Eco (“Protocolos ficcionais”) que se pauta na imersão em mundos ficcionais e o caos que pode ser distinguir os sinais de irrealidade dos de realidade, todas essas propostas se mostram fulcrais e, por mais díspares que pareçam, conjuntamente, num debate válido, ampliam o nosso entendimento de autobiografia literária.

No que tange ao estudo de casos, conferimos que o *modus operandi* memorialista de Graciliano Ramos não divisa gêneros: participa dos romances *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, das autobiografias *Infância* e *Memórias do cárcere*. Assim, o jogo se estabelece em tentar localizar os graus de efabulação em *Infância*, isto é, os momentos de advertência, de menos lucidez, de falibilidade da memória, e os graus de dados empíricos em *Angústia*. Dessa forma, podemos traçar, mesmo que sutilmente, através da composição literária, o que era caro ao escritor. O retrato do sujeito estilhaçado de *Angústia* encontra matéria no menino incompreendido de *Infância*.

REFERÊNCIAS

AUERBACH. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 471-498.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BERGSON, H. **A energia espiritual**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

BOSI, A. As fronteiras da literatura. In: _____. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 221-234.

_____. Céu, inferno. In: _____. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 19-50. (Coleção Espírito Crítico).

_____. Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos. In: _____. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 87-111.

_____. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, B. Estilo. In: _____ (Org). **Bakhtin**: conceitos-chave. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 79-102.

BRAYNER, S. (Org.) **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977 (Coleção Fortuna Crítica 2).

_____; LIMA, L. C. Regionalismo. In: COUTINHO, A. (Org). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. v. 5. p. 279-344.

CACESSE, N. P. Vidas secas: romance e fita. In: BRAYNER, S. (Org.) **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977. p. 158-164 (Coleção Fortuna Crítica 2).

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**, Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 331-340.

CARVALHO, A. L. C. de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CASTELLO, J. Pobre Luís da Silva. In: RAMOS, G. **Angústia: 75 anos**. Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 309-315.

CASTELO, J. A. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: EDUSP, 1985. 2v.

ECO, U. O leitor-modelo. In: _____. **Lector in fabula**. 2. ed. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.

_____. Protocolos ficcionais. In: _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.123-147.

FARIA, O. Graciliano Ramos e o sentido do humano. In: RAMOS, G. **Infância**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 261-275.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GINZBURG, N. **Léxico familiar**. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Nayfi, 2009.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

GRIECO, A. Graciliano Ramos : Caetés. In: BRAYNER, S. (Org.) **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977. p. 147-151. (Coleção Fortuna Crítica 2).

JAMESON, F. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução de Iumma Maria Simon (coordenação), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JOLLES, A. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 192-217.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1995.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEONEL, M. C; SEGATTO, J. A. **Ficção e ensaio: literatura e história no Brasil**. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACHADO, D. **Os ratos**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

MALARD, L. **Ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. Posfácio. In: RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 681-695.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PACHECO, A. P. Graciliano e a desordem. In: CEVASCO, M. E; OHATA, M. (Org.) **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 226-240.

PAES, J. P. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: _____. **Armazém literário**: ensaios; organização e apresentação de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 50-74.

PÓLVORA, H. O anti-herói trágico de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio, São Paulo: Record, 2011. p. 284-289.

RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011.

_____. **Conversas**. Organização de Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Infância**. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. **Insônia**. 16. ed. Rio, São Paulo: Record, 1980.

_____. **Memórias do cárcere**. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **São Bernardo**. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, R. A. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. 162 f. Dissertação (mestrado em Letras) Faculdade de Ciências e Letras da Unesp Araraquara, 2013.

SANTIAGO, S. Posfácio. In: RAMOS, G. **Angústia**: 75 anos. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2011. p. 341-350.

_____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAMAGO, J. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e personagem**: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESPAÇO E PERSONAGEM EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA

Rubia Alves
Mestrado em andamento
Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel (Or.)

1. Objetivos

1.1 Geral

Investigar a importância do espaço nos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, de *Primeiras estórias*, para dar significado a essa obra de Guimarães Rosa, entrelaçando três categorias narrativas: espaço, personagem e foco narrativo. Buscando pensar na importância do espaço no qual a personagem está inserida e como o foco narrativo e as personagens são construídos uns em relação aos outros.

1.2 Específicos

- Trabalhar e analisar o contexto histórico-político do Brasil no momento em que Brasília está sendo construída
- Estudar a categoria da personagem infantil na obra de Guimarães Rosa
- Analisar o espaço observado pela personagem, já que a descrição do espaço revelará as emoções sentidas pela personagem
- Refletir sobre a escolha e a importância do foco narrativo.

2. Metodologia

A metodologia adotada para o desenvolvimento da pesquisa sobre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, tendo em vista os objetivos apontados, terá como apoio teórico ensaios críticos sobre a obra rosiana em geral e sobre os contos selecionados. Faremos o levantamento, a seleção e a leitura de textos referentes à obra de Guimarães Rosa, em particular textos que fazem referência ao título escolhido. Os estudos que modelam o embasamento teórico podem ser agrupados em duas etapas: a) ensaios críticos sobre a obra de Guimarães Rosa, em particular sobre *Primeiras estórias*. b) proposições sobre as categorias narrativas aludidas, especialmente sobre o espaço.

No que diz respeito aos ensaios sobre a obra rosiana, tomamos como apoio, especialmente, a fortuna crítica organizada por Eduardo de Faria Coutinho (1991), na qual se destacam os estudos de

Antônio Candido (1991), Benedito Nunes (1969), Franklin de Oliveira (2001), Cavalcanti Proença e Walnice Nogueira Galvão (2006).

No que se refere às categorias narrativas e em especial ao espaço, tomaremos como principal subsídio teórico para o exame das narrativas as obras de Gaston Bachelard (2008), Iuri Lotman (1978), Roland Bourneuf (1976), Real Oullet, Osman Lins (1976), Antônio Dimas (1994) e Gérard Genette (1995).

3. Fundamentação teórica

Guimarães Rosa, em suas obras, apresentou o sertão mineiro como um universo único. O espaço da realidade física do escritor estendeu-se aos grandes temas da essência humana, tornando sua obra universal. De maneira análoga ao que o consagrado autor fez com o sertão, ele ancora o conjunto de narrativas de *Primeiras estórias* em um cenário brasileiro que também se estenderá aos temas universais.

Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, *corpus* da pesquisa, apresentam um espaço em comum, o de uma grande cidade sendo construída que terá um aspecto moderno. O nome da região em que se passam as histórias não é mencionado, no entanto, o fato de tratar-se de cidade em construção e a descrição do tipo de vegetação e do relevo indicam que se trata da região do Planalto Central, mais especificamente de Brasília, como viria confirmar Guimarães Rosa em entrevista a Fernando Camacho (PACHECO, 2006, p.30).

A história da viagem de um menino com os tios para a grande cidade, onde o espaço deixa de ser um simples cenário, mero pano de fundo, e passa a ser extensão da personagem, é a história de uma trajetória interior, que tem como essência a transformação do protagonista que, por meio da focalização, reconstrói a si mesmo e ao espaço em que está inserido.

Ao contemplar o espaço da narrativa contemplamos simultaneamente a personagem. O Menino experimenta sensações de alegria e de aturdimiento perante a vida, e o espaço em que ele se encontra transforma-se conforme o menino muda. O reconstruir e o repensar do espaço, evidentemente presentes nos contos que pretendemos analisar, estabelece relações com a focalização, que indica processos psíquicos e ideológicos da personagem. O questionamento do que é o espaço leva à reflexão sobre o que é o ser humano e qual a importância do espaço em que ele está inserido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- ABRIATA, V. L. R. **Histórias primeiras em Primeiras Estórias**. 2001. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **O espelho: contribuições ao estudo de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarin, 1998.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BOSI, A. **Céu inferno**, São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CARDOSO, S. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CHOMBART. L. M. J. **Um outro mundo: a infância**. São Paulo: Perspectiva: EUSP, 1991.
- COVIZZI, L. M. Primeiras estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos. In:_____. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese da crise**. São Paulo: Ática, 1978.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1995.
- GENETTE. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- LIMA, S. M. van D. (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2. ed. revista. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1991.
- LIPORACI, V. C. **A providência nos interstícios das histórias rosianas**. Tese (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa** homem plural escritor singular, São Paulo: Atual, 2001.

NOGUEIRA, M. C. G. **O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa**. Tese (Doutorado) Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PERRONE-MOISÉS, L. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In:_____. **Flores na escrivania**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RAMOS, M. L. **Análise estrutural de Primeiras estórias**. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) Guimarães Rosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

REIS, C; LOPES, A. C. de M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RÓNAI, P. Os vastos espaços. In: ROSA, J.G. **Primeiras estórias**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA NA NARRATIVA DE ALBERTO MORAVIA

Sérgio Gabriel Muknicka

Mestrado em andamento

Prof^a Dr^a Claudia Fernanda de Campos Mauro (Or.)

Alberto Pincherle nasceu em Roma em 28 de novembro de 1907. Seu pai, Carlo Pincherle Moravia, era arquiteto e pintor. Com nove anos, adoentou-se, contraindo tuberculose óssea. “Passa cinque anni a letto: i primi tre a casa (1921-1923) gli ultimi due (1924-1925) nel sanatorio Codivilla di Cortina d’Ampezzo.”¹³(ROMANO, 2008, p. 191)

O diploma ginásial, seu único título de estudos, obteve *a mala pena*. Apesar de seu pouco estudo formal, Moravia lia muito durante todo o tempo em que permaneceu acamado devido à doença: “Ricevevo un pacco di libri ogni settimana e leggevo in media un libro ogni due giorni.”¹⁴ (MORAVIA, 2008, p. 191). Todo esse tempo de convalescência contribuiu à formação literária do escritor.

Gli indifferenti – primeiro romance do autor – foi publicado em julho de 1929, causando um verdadeiro espanto na cena literária da época. Depois do sucesso deste primeiro livro, Moravia escreveu até falecer, em 1990, em Roma no dia 26 de setembro, deixando um romance pronto sobre sua escrivania *La donna leopardo* (1991). Ao publicar *Gli Indifferenti* (1929), Alberto Moravia publicou também uma obra repleta de traços que, posteriormente, viriam a ser classificados como características do Existencialismo, como em *Sem Saída* (1944) de Jean-Paul Sartre, ou, até mesmo, em *O Estrangeiro* (1942) de Albert Camus.

Moravia pareceu ter feito uso da filosofia existencialista antes mesmo que o próprio termo fosse cunhado. Talvez não tão ironicamente, visto que, uma de suas maiores influências literárias foi Dostoiévski, um dos precursores distantes do pensamento existencialista. Como afirma Alberico Sala (1964) citado por Edoardo Sanguinetti (2010): “Nell’acqua distillata della nostra letteratura,

¹³ “Passa cinco anos na cama: os primeiros três em casa (1921-1923) os últimos dois (1924-1925) no sanatório Codivilla di Cortina d’Ampezzo” (ROMANO, Eileen. “Cronologia” In.: MORAVIA, A. *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani, 2010, tradução nossa)

¹⁴ “Recebia um pacote de livros por semana e lia, em média, um livro a cada dois dias” (MORAVIA, 2008, p. 191, tradução nossa)

Moravia gettò l'aspra storia del suo primo libro, una storia si direbbe più ispirata che pensata, perché l'autore stesso non si rese subito conto di aver scritto il primo libro existencialista [...]"¹⁵

*Sono donna anch'io e conosco le donne e ti so dire che non ce n'è una, una sola, che non sia falsa, bugiarda, tradittrice, infida e insincera. Soltanto che, vista dalla parte delle donne, questa loro falsità scompare, prendere un alto nome [...] Il nome è immaginazione, indipendenza, potere, libertà, avventura, vita e così via.*¹⁶
(MORAVIA, 2008, p. 7)

Ao analisar os contos, evidenciou-se a visão existencialista e, de certo modo, pessimista de Alberto Moravia em relação ao ser humano. Este juízo, diga-se, “ideológico” manifesta-se através da indiferença com que as personagens vivem suas vidas e na mesma indiferença com que tomam suas decisões. “Quella sua prosa, che procede con un ritmo così pacato, fruga, cerca, svela senza pietà tutti i particolari e tutta la miseria spirituale che si nasconde dietro [...] il paralume accanto al divano.” (CROCENZI, 1964, p. 56)¹⁷

Este trecho é extremamente importante para fazer algumas considerações em nossa análise porque se figura como uma explicação fulcral no que diz respeito ao uso que o autor faz dos objetos em cena, das construções dos núcleos dramáticos, tão bem dispostos diante dos olhos dos leitores – exatamente como didascálias teatrais.

Além do mais, nos livros da “trilogia moraviana” – *Il paradiso, Un'altra vita e Boh* – os ambientes configuram-se de forma diversa. No que diz respeito aos contos analisados, pode-se perceber, claramente, um enfoque primordial na personagem – tida como um pressuposto para o desenvolvimento profundo do pensamento intelectual do escritor – que é construída, num primeiro momento, através das descrições meramente físicas; suas características psicológicas, em contrapartida, são vistas através do brevíssimo desenvolvimento dos contos.

Ressalta-se, ainda, que os ambientes externos dos contos desta pesquisa diferem daqueles citados pela crítica italiana, uma vez que os ambientes dos contos “Venduta e comprata” e “L'orgia” são iluminados, quando exteriores; e bem aparelhados, quando se trata de ambientes interiores. É claro que tal fato também pode ser visto do ponto de vista reificador – como a própria estudiosa o diz em certo ponto.

¹⁵ “Na água destilada da nossa literatura, Moravia lançou a áspera história de seu primeiro livro, uma história, dir-se-ia, mais inspirada do que pensada, já que o próprio autor não se deu conta, logo de início, de ter escrito o primeiro romance existencialista [...]" (SALA apud SANGUINETTI, 2010, p.?, tradução nossa)

¹⁶ “Sou mulher eu também e conheço as mulheres e sei lhe dizer que não há uma, uma só, que não seja falsa, mentirosa, traidora, infida e insincera. Só que, vista da parte das mulheres, essa falsidade delas desaparece, toma um outro nome [...] o nome é imaginação, independência, poder, liberdade, aventura, vida e assim vai” (MORAVIA, 2008, p. 7. “Regina d'Egitto” In. _____. *Boh*. Milano: Bompiani, 2008, tradução nossa)

¹⁷ “Aquele sua prosa revela, sem piedade, todos os particulares e toda a miséria espiritual que se esconde atrás [...] do abajur ao lado do sofá” (CROCENZI, 1964, p. 56, tradução nossa)

Moravia utiliza-se de muitos objetos não só para pormenorizar a cena, mas também para construir uma imagem mental e, a partir de então, desenvolver o psicológico da personagem em questão. O autor romano utiliza-se dos vasos, tapetes, quadros e cacarecos domésticos como substitutos da própria personagem, isto é, a personagem é transformada em coisa. Muito do que ela é não se explica por seus diálogos ou seus monólogos, nem mesmo se explica por meio das descrições oferecidas, já que tudo nesse universo nos é ofertado por meio de um narrador autodiegético cuja focalização fixa não oportuniza ao leitor nenhuma outra visão senão àquela do narrador – neste caso, narradora.

Nos contos da trilogia, ainda que haja ambientes soturnos e mal iluminados, as protagonistas figuram, na maior parte das vezes, em salas amplas, praças e clareiras externas e iluminadas; o que poderia significar algum indício de epifania e poderia, inclusive, indicar o desenvolvimento de personagens intelectuais femininas. O que, na obra moraviana, até então, não havia. No entanto, estas intelectuais em potencial nunca chegaram à maturidade intelectual, devido ou à brevidade do gênero em que estão inseridas, ou por causa do próprio autor que lhes quis dar voz somente até aquele ponto.

Ressalta-se, ainda, que Moravia procura, através de suas personagens femininas, problematizar a própria mulher dos anos 60-70. Isto é, essas personagens representam o indivíduo atormentado, pois têm diante de si tantas escolhas que já não sabem, exatamente, como proceder diante delas.

“Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro.” (BAUMAN, 2004, p. 21) É claro que, em Moravia, não existe essa incógnita. Pelo menos nas narrativas curtas da década de 70, a produção do escritor já caminhava bem estabelecida, com alguns de seus romances de mais fôlego e qualidade já publicados inclusive.

Quer-se dizer, dessa maneira, que as personagens femininas já não se apresentam mais como uma incógnita nas tramas, visto que a poética moraviana já está bem estabelecida. O que se destaca visivelmente na leitura e análise dos contos é a consciência intelectual insipiente que tais personagens femininas apresentam; o que seria, na realidade, um avanço, uma vez que, anteriormente, a estas produções a mulher moraviana servia ora como receptáculo, ora como mola propulsora ao pensamento do intelectual masculino e ora como ponto de ligação nas atividades comunicacionais entre os homens.

Salienta-se – como um pormenor interessante a ser remarcado – a extrema conformação da personagem Lucilla no conto “La cosa più terribile della vita” ao dizer que o professor de filosofia era “l’uomo della mia vita, ma non di questa vita qui”. Isto é, a *noia* moraviana pode, então, ser percebida como um início da liquidez nas relações modernas.

Em contrapartida, esta mesma personagem entra em contradição ao utilizar os termos “l’uomo della mia vita”, porque dessa maneira pode-se compreender que a protagonista acredita na concepção do amor romântico. Interpretação esta que é, em parte, fundamentada pelo próprio conto: “Ho un letto a due piazze ma nessuno ci ha mai dormito con me. Nel sonno, mi sposto ansiosamente; mi metto a letto dalle sponda destra, mi sveglio sulla sinistra. Scherzi della solitudine.”¹⁸ (MORAVIA, 2008, p. 122).

As inúmeras tentativas, na maioria das vezes falhas, das personagens em buscar um norte para suas vidas faz, exatamente, o contrário do que lhes deveria proporcionar. Isto é, por meio de noites de sexo desenfreado, de inúmeros amantes, da família perfeita, os quais – em tese – deveriam auxiliar a personagem em sua incessante busca por sentido fazem, na verdade, com que esta “mulher de papel” perca-se cada vez mais no buraco negro do existencialismo de seu mundo sem sentido.

Nele, nenhum herói levantar-se-á para um possível salvamento, fazendo com que os finais das histórias sejam ora lassos (com suas tramas sempre se desfiando, como que cedendo elas também ao Existencialismo), ora surpreendentes, já que é estarrecedor o fato das personagens – mesmo após espasmódicas tentativas de rompimento – sucumbir à mesma estética.

BIBLIOGRAFIA

ASOR ROSA, A. **Un altro Novecento**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CARDOSO, M. L. **O erotismo na narrativa moraviana**. 2010. 170p. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CROCENZI, L. **La donna nella narrativa di Alberto Moravia**. Cremona: Gianni Mangiarotti Editore, 1964.

¹⁸ “Tenho uma cama de casal, mas ninguém nunca dormiu comigo nela. No sono, desloco-me ansiosamente; deito-me na cama do lado direito, acordo-me do esquerdo. Brincadeiras da solidão.” (MORAVIA, 2008, p. 122, tradução nossa)

DUBY, G.; PERROT, M. **Storia delle donne: Il Novecento**. Roma-Bari: Economica Laterza, 1992.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

MARCHESE, A. **L'officina del racconto**: Semiotica della narratività. Milano: Mondadori, 1983.

MAURO, C. F. **A personagem feminina na narrativa de Alberto Moravia**. 2001. 136p. (Tese de Doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAVIA, A. **Boh**. Milano: Bompiani, 2008.

_____. **Il paradiso**. Milano: Bompiani, 1970.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1928.

PIGLIA, R. "Novas teses sobre o conto". In. _____. **Formas breves**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1985.

ROMANO, Eileen. "Cronologia" In.: MORAVIA, A. **Gli indifferenti**. Milano: Bompiani, 2010

SEGRE, C. **Avviamento all'analisi del testo letterario**. Torino: Einaudi, 1985.

_____. **Introdução à análise do texto literário**. Lisboa: Editorial estampa, 1999. Tradução de Isabel Teresa Santos

_____. **La letteratura italiana del Novecento**. Roma-Bari: Economica Laterza, 2004.

**O VICEJAR DOS ASTROS:
A INDIVIDUAÇÃO DA PERSONAGEM FRODO EM O *SENHOR DOS ANÉIS***

Sérgio Ricardo Perassoli Junior
Mestrado em andamento
Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Or.)

O objetivo principal deste projeto de pesquisa é analisar o processo de individuação do hobbit¹⁹ Frodo em **O Senhor dos Anéis** (1954 – 1955), obra mais importante do escritor e filólogo sul-africano J. R. R. Tolkien. A individuação, caracterizada como a tendência da psique de mover-se para a totalidade e o equilíbrio, é um tema muito explorado na extensa obra de Carl Jung. Em seu texto “Estudo empírico do processo de individuação”, presente em **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, o psiquiatra suíço conclui que o amadurecimento psíquico só é devidamente alcançado quando o indivíduo escapa da prisão do inconsciente e encontra sua verdadeira personalidade. Tal personalidade pressupõe a síntese definitiva do consciente e do inconsciente, do individual e do coletivo, do externo e do interno.

Em **O Senhor dos Anéis**, a personagem Frodo passa por uma peculiar aventura que, pode-se afirmar, aponta para um processo de individuação nos termos junguianos. A senda do hobbit é destruir o Um Anel de Sauron²⁰, objeto mágico de grande e incontrolável poder, e impedir o avanço das forças malignas. Esse choque contra as forças obscuras é brilhantemente representado no capítulo em que Frodo olha o espelho mágico da elfa Galadriel e encontra a essência de Sauron, que se manifesta por intermédio de um infatigável olho negro:

Mas, de repente, o Espelho ficou escuro, como se um buraco se abrisse no mundo da visão, e Frodo olhasse o vazio. No abismo negro apareceu um único olho que cresceu lentamente, até cobrir quase toda a extensão do Espelho [...] A fenda negra de sua pupila era um abismo, uma janela que se abria para o nada (TOLKIEN, 2001, p. 380).

Jung afirma que “aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem”, afinal o “espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque encobrimos com a *persona*, a máscara do ator” (JUNG, 2012a, p. 29). Portanto, a água diáfana da bacia de Galadriel revela a própria obscuridade

¹⁹ Os hobbits são seres discretos e antigos que habitam a Terra-Média, o cenário no qual se desenvolve a trama de **O Senhor dos Anéis**.

²⁰ Sauron é o maligno Senhor dos Anéis do título, o grande antagonista do romance.

de Frodo, isto é, os conteúdos reprimidos do inconsciente que continuam a operar nos bastidores, eliciando comportamentos obsessivos e neuróticos.

Sendo assim, o presente trabalho pretende analisar o processo de individuação que pressupõe a assimilação do inconsciente, que pode ser representado por Sauron, pela personagem Frodo. Além disso, intenta-se esclarecer e melhor compreender o desenvolvimento psicológico, o amadurecimento e a conseqüente transmutação, ou transcendência, no decorrer da narrativa mencionada, do hobbit Frodo. Os arquétipos que evidenciam e destacam a individuação junguiana também serão analisados. Figuras arquetípicas como o Velho Sábio, o Herói, a Donzela e a Sombra estão presentes na trama e sublimam a importância da psicologia junguiana na compreensão da psique e do texto literário.

Para que o objetivo escolhido seja alcançado de maneira satisfatória, outras obras de J.R.R. Tolkien também serão analisadas, ainda que em segundo plano. Livros como **O Silmarillion** (1977), **O Hobbit** (1937) e **Contos Inacabados** (1980) narram acontecimentos que influenciaram diretamente a aventura de Frodo e apresentam detalhes importantes sobre o universo ficcional criado pelo autor.

A psicologia analítica junguiana será o alicerce teórico-crítico que norteará a presente pesquisa, a qual utilizará como metodologia empírica a leitura, análise e interpretação do texto literário. Como já mencionado acima, pode-se observar, na obra de Tolkien, a manifestação do processo que Jung chamou de individuação. Tal processo representa o desenvolvimento e o crescimento psicológico de Frodo, personagem principal de **O Senhor dos Anéis** e objeto da presente pesquisa. Partindo dessa base teórica, pretende-se empreender um estudo analítico desta narrativa de Tolkien a fim de verificar como a individuação da referida personagem nela ocorre.

No intuito de melhor consolidar a base teórica-crítica escolhida e melhor elucidar a obra e os procedimentos narrativos de Tolkien na criação da personagem Frodo, recorrer-se-á também à teoria do monomito do herói desenvolvida por Joseph Campbell; à teoria da personagem (especificamente em “A personagem no romance”, de Antonio Candido); ao estudo do romance enquanto gênero literário e fenômeno sócio-histórico-cultural fundamentado nos pensamentos de Mikhail Bakhtin, Ian Watt e em alguns textos da obra organizada por Franco Moretti sobre o assunto (**O romance 1 – a cultura do romance**); e às teorias do fantástico, principalmente a partir dos pensamentos de Tzvetan Todorov e David Roas, uma vez que **O Senhor dos Anéis** é um dos marcos mais importantes da ficção de fantasia do século XX; como apoios para melhores definições dos procedimentos narrativos adotados pelo autor.

Quanto ao estágio atual da pesquisa, um número considerável de textos teóricos foram analisados e fichados. A obra de J.R.R. Tolkien também foi propriamente estudada e as principais figuras arquetípicas relacionadas à individuação foram identificadas no texto. No momento, a personagem Frodo está sendo analisada à luz dos conceitos apresentados na disciplina “A narrativa fantástica”, ministrada pela Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani. Com relação à obra de Jung, os principais livros que discorrem sobre a individuação já foram lidos. Textos como **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, **Psicologia e religião oriental** e **Estudos alquímicos** formam os alicerces que sustentam a psicologia analítica e, por isso, também foram devidamente analisados.

Até o fim do ano de ingresso (2015), será empreendido o cumprimento dos créditos em disciplinas e participação em eventos necessários ao mestrado, e também a leitura e discussão, com o orientador, do referencial crítico-teórico. Será empreendida a análise da atuação da personagem Frodo na narrativa, procurando verificar, ao mesmo tempo, a pertinência do referencial anteriormente lido e discutido, bem como de seus respectivos conceitos, ao texto literário em questão, ao objeto e ao objetivo em pauta.

No primeiro semestre do segundo ano (2016), serão avaliados os resultados obtidos com as leituras e discussões dos textos teóricos e críticos e com a análise empreendida sobre a personagem Frodo de acordo com essas teorias e críticas. Feita essa avaliação, será redigido um relatório parcial para exame de qualificação da dissertação, a ser submetido à banca no segundo semestre de 2016.

Após o exame de qualificação, será feita a apreciação e aproveitamento das sugestões da banca examinadora para, em seguida, empreender-se a redação final da dissertação e o exame de defesa, a ser realizado no primeiro semestre de 2017.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 397 – 428.

BENJAMIN, Walter . O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

CARPENTER, Humphrey (ed.). **The Letters of J. R. R. Tolkien**. London; New York: Mariner Book, 2000.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**. Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.237 – 271.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega [19--].

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – Primeira parte**. São Paulo: Editora 34, 2004.

HOPCKE, Robert H. **Guia para a Obra Completa de C.G. Jung**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the Literature of Subversion**. London; New York: Routledge, 1981 (New Accents).

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

_____. **A Natureza da Psique**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

_____. **Estudos Alquímicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012c.

_____. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012d.

_____. **Mysterium Coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012e.

_____. **Ab-reação, análise dos sonhos e transferência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012f.

_____. **Símbolos da Transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012g

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2000.

LÓPEZ, Rosa Sílvia. **O senhor dos anéis & Tolkien: o poder mágico da palavra**. São Paulo: Arte e Ciência Editora; Devir Livraria, 2004.

McFADDEN III, Edward J. **Deconstructing Tolkien: a Fundamental Analysis of The Lord of the Rings**. [S.l.]: Padwolf Publishing, 2004.

MORETTI, Franco (org.). **O romance, 1: a cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____. **Gregos & Baianos: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 184 – 192.

PEREIRA, André Luiz Rodriguez Modesto. **The Lord of the Rings e a estética da finitude**. 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de

Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlia de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

POLACHINI, Lúcia Lima. **O Senhor dos Anéis: Estrutura e Significado**. 1984. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto, SP.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROSSI, Aparecido Donizete. *O Senhor dos Anéis*, o retorno da épica e o romance histórico no contexto da Pós-Modernidade. **Revista Iluminart**, v. 1, p. 136 – 165, 2009.

SKOGEMANN, Pia. **Where the Shadows Lie: a Jungian Interpretation of Tolkien’s The Lord of the Rings**. Wilmette: Chiron, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Contos Inacabados**. Martins Fontes, 2002.

_____. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad, 2010.

VOLOBUEF, Karin (ed.). **Mito e magia**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A ESTÉRIL CONTEMPLAÇÃO COMPARADA: O MITO DE SALOMÉ EM OSCAR WILDE E STÉPHANE MALLARMÉ

Thais de Souza Almeida
Mestrado em andamento
Prof.^a Dr.^a Andressa Cristina de Oliveira (Or.)

Introdução

A finalidade desta proposta de pesquisa é analisar e comparar as obras *Salomé*, drama em um ato de Oscar Wilde, e *Hérodíade*, poema dramático inacabado de Stéphane Mallarmé. Este trabalho privilegia as duas obras citadas acima com o intuito de realizar uma análise mais detalhada de seu conteúdo para, em seguida, sob a luz da estética Simbolista e da Literatura Comparada, estabelecer uma comparação entre elas. Um dos impulsionadores para a realização desta pesquisa reside no fato de que Oscar Wilde, frequentador das reuniões promovidas por Stéphane Mallarmé em seu apartamento, reconheceu que o poeta francês era uma grande referência para a sua produção.

A retomada do mito bíblico de Salomé, retratado primeiramente nos evangelhos de S. Marcos e S. Mateus, fez escola no movimento simbolista francês, e narra a história de como a filha de Herodíades teria conseguido, através de sua dança, com que Herodes – rei da Galileia, marido de sua mãe e seu padrasto – mandasse cortar a cabeça do profeta João Batista, seu prisioneiro. Salomé, que até então havia sido apresentada como mero apêndice de sua mãe, aparece, no final do século XIX, como a grande personificação da *anima* perversa, assumindo o papel que outrora pertencera à Cleópatra, Helena e à Esfinge. Essa Salomé remodelada vem representar a essência própria do movimento simbolista: a transgressão – da linguagem, da temática, da atitude do poeta com relação à produção artística. Aqui, Salomé simbolizou a fuga do poeta através da imagem transgressora da musa, transformando-se no alter-ego de diversos artistas.

Para Gomes (2009, p. 68), “Salomé só se libertará da influência da mãe e adquirirá autonomia quando captada pela imaginação dos poetas e prosadores que lhe darão um estatuto todo próprio e a transformarão em estrela de primeira grandeza”. O motivo da escolha de Salomé em detrimento de Herodíade – como era representada nos evangelhos – pelos artistas simbolistas parece repousar no fato de que a beleza, a sensualidade, a virgindade e a arte (a dança) da jovem levaram Herodes a cometer o assassinio do profeta João Batista. Assim, a influência que Herodíade teria exercido sobre Salomé nos evangelhos é minimizada quando comparada ao feito que a jovem teria

conseguido com a execução perfeita de sua dança (leia-se *execução perfeita da arte*) e com seus encantos.

A princesa passou, então, a ser representada pelos artistas do fim do século XIX como uma verdadeira musa, incorporando de maneira absoluta o papel da *belle femme sans merci* e se tornando “a divindade mais afortunada do eterno feminino” (OLIVEIRA, 2005, p. 73).

Objetivos

Este trabalho tem a finalidade de: a) realizar o estudo do poema dramático *Hérodiade*, de Stéphane Mallarmé e do drama em um ato *Salomé*, de Oscar Wilde; b) estudar o modo como cada autor retoma o mito bíblico de Salomé; c) e, por fim, identificar supostas semelhanças ou influências entre as duas. As análises deverão se pautar no estudo da reconstrução do mito em cada uma das obras sob a luz da Estética Simbolista, de modo que possamos, em seguida, estabelecer uma comparação sistemática valendo-nos dos pressupostos da Literatura Comparada e das teorias da poesia e do drama.

Metodologia e embasamento teórico

Em um primeiro momento, serão realizadas leituras de textos fundamentais sobre o movimento simbolista – suas tendências, temas predominantes – e sobre as obras de Stéphane Mallarmé e Oscar Wilde, com o intuito de compreender mais detalhadamente o projeto estético de cada autor. Para tanto, contaremos, sobretudo, com obras como *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich, *Méssage Poétique du Symbolisme*, de Guy Michaud, *O simbolismo*, de Anna Balakian, *Oscar Wilde*, de Robert Merle, *Intentions*, do próprio Oscar Wilde, e *Mallarmé L’obscur*, de Charles Mauron, que constam na referência. Contaremos, ainda, com textos referentes às disciplinas de teoria e crítica de poesia, como *O Arco e a lira* e *Os filhos do Barro*, de Octavio Paz, *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido, que, unidos aos citados anteriormente, nortearão a análise do poema. Para a análise do drama wildeano, valer-nos-emos de obras como *Introdução à análise do teatro*, de Jean Pierre Ryngaert, e *O teatro simbolista e modernista*, de Luis Francisco Rebello. Em seguida, lançaremos mão de textos que compõem a fortuna crítica do drama wildeano *Salomé* e do poema dramático mallarmeano *Hérodiade*. Nesta linha, lançaremos mão de obras como *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, de Mário Praz, bem como de *Oscar Wilde*, de Robert Merle, *Mallarmé l’obscur*, de Charles Mauron, entre outras. Valer-nos-emos, também, de textos concernentes à disciplina de Literatura Comparada, que nortearão um estudo comparativo mais sistemático; para tanto, lançaremos mão de obras como *Literatura comparada* –

textos fundadores, de Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal. Por último, abordaremos comparativamente as duas obras, com o intuito de estabelecer os pontos de convergência e divergência entre elas.

Estágio atual da pesquisa

No primeiro semestre do curso, além da frequência em duas disciplinas com vistas à obtenção dos créditos exigidos pelo Programa, elaboramos um estudo sobre a estética decadentista e simbolista, com o intuito de conhecer seus procedimentos, temas recorrentes, linhas de força e maiores representantes. Em seguida, centramo-nos na produção de Stéphane Mallarmé, com o intuito de compreender seu pensamento, sua concepção de poesia, sua estética, bem como os temas e procedimentos levados a cabo pelo poeta na construção de sua obra, ao mesmo tempo reduzida e grandiosa. A partir disso, elaboramos um estudo sobre o poema dramático *Hérodiade*.

No presente momento, estamos iniciando a pesquisa acerca da obra de Oscar Wilde. Nosso intuito, agora, é compreender a estética do autor, sua obra e sua inclusão no *cénacle* simbolista parisiense. Em seguida, partiremos para a compreensão da obra *Salomé*, considerando, sobretudo, a reconstrução da personagem bíblica no seio da estética simbolista.

Concluído esse estágio do trabalho, partiremos então para o estudo de obras que tratem da Literatura Comparada, como a de Carvalhal e Coutinho (1994), com vistas à construção do conhecimento que nos viabilizará realizar o trabalho de comparação de maneira mais sistemática entre a *Hérodiade* mallarmeana e a *Salomé* wildeana.

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BIBLIA SAGRADA. Trad. Antonio Pereira de Figueiredo. 9.ed. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britanica Publishers Inc, 1986.

BOWRA, C. M. **La herencia del simbolismo**. Trad. Patricio Canto. Buenos Aires: Editorial Losada, 1951.

BRICOUT, B. (Org.) **O olhar de Orfeu – os mitos literários do Ocidente**. Trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRISTOW, J. **Oscar Wilde and modern culture: the making of a legend**. Ohio: Ohio University Press, 2008

CALASSO, R. **A literatura e os deuses**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. (org). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Mírian Schneiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CHADWICK, C. **Mallarmé: sa pensée dans sa poésie**. Paris: Librairie José Corti, 1962.

DIEKES-THRUN, Pietra. **Salomé's modernity** : Oscar Wilde and the Aesthetics of transgression. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

DUFRENNE, M. **Le poétique**. Paris: Puf, 1973.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARELICK, R. K. **Rising star: dandysm, gender ans performance in the fin-de-siècle**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

GOMES, A. C. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Salomé, a musa do fim de século**. Revista Criação & Crítica. 2009; nº 2: 66-72. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/index>>. Acesso em 05 de julho de 2014.

MALLARMÉ, S. **Poésies**. Paris: Booking International, 1993.

MAURON, C. **Mallarmé l'obscur**. Paris: Librairie José Corti, 1968.

_____. **Mallarmé par lui même**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

MERLE, R. **Oscar Wilde**. Valencia: Fomento de Cultura Ediciones, 1956.

MICHAUD, G. **Méssage poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet Librairie, 1969.

MOLINO, J. et TAMINE, J. G. **Introduction à l'analyse de la poésie. Vol. I – vers et figures**. Paris: PUF, 1982.

MORETTO, F. M. L. (org.) **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

OLIVEIRA, A., 2005. **Revelações da modernidade: uma leitura paródica, irônica e poética das novelas de Jules Laforgue**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP Campus de Araraquara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara, São Paulo. Brasil.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRAZ, M. “Bizâncio”. In: **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAP, 1996.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro simbolista e modernista**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WILDE, O. **Salomé**. Paris: Librairie de l’Art Indépendant, 1893. Disponível em: <<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114969s/f6.image>. Acessado em: 19 de julho de 2014.

WILDE, Oscar. **The collected Works of Oscar Wilde**. London: Wordsworth, 2007.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**DE ARTE GRAMMATICA NOVAE QUAESTIONES
DISCUSSÃO ACERCA DO GÊNERO TÉCNICO DAS ARTES GRAMMATICAE**

Prof.^a Ms. Vivian Carneiro Leão Simões
Doutorado em andamento – Bolsista CAPES
Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (Or.)

Para Robins, em sua *Pequena História da Linguística* (1979, p. 9), a própria palavra *grammatikós*, segundo Robins (1979) comprova o desenvolvimento e o uso da escrita em berço helênico, afinal, inicialmente, à época de Platão e Aristóteles, o termo significava simplesmente “aquele que entendia o uso do aparato grafêmico, as letras ou *grâmmata*, e que podia ler e escrever” (ROBINS, 1979 p. 10), enquanto a arte de ler e escrever era chamada de *téchnē grammatikē*. “A ampliação posterior do significado do termo das suas formas correlatas é consequência das mudanças, especialmente no campo da gramática, que ocorreram no desenvolvimento da ciência linguística” (ROBINS, 1979 p. 10), afirma o autor.

A *téchnē grammatikē* de Dionísio da Trácia é a primeira descrição explícita, embora sumária, que se conhece da estrutura da língua grega. “O pensamento gramatical que esse texto representa parece ter sido alcançado na referida época e parece ter sido adotado por gramáticos que viveram posteriormente” (ROBINS, 1979, p. 24). Dessa forma, a *téchnē* já não era mais a arte de ler e escrever, mas, a arte de descrever e expor a estrutura da língua.

Kaster (1986) traça uma cronologia dessas obras de caráter técnico que pretendiam descrever a língua e sua estrutura e ainda analisa a função do gramático:

The grammarian's profession resembled the modern notion in several obvious ways. His expertise was conceptually distinct, with a cultural tradition of its own—embodied, for example, in the technical handbook (ars, τέχνη), which is his most characteristic document. (...) Finally, from this position of professional competence and authority he could be thought to contribute to the ordered well-being of society in his role as guardian. (KASTER, 1986, p. 34)

De certa maneira o gramático era, antes de tudo, um “guardião da língua e da cultura” (KASTER, 1986, p. 35). Dessa forma, o gramático se tornou uma espécie de “profissional” responsável pela conservação da tradição (e, portanto, da cultura) escrita.

Jean-Luc Chevillard (2007), na companhia de J.-C. Chevalier (2007), B. Colombat (2007), J. Lallot (2007), J.-M. Fournier (2007), J. P. Guillaume (2007) e M. Baratin (2009; 2011)

pesquisadores em sua maioria da Universidade de Paris 7, vêm desenvolvendo pesquisa acerca da história das ideias linguísticas buscando historiar o modelo descritivo das *Artes Grammaticae*.

Das pesquisas realizadas por aqueles especialistas da gramática antiga, é possível destacar a acentuada a diferenciação entre as obras de gênero técnico ('tratado' vs 'manual'), derivados das primeiras obras didáticas produzidas pelos gramáticos. Divergem não somente no desenvolvimento da exposição, mas também na formação do público para o qual é direcionada a obra e, ainda, quanto à quantidade e a função dos exemplos que utilizam como representação da língua.

Os *exempla* afiguram-se como ferramenta metalinguística para demonstração e ilustração do discurso gramatical. Para Chevillard (2007, p. 28), o modo como o gramático opera essa ferramenta de demonstração da língua dentro do seu discurso, bem como as funções que os *exempla* exercem no texto final estão intimamente ligadas à finalidade com a qual o gramático constrói o seu discurso, bem como, por conseguinte, ao público para o qual o texto final é direcionado.

Enquanto o tratado é uma espécie de monografia, texto dissertativo-argumentativo, o manual é caracterizado especialmente pela enumeração de classes e subclasses. Divergem ainda quanto à formação do seu público leitor. Para Chevillard (2007, p. 28), os tratados, por abordarem de maneira mais aprofundada a matéria a ser descrita, com a utilização de inúmeros termos técnicos e pormenores detalhados, só poderia estar direcionado a um público já versado em determinada *Ars* e conhecedor do assunto.

As obras do gênero 'manual técnico' têm a *Téchnē grammatikē* de Dionísio da Trácia como sua maior representante e modelo primordial. Essas obras, de acordo com Chevillard (2007, 28), apresentam uma classificação concisa, caracterizada pelas sequências de definições e enumeração de classes e subclasses, dos fonemas-letras, sílabas e das partes do discurso da língua, seguidas de exemplos que desempenham, nesse caso, função demonstrativa e, por isso, enquadram-se no que Chevillard denominou 'valor pedagógico'; são modelos do gênero 'manual técnico' as obras de Donato, Carísio e Diomedes.

São 'tratados técnicos' todas as *Artes Metricae* que descrevem os procedimentos métricos da lírica latina, tais como as de M. Vitorino e E. Aftônio, T. Mauro, C. Basso e A. Fortunaciano. Há nessas obras uma densa exposição teórica que tem por objetivo, sobretudo, esgotar todas as possibilidades de cada um dos metros latinos e, por isso, os exemplos empregados não servem apenas como demonstração da teoria, mas funcionam como elementos argumentativos que concorrem para a comprovação da mesma.

As *Artes Grammaticae* consistem em uma descrição da língua latina, que compreende desde o estudo dos sons e da formação de palavras até as partes do discurso, as suas virtudes e os seus vícios, de modo a orientar a correção da leitura e da escrita. Baratin discorre do seguinte modo sobre a estrutura da descrição dos elementos constituintes da língua:

Pour pouvoir en traiter valablement, la grammaire doit d'abord procéder à une analyse qui dégage les éléments qui constituent la langue, et leurs variations formelles. D'où, comme plan: une première partie sur les éléments (lettres, syllabes, catégories de mots), et une deuxième sur la correction, c'est-à-dire sur les critères qui permettent de l'établir et, corollairement, sur les manquements dont elle peut faire l'objet, c'est-à-dire sur les fautes. (BARATIN, 1994, 147)

Esse modelo de descrição comporta uma progressão *uox*, *littera*, *syllaba*, que remonta a uma prática de ensino de leitura e de escrita da língua que parte da letra (vogal ou consoante), para, em seguida, passar à sílaba, e, depois, à palavra

De acordo com Baratin, há uma gigantesca diversidade de planos adotados pelos gramáticos latinos, porém, antes de se distanciarem e cuidarem cada qual do enfoque que lhes é mais caro, todos partem de um início comum, os fundamentos da língua latina, a *uox*, a *littera* e a *syllaba*, e nisto são iguais.

O discurso das *Artes Metricae*, que têm como escopo a descrição da matéria métrica latina, contempla muitos aspectos que ora o aproximam – como a sequência inicial *uox*, a *littera* e *syllaba*, chamada de ‘progressão gramatical’, por Baratin (1994, 153) – ora o afastam, do discurso das demais *Artes*.

A presente pesquisa toma como cópua o trabalho do filólogo alemão Heinrich Keil, o volume VI da sua monumental obra *Grammatici Latini* (GL). Vol. VI: *Scriptores Artis Metricae*, que reúne textos de gramáticos antigos que desenvolveram reflexão, descrição, catalogação e prescrição de expedientes poéticos da métrica latina; nomeadamente: Mário Vitorino e Élio Aftônio, Máximo Vitorino, Cássio Basso, Atílio Fortunaciano, Terenciano Mauro, Mário Plócio Sacerdote, Rufino e Málio Teodoro. Em oposição aos tratados métricos acima elencados que constituirão o cópua principal da presente pesquisa, foram elencadas algumas *Artes Grammaticae*, para satisfazer o caráter investigativo-comparativo entre esses escritos técnicos, são os autores Donato, Sérvio Honorato, Diomedes e Carísio.

Ao analisar a forma como cada autor organiza o seu discurso, a sequência hierárquica de assuntos por capítulos ou tópicos e subtópicos dentro da totalidade do texto, é possível dizer que Donato, Carísio, T. Mauro e M. Vitorino e E. Aftônio, dos autores que foram analisados até o

momento, buscam aplicar a progressão gramatical segundo a qual, a partir da voz, segue-se o estudo do fonema e das sílabas, mas, como ‘manuais técnicos’ que buscam descrever o sistema da língua e se pretendem *Artes Grammaticae*, as obras de Donato e Carísio dão seguimento ao estudo das sílabas com a formação de palavras, enunciados e discurso; ao passo que, as obras de T. Mauro e M. Vitorino e E. Aftônio tomam caminho paralelo com a formação dos pés métricos a partir das sílabas e daí o metro e posteriormente o poema.

É necessário ressaltar que Baratin associa a progressão gramatical como um modelo didático-pedagógico inerente ao processo de ensino-aprendizagem da língua (BARATIN, 1994, 145). Porém, não diferencia os níveis de dificuldades impostos ao aprendiz por uma *Ars Grammatica* que pretende analisar de maneira breve e sucinta o sistema linguístico latino, praticar análise do discurso e arrolar os vícios e virtudes do enunciado, como fazem os textos de Donato e Carísio, daqueles outros textos que, como os de T. Mauro, A. Fortunaciano e E. Aftônio, têm por pretensão aprofundar-se nos estudos métricos e proporcionar ao leitor uma análise completa dos metros da lírica latina

Os textos de T. Mauro e M. Vitorino e E. Aftônio, justamente por causa da complexidade que atingem nos estudos métricos, não estão, segundo Ciagnolo (2002, xxix), destinados aos jovens aprendizes da língua de nível escolar, mas sim, àqueles que já dominavam a língua latina e estariam buscando aprofundar seus conhecimentos a respeito da métrica, ou mesmo aos pretensos novos poetas.

Assim, a distinção entre os gêneros ‘tratado técnico’ e ‘manual técnico’, não se dá somente em função da maneira como cada autor organiza a exposição dos conhecimentos teóricos arrolados na obra, mas sim, em função do nível do aprofundamento das teorias expostas e, por conseguinte, do público a quem a obra está previamente destinada e, contribuem para determinar o gênero da obra, ainda, a aplicação e a função que os exemplos recolhidos e citados pelos autores desempenham dentro do discurso gramatical.

Embora todas as explicações e argumentos sobre as origens das *Artes grammaticae* e das *Artes metricae* arrolados por muitos dos historiadores, e aqui abordados sumariamente, sejam bastante convincentes e pareçam muito plausíveis, há ainda quem conteste.

Para Jesús Luque Moreno (1987, p. 43) apesar de seguirem a mesma progressão de ideias (*uox, littera, syllaba*) o uso dessa progressão dentro do discurso gramatical das *Artes metricae* deve-se mais ao fato de ser uma progressão lógica para o estudo da língua do que necessariamente por

alguma influência ou modelo de descrição gramatical que, por tradição, teria sido tomado por modelo pelos gramáticos metricistas da antiguidade. Essa progressão é inerente ao ensino gramatical e isso já atestara Platão, como lembra Baratin (1994, 146).

Dessa forma, a filiação das *Artes Metricae* seria diversa daquela que deu origem às *Artes Grammaticae*. Enquanto essa tem como seu modelo fundamental a *téchnē grammatikē* de Dionísio da Trácia, o gérmen primeiro da doutrina métrica estaria associado à atividade do poeta-compositor e o estudo dos fatores e/ou aspectos rítmicos, associado à música, portanto.

Há que se mencionar, ainda que brevemente, a filiação das *Artes Metricae* aos primeiros escritos técnicos de Aristóxeno de Tarento sobre teoria rítmica e métrica antiga, também aos escritos de Dionísio de Halicarnasso e Efestião, e às escolas de Alexandria e de Pérgamo, que também estariam na origem desses tratados técnicos que versam sobre a métrica clássica.

A presente pesquisa, assim, define como seu objeto não mais a métrica e o que os textos antigos disseram sobre a matéria, mas toma como cópua as *Artes Metricae* com o intuito de historiar o modelo descritivo dessas artes iniciando pela observação da sua organização estrutural, as suas filiações, nuances e divergências.

É necessário salientar que a presente pesquisa encontra diálogo com ideias e metodologias aplicadas por pesquisadores aqui já mencionados. B. Colombat desenvolve pesquisa semelhante com as artes gramaticais latinas tardias e sua transição para uma gramática do francês moderno. M. Baratin e L. Moreno também buscam modernamente estudar as *Artes Metricae*, determinar-lhes seus preceitos e influências tardias. O presente estudo busca não somente estabelecer diálogo com tais pesquisas, mas também, dar a sua contribuição para os estudos linguísticos sobre métrica antiga.

BIBLIOGRAFIA.

AUROUX S. (ed.), **Histoire des idées linguistiques**, 2 vol., Liège, Mardaga, 1989-2000.

AUROUX S., L'histoire de la linguistique, en Auroux, S.; Chevalier, J. –C. (dir.), **Histoire de la linguistique française**, *Langue française*, 48, 1980, p. 7-15.
http://persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/lfr_0023-8368_1980_num_48_1

AUROUX S., **A Revolução Tecnológica da Gramatização**. Campinas, Pontes, 1992.

AUROUX, S. La question du statut des exemples. In _____. **La raison, le langage et les normes**. Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 185 – 197.

AUTHIER-REVUZ, J. **Heterogeneidade enunciativa**. Cadernos de estudos linguísticos, 19. Campinas: IEL, 1990.

BARATIN M.; DESBORDES F., **L'analyse linguistique dans l'antiquité classique, I, Les théories**, Paris, Klincksieck, 1981.

BARATIN M., La constitution de la grammaire et de la dialectique, dans Auroux, S. (dir.), **Histoire des idées linguistiques**. vol. 1, 1989, p. 186-206.

BARATIN, M. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J.; DESMET, P. [edit.] **Florilegium historiographiae linguisticae** – Études d'historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

BARATIN, M. La littérarité comme performance de textes techniques: les *Artes grammaticae* antiques. In: **XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos**, 2011. Rio de Janeiro, 2011 (Conferência de encerramento).

BARATIN, M.; COLOMBAT, B.; HOLTZ, L. (dir.). **Priscien, Transmission et refondation de la grammaire, De l'Antiquité aux Modernes**, Turnhout, Studia Artistarum 21, Brepols, XXII + 770 p.

CANTÓ, J. Los *grammatici*: críticos literarios, eruditos y comentaristas. In: CODOÑER, C. **Historia de la Literatura Latina**. Catedra, 1997, pp. 741-753.

CHEVALIER, J.-C. Exemples, théorie, tradition. In. CHEVALIER, J.-C.; GROSS, M. (ed.) **Méthodes en grammaire française**, Paris, Klincksieck, 1976a, p. 201-207.

CHEVALIER, J.-C. Le jeu des exemples dans la théorie grammaticale. Étude historique. In. _____. **Grammaire transformationnelle: syntaxe et lexique**, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1976b, p. 233-263.

CHEVILLARD, J.-L. Le rôle de l'exemple dans l'argumentation: le cas de la littérature tamoule savante. **Langages**, v. 2, n. 166, p. 32-46, 2007. Disponível em: <www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-32.htm>. Acesso em: 01 jul. 2012.

CHEVILLARD, J.-L. et al. L'exemple dans quelques traditions grammaticales (formes, fonctionnement, types). **Langages**, v. 2, n. 166, p. 5-31, 2007. Disponível em: <www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-5.htm>. Acesso em: 01 jul. 2012.

CIGNOLO, C. **Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris**. A cura de Chiara Cignolo. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2002.

CODOÑER, C. L'organisation de la grammaire dans la tradition antique. In: Auroux, S.; Koerner, E. F. Konrad ; Niederehe, Hans-Josef et Versteegh, Kees (dir.). **History of the Language Sciences. Geschichte der Sprachwissenschaften. Histoire des sciences du langage - An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present**. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2000, p. 474-483. Coll. HSK (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft), 18, vol. 1.

COLOMBAT, B. L'autorité de l'exemple face au renouvellement des stratégies explicatives dans la syntaxe latine de l'accord. **La Licorne**, 19 [La constitution du document en histoire des sciences du langage], Poitiers, p. 135-154, 1991.

COLOMBAT, B. La construction, la manipulation de l'exemple et ses effets sur la description dans la tradition grammaticale latine. **Langages**, v. 2, n. 166, p. 71-85, 2007. Disponível em: <www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-71.htm>. Acesso em: 2 jul. 2012.

COLOMBAT, B. Du point de vue de l'historien, qu'est-ce qu'une grammaire de référence? *in* Archaimbault S.; Alvarez-Péreyre, F. (éd.), Actes du colloque "Les grammaires de référence" (Fédération Typologie et universaux linguistique, 9-10 novembre (2006). *RRL* [Revue Roumaine de linguistique]. LII/4, p. 401-418, Bucarest, 2007.

COLOMBAT, B. Du Corpus représentatif des grammaires et des traditions linguistique au Corpus de textes linguistiques fondamentaux, *in* Gerda Hassler (éd.) **History of Linguistics ICHoLS XI**, Potsdam, Amsterdam, Benjamins (SiHoLS 115), p. 13-23, 2011.

COLOMBAT, B., Le rôle de la figure de construction dans la syntaxe latine (XVIe- XVIIIe siècles) et le statut de l'exemple grammatical, **Séminaire La constitution, le développement et la diffusion de la grammaire latine dans le monde occidental**. Université USP São Paulo, août 2011.

COLOMBAT B.; FOURNIER J.-M., PUECH C., **Histoire des idées sur le langage et les langues**, Paris, Klincksieck, 2010.

CRUSIUS, F. **Iniciación en la métrica latina**. Versión y adaptación de Á. Roda. Prólogo de J. Echave-Sustaeta. Barcelona: Bosch, 1951.

CURTIUS, E. R.. Literatura e educação. In _____. **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EdUSP, 1996, p. 71-98.

DESBORDES, F. **Idées grecques et romaines sur le langage** – travaux d'histoire et d'épistémologie. Lion: ENS editions, 2007.

DEZOTTI, L. C., **Arte menor e Arte maior de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2011 (dissertação de mestrado – programa de Pós-graduação em Letras Clássicas).

FORTES, F. S. **Os marcadores discursivos no latim**: considerações pragmáticas e textuais sobre as preposições, interjeições e conjunções em Donato e Prisciano. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2008b.

FORTES, F. S. **Sintaxe greco-romana** : Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo. Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem - Campinas, SP. 2012 (Tese de Doutorado)

FLEURY, PH., Les textes techniques de l'Antiquité. Sources, études et perspectives, **Euphrosyne** 18, 1990, pp. 359-394.

FOURNIER, J.-M. Présentation générale. **Langages**, v. 2, n. 166, p. 3-4, 2007. Disponível em: <www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-3.htm>. Acesso em: 01, jul. 2012.

FOURNIER, J.-M. Constitution des faits/validation des données dans les grammaires de la tradition française. **Langages**, v. 2, n. 166, p. 86-99, 2007. Disponível em: < www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-86.htm >. Acesso em: 01, jul. 2012.

FOURNIER J.-M. (dir.), *L'exemple dans les traditions grammaticales*, *Langages*, 166, 2007. <http://www.cairn.info/revue-langages-2007-2.htm>

FOURNIER J.-M., La généralité dans les théories du son à l'âge classique, **Histoire Épistémologie Langage** 29/1, 2007, p. 85-103.

GAFFIOT, F. **Dictionnaire illustré latin-français**. Paris: Hachette, 1934.

GARCEA, A; GIAVATTO, A. Les citations d'auteurs grecs chez Priscien : un premier état de la question. São Paulo: **Letras Clássicas**, 11, 2007 [2012], 71-89.

GUILLAUME, J. -P. Que faire des 'mauvais exemples'? **Langages**, v. 2, n. 166, p. 47-57, 2007. Disponível em: <www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-47.htm>. Acesso em: 02, jul. 2012.

HADOT, P. **Marius Victorinus: Recherches sur sa vie et ses oeuvres**. Paris: Etudes augustiniennes, 1971.

HOLTZ, L.. **Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Etude sur l'Ars Donati et sa diffusion (4e-9e siècle) et édition critique**. Paris: CNRS Éditions, 1981.

KEIL, H. (KEILII, H). **Grammatici Latini, vol. VI: Scriptorum Artis Metricae**. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, 6 v.

LALLOT, J. **La grammaire de Denys le Thrace traduit et annotée**, Paris, Ed. Du CNRS, 1989

LALLOT, J. 'Dis-moi comment tu traites les exemples, je te dirai quel grammairien tu es.' Application à Apollonius Dyscole (Syntaxe). **Langages**, v. 2, n. 166, p. 58-70, 2007. Disponível em: <www.cairn.info/revue-langages-2007-2-page-58.htm>. Acesso em: 02, jul. 2012.

LAW, V. La grammaire latine durant le haut moyen âge. In: AUROUX, S. (org.). **Histoire des idées linguistiques**. Mardaga, 1992.

LAW, V. **The history of linguistics in Europe from Plato to 1600**. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.

LIDDELL, H.G. & SCOTT, R. A. **Greek-English Lexicon**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

LUQUE MORENO, J. Métrica y gramática. In: DANGEL, J. **Le poète architecte. Arts métriques et Art poétique latins**. Paris: Éditions Peeters, 2001

MARCHELLO-NIZIA, C.; PETIOT, G. Les exemples dans le discours grammatical. **Langages**, n. 45, p. 84-111, 1977.

MARIOTTI, Italo. **Marii Victorini Ars Grammatica**. Introduzione, testo critico e commento a cura di Italo Mariotti. Firenze: Felice Le Monier, 1967.

MONTERO CARTELLE, E., "La literatura técnica de época tardía: aspectos lingüísticos y literarios", en D. Estefanía Álvarez et alii (eds.), **Cuadernos de literatura griega y latina IV**. El final del mundo antiguo como prelude de la Europa moderna, Alcalá de Henares-Santiago de Compostela 2003, pp. 259-280.

NEVES, M. H. M. **A vertente grega da gramática tradicional**. São Paulo: Hucitec, 2005.

PIZANO, M. **Sílabas métricas em Terenciano Mauro, *De Syllabis*, 997-1299**. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade de Estadual Paulista, Araraquara, 2012.

SWIGGERS Pierre, **Histoire de la pensée linguistique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

TEIXEIRA, F. D. **Os Fragmenta de Césio Basso: leitura crítica e tradução anotada**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras- UNESP- FLCAR, 2005 (dissertação de mestrado- programa de Estudos Literários).

BASES DE DADOS

Corpus de textes linguistiques fondamentaux. Publication em lingne de 99 ouvrages importants (145 volumes, 807 textes) de la linguistique (sous la forme de base de données et outillée). Site: <http://ctlf.ens-lyon.fr>.

Corpus grammaticorum Latinorum. Accès aux sources grammaticales de la Latinité tardive: recherche, parcours textuels et bibliographie. Endereço eletrônico: <http://htl2.linguist.jussieu.fr:8080/CGL/text.jsp>.

Grand Corpus des grammaires françaises, des remarques et des traités sur la langue (XIV^e - XVII^e siècles), sous la direction de B. Colombat, J.-M Fournier et W. Ayres-Bennett. Classiques Garnier Numérique.